UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

ELIANE WEINFURTER DOS SANTOS

A presença da atriz negra na cena teatral paulistana: quatro trajetórias

São Paulo

2019

ELIANE WEINFURTER DOS SANTOS

A presença da atriz negra na cena teatral paulistana: quatro trajetórias

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 28 de junho de 2019. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Orientador:

Prof. Dr. Carlos Henrique Barbosa Gonçalves

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8 - 4936

Santos, Eliane Weinfurter dos

A presença da atriz negra na cena teatral paulistana: quatro trajetórias / Eliane Weinfurter dos Santos ; orientador, Carlos Henrique Barbosa Gonçalves. – 2019
176 p.: il.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.
Versão corrigida

1. Teatro - São Paulo (SP). 2. Atrizes. 3. Negros - Aspectos sociais. I. Gonçalves, Carlos Henrique Barbosa, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 792.0981611

Nome: SANTOS, Eliane Weinfurter dos

Título: A presença da atriz negra na cena teatral paulistana: quatro trajetórias

Dissertação apresentada à Escola de Artes,
Ciências e Humanidades da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestra
em Filosofia do Programa de Pós-Graduação
em Estudos Culturais

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Aprovada em: 28 / 06 / 2019

Banca Examinadora

Prof. Dra.	Rosemary Segurado	Instituição:	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Julgamento:	Aprovada	Assinatura:	_____
Prof. Dra.	Gislene Aparecida dos Santos	Instituição:	Universidade de São Paulo
Julgamento:	Aprovada	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	Rogério Monteiro de Siqueira	Instituição:	Universidade de São Paulo
Julgamento:	Aprovada	Assinatura:	_____

Dedico este trabalho a todas as atrizes negras brasileiras que me precederam no ofício e eternizaram suas histórias de vida e arte no teatro e também para aquelas que, por questões adversas, tiveram que se afastar dos palcos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Luiz Fernando Soares e à querida amiga Joice Rodrigues de Lima, tanto pelo incentivo quanto por terem lido e colaborado nos primeiros manuscritos.

Agradeço à Carmen Soares que leu o projeto, linha a linha, com afeto e sorrisos.

Agradeço à amiga Milena Mateuzi Carmo que compartilhou das angústias, aulas, textos e alegrias desta trajetória.

Agradeço a Luciana Ponce e a Erik Mureno por existirem em minha vida.

Agradeço a Ildo Silva, Ivair dos Santos, Verônica Silva, Emerson Grotti, Fabiana Chiotolli de Assumpção, Carolina Nagayoshi, Bárbara Blue, Gabriela de Macedo, Iara Castro, Luiz Carlos de Melo (aKa Luiz Calvvo), Marcos Vinícius Rios Barreto, Tania Viana, Douglas Germano, Val Lima, Dandara Gomes e Vitor Silva que me ajudaram em diferentes etapas deste trabalho com sugestões, indicações de textos, livros, autoras(es) e cursos, além da troca de experiências e conversas potentes.

Agradeço à minha querida mãe Maria Weinfurter e ao meu querido irmão Dalton Weinfurter dos Santos. Agradeço ao meu pai Enevaldo Pereira dos Santos que, de onde estiver está me olhando com alegria e amor. Agradeço às minhas avós Maria Eugênia e Tecla Weinfurter.

Agradeço à banca examinadora e à Professora Dra. Evani Tavares Lima pela leitura, comentários e contribuições valiosas na conclusão deste trabalho.

E por fim agradeço ao meu filho amado Augusto Weinfurter Pereira que me impulsiona a ser uma pessoa melhor, que torce pela minha felicidade, que acredita em mim quando muitas vezes eu mesma duvido. Axé, meu amor!

Sou uma Carolina

*Sou uma Carolina
Trabalhei desde menina
Na infância lavei, passei, engraxei...
Filhos dos outros embalei*

*Sou negra escritora que virou notícias nos jornais
Foi do Quarto de Despejo aos programas de TV*

*Sou uma Carolina
Escrevo desde menina
Meus textos foram rasgados, amassados, pisoteados
Foram tantos beliscões
Pelas bandas lá de Minas
Eu sou de Minas Gerais*

*Fugi da casa da patroa
Vassoura não quero ver mais
A caneta é meu troféu
Borda as palavras no papel
É tudo o que quero dizer*

*Sou uma Carolina
Feminino e poesia
A negra escritora que foi do Quarto de Despejo
aos programas na TV*

*Hoje uso salto alto
Vestido decotado, meio curto e com babados
Estou na sala de estar
No meu sofá aveludado*

Porque...

*Sou uma Carolina
Feminino e poesia
Pobreza não quero mais
A caneta é meu troféu
Borda as palavras no papel
É tudo o que quero dizer...*

Carolina... (PILAR, 2015)

RESUMO

SANTOS, Eliane Weinfurter dos. **A presença da atriz negra na cena teatral paulistana: quatro trajetórias.** 2019. 176 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Versão corrigida.

A partir de um primeiro questionamento sobre onde estavam as atrizes negras de teatro na cidade de São Paulo, desenvolveu-se esta pesquisa que buscou observar e salientar a trajetória, a partir de entrevistas e falas em diferentes momentos de suas carreiras, das atrizes Dirce Thomaz, Cleide Queiroz, Lizette Negreiros e Roberta Nunes que trabalham, vivem nesta cidade e que têm idade acima dos 40 anos. Antes porém, de focar em suas trajetórias, foi necessário uma contextualização de como o teatro brasileiro se fundou e a partir de quais narrativas a presença negra nos palcos aconteceu durante os anos. Muitas vezes, permitidos nos palcos desde que seus rostos e mãos estivessem pintados de branco ou quando atuavam como “objeto falante” e ou como “paisagem” que compunha o cenário. Durante muito tempo também, as personagens desempenhadas por negras e negros eram as estereotipadas, como o moleque de recados, a “mulata” faceira, o Pai João, entre outras. Além dessas formas, havia o blackface que consistia em uma técnica utilizada por atores brancos para interpretar personagens negros. Ao se deparar com essa técnica, Abdias Nascimento teve a ideia de pensar um teatro negro feito por negras e negros. Dessa forma, surge o TEN Teatro Experimental do Negro que rompe com a tradição de se colocar artistas negros sempre em papéis subalternos ou figurativos. No TEN, passam a atuar como protagonistas das histórias. Desde a criação do TEN até os dias de hoje podemos observar que muito foi alcançado no sentido de mudar as perspectivas da atuação negra no teatro, mas há, por outro lado, a insistência ainda em promover a presença negra em papéis estereotipados em que atrizes interpretam empregadas domésticas e babás, e atores negros interpretam seguranças, malandros, motoristas, ladrões. Em contraponto e como exemplo de resistência a essas estereotípias, há também a potência de vida e a beleza da trajetória de artistas negras representadas neste trabalho, por estas quatro mulheres.

Palavras-chave: Teatro. Mulheres. Atrizes negras. Resistência. Trajetórias.

ABSTRACT

SANTOS, Eliane Weinfurter dos. **The presence of the black actress in the theatrical scene in São Paulo: four trajectories.** 2019. 176 f. Dissertation (Master in Philosophy) - School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2019. Corrected version.

From a first questioning about where the black theater actresses were in the city of São Paulo, this research was developed that sought to observe and highlight the trajectory, from interviews and speeches at different moments of their careers, actresses Dirce Thomaz, Cleide Queiroz, Lizette Negreiros and Roberta Nunes who work, live in this city and are over 40 years old. Before, however, to focus on its trajectories, it was necessary to contextualize how the Brazilian theater was founded and from which narratives the black presence on the stage happened during the years. Often allowed on stage since their faces and hands were painted white or when they acted as a 'talking object' or as 'landscape' that made up the scenery. For a long time too, the characters played by blacks and blacks were stereotyped, such as the messenger boy, the cheeky mulatto, Father John, among others. In addition to these forms, there was the blackface that consisted of a technique used by white actors to interpret black characters. When faced with this technique, Abdias Nascimento had the idea of thinking a black theater made by blacks and blacks. In this way, the TEN Black Experimental Theater emerges that breaks with the tradition of placing black artists always in subaltern or figurative roles. In TEN, they began to act as protagonists of the stories. From the creation of the TEN to the present day we can observe that much has been achieved to change the perspectives of black acting in the theater, but there is, on the other hand, the insistence still to promote the black presence in stereotyped roles in which actresses interpret housemaids and nannies, and black actors play security guards, rogues, drivers, thieves. In counterpoint and as an example of resistance to these stereotypies, there is also the potency of life and beauty of the trajectory of black artists represented in this work by these four women.

Keywords: Theater. Women. Black actresses. Endurance. Trajectories.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Caminhos da pesquisa: jongo, leis 10.639/03 e 12.288/10 e a pergunta fundante	12
1.2	Trajetória das atrizes negras	17
1.3	Lugares e questões	18
1.4	As perguntas fundamentais	18
1.5	Entrevistas	19
1.6	Mulheres negras na sociedade brasileira	20
2	BREVE SÍNTESE DA HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL	25
2.1	Século XVI	25
2.2	Século XVII	27
2.3	Século XVIII	28
2.4	Século XIX	30
2.5	Século XX	33
2.5.1	<i>Nem no palco, nem na plateia – na rua</i>	33
2.5.2	<i>Blackface</i>	36
2.6	TEN – Teatro Experimental do Negro	40
2.6.1	O perigo da história única	45
3	AS PROTAGONISTAS	49
3.1	As precursoras	50
3.1.1	<i>O teatro, uma arte do efêmero, e Ruth de Souza</i>	51
3.1.2	<i>Léa Garcia</i>	56
3.1.3	<i>Zezé Motta</i>	57
3.1.4	<i>Zeni Pereira</i>	60
3.2	As protagonistas contemporâneas	62
3.2.1	<i>Dirce Thomaz</i>	64
3.2.2	<i>Cleide Queiroz</i>	72
3.2.3	<i>Lizette Negreiros</i>	82
3.2.4	<i>Roberta Nunes</i>	91
4	CONCEITOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS	103
4.1	Racismos	104

4.1.1	<i>Racismo científico</i>	104
4.1.2	<i>Três principais teorias</i>	107
4.1.3	<i>O Brasil e o desejo de embranquecimento</i>	109
4.1.4	<i>Diferentes tipos de racismo</i>	114
4.2	Feminismos	125
4.2.1	<i>Feminismo x Feminismo negro</i>	128
4.2.2	<i>As ondas</i>	132
4.2.3	<i>Interseccionalidade</i>	134
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
	REFERÊNCIAS	139
	APÊNDICE A – ENTREVISTA COM DIRCE THOMAZ	146
	APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO DA FALA DE CLEIDE QUEIROZ	157
	APÊNDICE C – ROBERTA NUNES	162
	ANEXO A – DEPOIMENTO ALEX MELLO	174

1 INTRODUÇÃO

O trabalho de atrizes e atores negros em teatro, sua visibilidade e possibilidades de personagens perceberam alterações ao longo da história teatral brasileira. Em um recorte temporal, nos séculos XIX e XX, a atuação negra aconteceu de forma esporádica e carregada de estereótipos advindos do passado escravocrata e personagens como a “mulata sedutora”, o “pai João”, o “moleque atrevido” eram recorrentes. No século XXI, mudanças que concernem a presença negra nos palcos têm ampliado as possibilidades de personagens, mas, ainda se faz necessária a contestação quando há a insistência em submeter artistas negros, unicamente a papéis subalternos como empregadas domésticas, babás, seguranças, mordomos, motoristas, etc

1.1 Caminhos da pesquisa: jongo, leis 10.639/03 e 12.288/10 e a pergunta fundante

Comecei formalmente a pesquisar a atuação artística negra no Brasil, em 2012, no meu trabalho de conclusão de curso de graduação. Naquele momento, meu interesse se encontrava na observação de como a lei 10.639/03, que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileiras no currículo oficial das redes de ensino, estava ou não sendo respeitada e aplicada e qual o consequente impacto entre os docentes e discentes. Essa lei foi substituída posteriormente pela lei 11.645/08, que incluiu o ensino da história e cultura indígena e previa, tanto num caso como no outro, uma atenção a conteúdos para os quais a maior parte do professorado não havia recebido nenhum preparo, como verifiquei ao fim da pesquisa.

Como fio condutor do trabalho, escolhi o jongo como tema, pois me parecia um conteúdo suficientemente agregador para poder trabalhar a história e a cultura afro-brasileiras de maneira orgânica. Meu trabalho, *Jongo*¹ – *Possibilidades da dança na sala de aula e*

¹ “O Jongo, também conhecido como caxambu, catambá ou tambu, é uma dança e um gênero poético-musical característico de comunidades negras de zonas rurais e da periferia de cidades do sudeste do Brasil. Praticado sobretudo como diversão, mas comportando também aspectos religiosos, o jongo originou-se das danças realizadas por pessoas escravizadas nas plantações de café do Vale do Paraíba, nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo e também em fazendas de algumas regiões de Minas Gerais e Espírito Santo. É uma dança de conjunto com formação em círculo. No centro da roda ou próximo aos tambores um solista (jongueiro) puxa os cantos (pontos) que são respondidos pelo coro dos participantes e improvisa movimentos constituídos de saltos, volteios, passos miúdos, balanceios. O dançador-puxador permanece até que outro chegue diante dos instrumentos e coloque a mão sobre o tambu falando MACHADO ou CACHOEIRA. Nesse momento, a cantoria cessa imediatamente e o solista sai da roda, cedendo lugar ao próximo. Um casal de cada vez vai ao centro da roda, muitas vezes de pés descalços e vestindo roupas do dia a dia, realiza giros terminando em miaços

entrelaçamento com a lei 10.639/03, incluiu tanto aulas quanto rodas de conversa para professores sobre a dança *Jongo* e sobre a lei que estabeleceu as diretrizes e bases da educação nacional.

As professoras e professores participantes informaram que tinham conhecimento e entendiam a necessidade da implantação da lei mas tinham pouco conhecimento sobre a história afro-brasileira e as fontes de pesquisa eram escassas. Disseram ainda que não tiveram aprofundamento destas questões durante a graduação que concluíram e que agora, como docentes, a despeito da implantação da lei, ainda não tinham tido a oportunidade de frequentar cursos de atualização ou preparação para incorporar as temáticas na sala de aula. De modo geral, sequer tiveram apoio das coordenadorias e secretarias de educação, restando-lhes apenas a pesquisa individual para atender à obrigatoriedade estabelecida na instituição em que lecionam e também, para atender ao desejo pessoal de informação e entendimento.

Os resultados dos questionários que utilizei na pesquisa confirmaram a necessidade de cursos de graduação ou especialização que trouxessem o conteúdo de que essas professoras necessitavam. Uma das perguntas era específica sobre a palavra *jongo*.

Dos 40 professores entrevistados, três já haviam ouvido a palavra *jongo* e apenas um (ou seja, 0,4% dos entrevistados) sabia o real significado. Em minha análise, o resultado do questionário apontava para a dimensão gigante do vazio na formação das pessoas que são responsáveis, por sua vez, pela formação de outras dezenas de crianças e adolescentes, tendendo assim a perpetuar a desimportância das questões inerentes à história de negras e negros que caracterizava e caracteriza ainda o currículo escolar. Com essa desimportância, o descaso. Com o descaso, o preconceito. Com o preconceito, as diferentes formas de racismo e de discriminação, inclusive as mais violentas.

(ameaças) de umbigada. As pessoas vão se substituindo, por exemplo, uma mulher faz uma *mesura* e substitui a que estava dançando e da mesma forma um homem substitui outro homem. Desta forma, vão se revezando, muitas vezes até de manhã numa disputa de força, ginga, agilidade e sensualidade. É geralmente dança de terreiro sem calendário fixo, podendo ocorrer em datas consideradas importantes como as festas devidas a São Benedito e São João, nos 13 de maio, nos dias de outros santos católicos de devoção da comunidade, nas festas juninas, nos casamentos e, mais recentemente, em apresentações públicas. Um *jongueiro* de Pinhal (RJ) disse: "o nome da dança é *caxambu* mesmo, depois mudou pra *jongo*, porque é uma coisa meio jogada, pula pra lá, pula pra cá". Além de *jongo*, *caxambu*, *catambá*, o *bambelô* ou *jongo-de-praia* que acontece no Estado do Rio Grande do Norte foi identificado como sendo a mesma dança. Até hoje, núcleos familiares de afro-descendentes insistem em manter viva a tradição do *jongo*, tanto que, antigamente, as crianças eram proibidas de participar das rodas, mas com a necessidade de se criarem herdeiros das tradições, as crianças já participam cantando, dançando e tocando" (SANTOS, 2012).

É verdade que desde então ações importantes para modificar a perspectiva de formação apontada como deficitária pelos professores têm sido realizadas mas ainda é necessária uma ampliação e um entendimento mais profundo de diferentes aspectos e conteúdos da história e da cultura afro-brasileira por parte do corpo docente do ensino oficial.

Meu desejo de continuar a lidar com questões deste tipo, como a da minha pesquisa sobre o jongo, aliado à minha trajetória profissional no teatro, trouxe-me uma nova pergunta e um novo caminho de pesquisa, que se tornaram a base desta dissertação de mestrado.

O ofício de atriz pede e permite a presença também como espectadora de diferentes peças teatrais, para conhecer melhor grupos e linguagens, textos e autores, atores e diretores. A presença como espectadora permite também perceber, de forma poética e política, os caminhos dos diferentes grupos da cena teatral, do que eles falam, para quem e como falam.

Em um dos espetáculos a que assisti, inspirado no texto *A Gaivota* do autor russo *Anton Tchecov*, oito pessoas no palco – sendo quatro mulheres brancas e quatro homens brancos sob orientação artística de um homem também branco – direcionavam a primeira fala do espetáculo ao público: “É possível viver sem teatro?”

Em momentos como este, apesar de essa pergunta ter sempre existido e de ressurgir a cada nova crise criativa ou a cada dificuldade de ordem financeira ou de outras categorias, a minha resposta sempre foi que não, que não é possível viver sem teatro.

Assim, a pergunta do espetáculo aliada à observação do elenco composto por oito pessoas brancas suscitou o questionamento fundante desta pesquisa: onde estão as atrizes negras do teatro de São Paulo?

Com exceção dos grupos que têm seu lugar de existência e atuação na cidade de São Paulo, como *Os Invasores*, *As Capulanas*, *Teatro Negro*, *Coletivo Negro*, *Kizumba*, dentre outros que possuem, em sua gênese, ou a poética e a história do povo negro como sustentáculos de suas pesquisas e espetáculos, ou a presença predominantemente de atrizes e atores negros, onde estão as atrizes negras de teatro em São Paulo?

Após a apresentação das razões que culminaram no questionamento acima, no restante desta seção, explico como a dissertação está estruturada, descrevendo cada capítulo e apresentando minhas justificativas para as opções que adotei. A cada passo, também, tentarei explicar como os temas dos capítulos se relacionam com questões mais gerais de nossa sociedade, a fim de não esquecermos a profundidade do problema e a urgência de buscar soluções.

Primeiramente, nesta introdução, apresento questões gerais do lugar que a mulher negra brasileira ocupa. Embora o trabalho se refira especificamente à presença no teatro, achei importante salientar alguns dados estatísticos que tratam da situação e possibilidade de trabalho, renda e acesso ao estudo, além de levantamentos sobre saúde e violência. Desse modo, esses dados servirão como parâmetro e ponderação nos capítulos subsequentes, para explicar a existência ou não das similitudes ou influências entre as posições e situações vividas pelas atrizes e pelas outras mulheres negras que ocupam diferentes funções nas demais áreas de nossa sociedade.

No primeiro capítulo, a intenção foi a de engendrar uma breve apresentação da história do teatro brasileiro desde a chegada dos jesuítas no século XVI. Esses catequizadores, como por exemplo o padre José de Anchieta, foram responsáveis pela criação, dramaturgia e direção de espetáculos que tinham como motivação principal, a conversão ao cristianismo dos povos indígenas que viviam nesta terra.

O breve histórico segue priorizando os fatos mais marcantes e que dialogam com esta pesquisa até o século XX, apresentando inclusive a situação em que o ator e a atriz negras se encontravam no que concerne aos papéis que lhes eram designados, em sua maioria, de personagens subalternas e estereotipadas. Uma outra técnica excludente da condição natural negra foi a que permitia sua presença desde que estivessem com seus rostos cobertos por um pó branco, seus lábios pintados de vermelho e o restante do corpo coberto pelo figurino, para esconder a cor da pele. Neste histórico, ainda é possível observar como a utilização do blackface foi autenticada como legítima entre artistas brancos.

Para finalizar o capítulo, destaco a importância de Abdias Nascimento e do TEN-Teatro Experimental do Negro, fundado em 1944, responsável pelo surgimento de uma geração de dramaturgos, diretores, atores e atrizes negras e cujas influências são referenciadas até os dias de hoje.

No capítulo seguinte, foram analisados trechos das entrevistas de quatro atrizes negras que têm suas carreiras estabelecidas na cidade de São Paulo e com idades acima de 40 anos. Uma das justificativas para a escolha desse recorte geracional é a importância de se compartilhar para além das fronteiras artísticas, as trajetórias profissionais e fundamentais dessas atrizes que pertencem a uma geração que enfrentou a ausência de ações e políticas afirmativas que surgem somente neste século XXI, com o Estatuto da Igualdade Racial – Lei 12.288/10, em vigor a partir de 20 de novembro de 2010 e que tem como objetivo corrigir ou

diminuir as desigualdades raciais que se originaram no período escravocrata e se perpetuam até os dias atuais.

Sendo assim, estas mulheres negras atrizes não tiveram, na maior parte do tempo de suas carreiras, o efeito pragmático ou que gera, ao menos reflexão, das ações afirmativas ou discriminações positivas. Ações estas que impactam, com mais ou menos determinação e força, a vida e as relações sociais em distintos espaços e mesmo que lentamente, vão causando fissuras em algumas estruturas sociais.

Ainda sobre o Estatuto da Igualdade Racial, é preciso lembrar que os diálogos e discussões que têm ocorrido desde a sua elaboração até sua formulação e sua promulgação ratificam sua necessidade de implantação e expansão e possibilitam, mesmo que de forma compulsória, a reflexão nos diferentes segmentos da sociedade, ainda que muitos desses segmentos não aceitem sua existência e muito menos percebam a necessidade de qualquer forma de reparação, já que acreditam ainda que o Brasil é uma democracia racial. A cada debate, há o fortalecimento do discurso de defesa do Estatuto e por conseguinte, do entendimento das ações afirmativas possíveis e que, certamente, um dia não serão mais necessárias, mas hoje, são importantes ferramentas contra as diferentes formas de opressão a que negras e negros continuam submetidos desde o fim da escravidão.

Uma ação afirmativa busca oferecer igualdade de oportunidades a todos. As ações afirmativas podem ser de três tipos: com o objetivo de reverter a representação negativa dos negros; para promover igualdade de oportunidades; e para combater o preconceito e o racismo (MDH, 2019).

Apesar de não existir uma regulamentação diretamente relacionada às artes cênicas, como acontece em algumas universidades ou serviços públicos com relação às cotas, por exemplo, atrizes e atores negros fortalecidos pela emersão e discussão dos temas inerentes às ações afirmativas e possíveis ações práticas para mantê-las, difundí-las e ampliá-las, entenderam a necessidade de levar o debate, não só ao palco, mas em diversos espaços públicos e privados. Percebe-se com mais frequência a presença negra e o protagonismo em mesas de debate sobre a condição do negro, na arte e na vida. Discussões pautadas por e para a negritude. Diferentemente de outros tempos em que o negro era o objeto de pesquisa, o ser a ser estudado e interpretado por uma maioria, quando não totalidade, de intelectuais brancos.

Outros três pontos norteadores são: - a necessidade de se estudar com mais respeito e minúcia as histórias destas grandes atrizes, - entender como as questões raciais, de gênero e

classe eram entendidas e enfrentadas por elas e como aconteciam ou não discussões sobre a presença ou ausência negra nos espaços artísticos.

1.2 Trajetória das atrizes negras

É importante também explicar o porquê da escolha por analisar somente as trajetórias de atrizes negras, excluindo o trabalho em teatro de homens negros. A escolha aconteceu pelo seguinte motivo: as mulheres negras brasileiras, em análise que veremos a seguir, pertencem à base de uma pirâmide das classes sociais. No topo da pirâmide salarial, por exemplo, estão os homens brancos, depois as mulheres brancas e em terceiro lugar acima das mulheres negras, os homens negros.

Segundo estatísticas, as mulheres negras são as que mais sofrem desigualdades com relação a salário e renda, acesso e permanência nos estudos. Por outro lado, são as que mais sofrem violências de diferentes naturezas.

Então, apesar de as atrizes negras não integrarem de forma absoluta essa base da pirâmide de classes sociais, tanto elas quanto as mulheres que ocupam outras funções econômicas, sofrem as consequências do racismo e do machismo, concomitantemente. Assim, as mulheres negras se encontram em posição mais difícil que homens negros (que têm suas vidas dificultadas pelo racismo mas não pelo machismo), mulheres brancas (que têm suas vidas dificultadas pelo machismo e não pelo racismo) e homens brancos (que não sofrem diretamente as dificuldades nem do racismo nem do machismo).

Evidentemente, durante a explanação de determinados acontecimentos, eventos ou situações que corroboram a nossa análise, serão citados trabalhos em que há a participação de atores negros ou o seu protagonismo, não sendo possível, portanto, dissociar ou omitir suas presenças.

O capítulo três, portanto, tem como foco principal pesquisar os caminhos de quatro atrizes negras: Dirce Thomaz, Cleide Queiroz, Lizette Negreiros e Roberta Nunes. Perscrutar seus caminhos, suas trajetórias e suas oportunidades. Observar, inclusive, se o racismo e o machismo estruturais da nossa sociedade, que atingem a mulher negra como explicitado acima, muitas vezes, objetificando-a sexualmente, encontram espaço de atuação no meio teatral.

1.3 Lugares e questões

Eu gostaria de reiterar que a pesquisa aconteceu em São Paulo, capital. A base da observação do trabalho e trajetória das atrizes acima mencionadas se deu a partir das entrevistas concedidas para este trabalho e falas em outros momentos de suas carreiras. O foco foi a atuação em teatro, mas impossível excluir trabalhos em televisão e cinema, pois a arte da interpretação se entrelaça nas diferentes linguagens artísticas.

Uma atriz pode estar em cartaz com um espetáculo ao mesmo tempo em que um filme ou uma novela da qual participou entra em circulação ou veiculação. São relativamente raros os casos de artistas que não transitam entre as linguagens.

Da mesma forma que a atuação em cinema e televisão pode vir a ser referenciada para explicar questões desta pesquisa, trabalhos dessas atrizes em outras regiões do Brasil podem vir a ser apresentados, caso necessário.

A análise dos seus depoimentos buscou demonstrar como se estabelecem nas diferentes áreas artísticas, como teatro, cinema e televisão, as relações sociais e de trabalho, incluindo detalhes sutis ou emblemáticos entre elenco, direção e outros membros da equipe, além das disposições objetivas e subjetivas que determinam quem terá o papel principal, secundário, de figuração ou mesmo se a atriz será aprovada para o trabalho, ou não.

Por disposições objetivas, refiro-me à capacidade de interpretação e personificação da personagem, tempo de experiência e dedicação ao trabalho, entre outras características importantes, que são necessárias para desenvolver e transmitir com mais acuidade, as emoções, dilemas e histórias da personagem.

As disposições subjetivas tornam-se relevantes quando as qualidades citadas acima são negligenciadas ou secundarizadas, pois o que é valorizado não é o talento e trabalho, mas condições de proximidade, influência, aparência e status social.

1.4 As perguntas fundamentais

Da pergunta fundamental e primeira deste trabalho, surgiram outras: Como é a atuação negra em teatro? Na história do teatro brasileiro, qual era ou é o espaço reservado para esta atuação? Como e por quem é contada a história do teatro negro no Brasil? Quais papéis eram e ainda são reservados e determinados para negras e negros? Os espetáculos em cartaz e as

produções recentes em teatro expõem a questão interseccional em cena ou é um assunto exclusivamente de grupos de teatro formados por negras e negros? O que é um teatro negro?

Não há respostas definitivas e únicas para estes questionamentos. Não há verdades absolutas. Existem pontos de vista e possibilidades de análises e reflexões, principalmente por se tratar de histórias que podem ser apreciadas por diferentes contextos, contadas por pessoas circundadas por suas subjetividades. Além do que, são histórias e pessoas embricadas em fazeres artísticos.

A existência e a insistência destas perguntas determinam os caminhos e, talvez, alguns destinos poderão ser alcançados.

O teatro é um espaço de expressão artística e libertária e quando não está refém da indústria cultural, põe em questão e produz reflexões sobre aspectos da sociedade em geral. Pensamentos muitas vezes arraigados e preconceituosos são confrontados de forma poética. Opressões e violências vividas transformam-se em cenas e são colocadas como espelho para que o espectador possa refletir nele sua empatia ou sua discordância.

1.5 Entrevistas

As atrizes que se dispuseram e aceitaram participar das entrevistas, contribuindo imensamente com suas histórias de teatro e vida, são representantes de um período de atuação em teatro que se inicia na década de 1960, em São Paulo.

As questões propostas evidenciaram suas histórias profissionais, tanto individuais, quanto coletivas. Evidenciaram, ainda, uma forma de fazer teatro representante de um período.

As questões foram direcionadas buscando ainda entender como eram os ensaios, atuação e possibilidades de trabalho no período em que se iniciaram no teatro e como se transformaram ou não no decorrer dos anos. Quais personagens lhes foram permitidos e realizados, quais percursos foram valorizados ou negados e como está a relação delas com o teatro, no momento presente.

As questões abertas permitiram que as histórias fossem lembradas e contadas de forma fluida. Assim, foi possível observar pessoalmente ou virtualmente as falas, depoimentos, histórias que permearam suas vidas e iluminaram as questões deste trabalho.

Ouvir estas mulheres que precederam a atual geração e que continuam em cena é um espetáculo fabuloso.

São a história viva do teatro e, para um país com pouca memória, é imprescindível ouvi-las.

Antes de passarmos à análise da atuação da mulher negra no teatro e áreas afins, é importante observarmos os dados das condições da mulher negra brasileira em outros setores da sociedade, o que acontecerá no próximo tópico.

E finalizando esta apresentação inicial sobre o trabalho, no capítulo quatro estão presentes os conceitos que permearam muitos dos enfoques desta dissertação, como por exemplo: os diferentes tipos de racismos, os feminismos, o conceito de interseccionalidade, além da frenologia do século XIX e as demais teorias que hoje são consideradas pseudo-científicas mas que durante muito tempo colocaram o homem branco europeu como o ser superior e os demais povos como inferiores, justificando, assim, a escravização, a compra e venda de outros seres humanos. Além de corroborar o apagamento da história, o silenciamento das violências, a perpetuação da negligência com a saúde dos corpos e mentes, a discriminação, a eliminação simbólica e física do povo negro e que, frequentemente, permeiam, com certa naturalidade, não os espetáculos teatrais, filmes de ação ou novelas de época, mas as manchetes de jornais, revistas e programas televisivos.

1.6 Mulheres negras na sociedade brasileira

No Brasil, as mulheres negras, em termos de remuneração, seguem em posições desprivilegiadas, em cotejamento com homens negros, mulheres brancas e homens brancos. Assim como a promoção a determinados tipos de cargos, como de gerência e supervisão, por exemplo, é dificultada ou negada, utilizando-se de eufemismos relacionais à ausência de competência para o cargo, e não assumindo-se a discriminação racial, de fato.

Apesar de, proporcionalmente, o rendimento das mulheres negras ter sido o que mais se valorizou entre 1995 e 2015 (80%), e o dos homens brancos ter sido o que menos cresceu (11%), a escala de remuneração manteve-se inalterada em toda a série histórica: homens brancos têm os melhores rendimentos, seguidos de mulheres brancas, homens negros e mulheres negras. A diferença da taxa de desocupação entre sexos também merece registro: em 2015, a feminina era de 11,6%, enquanto a dos homens atingiu 7,8%. No caso das mulheres negras, ela chegou a 13,3% (e 8,5% para homens negros) (IPEA, 2017).

O gráfico a seguir indica as médias salariais mensais para cada parcela da população destacada, e para idade acima dos 16 anos.

Ilustração 1: Rendimento médio do trabalho principal da população ocupada de 16 anos ou mais de idade, por sexo e raça/cor. Brasil, 2004 a 2014

Fonte: Pinheiro et al (2016, p. 14)

Homens brancos, como demonstrado acima, ganham mais do que o dobro das mulheres negras e estas, por sua vez, ganham menos do que as mulheres brancas e menos do que os homens negros.

Outro dado importante é sobre a continuidade nos estudos. Mulheres negras conseguem se sobressair apenas com relação aos homens negros, como podemos observar no próximo gráfico que mostra a situação no ensino médio.

O tempo de estudo é também um determinante para galgar posições e promoções em diferentes tipos de trabalho. Assim, o círculo vicioso da desigualdade se perpetua. Mulheres negras que têm necessidade de abandonar ou interromper os estudos para se dedicar e apoiar a família financeiramente, optam, pela urgência da vida, por trabalharem em profissões que não exigem qualificação específica, adiando assim, o sonho da universidade e empregos mais bem remunerados e qualificados, para a próxima geração.

Ilustração 2: Taxa de frequência escolar líquida ajustada no ensino médio, por sexo e cor ou raça (%)

Fonte: Peret (2019)

Além disso, os dados sobre as taxas de analfabetismo, problema anterior à evasão escolar no ensino médio, segundo pesquisa do IBGE Educa, é de que entre brancos, a taxa é de 4,2%. Entre pretos e pardos, 9,9%. Os dados foram coletados em 2018.

Segundo a mesma pesquisa, em 2016, 1,8 milhão de crianças de 5 a 17 anos trabalhavam no Brasil, equivalente a 4,6% do total nessa faixa etária. As crianças pretas ou pardas eram a maioria entre as ocupadas, 64,1%.

Falar de cor ou raça, por exemplo, leva a pensar no quanto o Brasil é um país desigual, onde as relações sociais ainda são marcadas por diversos preconceitos. Mostra disso são as estatísticas de cor ou raça produzidas pelo IBGE, as quais revelam que os brancos, em relação aos pretos e pardos, têm os maiores salários, sofrem menos com o desemprego e são maioria entre os que frequentam o ensino superior. Assim, apesar de nem sempre ser fácil responder à pergunta “qual é sua cor ou raça?”, é fundamental entender a importância da questão para a elaboração de políticas públicas (IBGE, 2018, p.3).

Os dados apresentados nos excertos e gráficos acima, mostram como, em pleno século XXI, mulheres, sobretudo as negras, têm dificuldade de acesso a certos tipos de trabalho e ascensão profissional e consequente aumento da renda, além de questões que fazem com que elas interrompam os estudos precocemente. As mulheres negras são também as que mais sofrem com diferentes tipos de violências, incluindo a obstétrica.

De acordo com os dados “notificados no Sistema de Informações sobre Mortalidade (SIM), do total de 1.583 mortes maternas em 2012, 60% eram de mulheres negras e 34% de brancas (Valadares, 2017)”.

Desagregando-se a população feminina pela variável raça/cor, confirma-se um fenômeno já amplamente conhecido: considerando-se os dados de 2016, a taxa de homicídios é maior entre as mulheres negras (5,3) que entre as não negras (3,1) – a diferença é de 71%. Em relação aos dez anos da série, a taxa de homicídios para cada 100 mil mulheres negras aumentou 15,4%, enquanto que entre as não negras houve queda de 8% (IPEA, 2018, p. 1).

“O SIM do Ministério da Saúde, corroborado pelo Censo Demográfico do IBGE, de 2010, expõe que a taxa de homicídios de negros no Brasil é de 36 mortes por 100 mil negros, enquanto a mesma medida para não negros é de 15,2 por 100 mil (Une, 2018).

Uma das principais facetas da desigualdade racial no Brasil é a forte concentração de homicídios na população negra. Quando calculadas dentro de grupos populacionais de negros (pretos e pardos) e não negros (brancos, amarelos e indígenas), as taxas de homicídio revelam a magnitude da desigualdade. É como se, em relação à violência letal, negros e não negros vivessem em países completamente distintos. Em 2016, por exemplo, a taxa de homicídios de negros foi duas vezes e meia superior à de não negros (16,0% contra 40,2%). Em um período de uma década, entre 2006 e 2016, a taxa de homicídios de negros cresceu 23,1%. No mesmo período, a taxa entre os não negros teve uma redução de 6,8%. Cabe também comentar que a taxa de homicídios de mulheres negras foi 71% superior à de mulheres não negras (IPEA, 2018, p. 40).

Além das violências a que as mulheres negras estão diretamente expostas, as informações sobre homicídios, segundo a informação do Atlas da Violência do IPEA, foi superior 71%, com relação às mulheres não negras.

Verificando os dados sobre homicídios de homens negros no mesmo excerto, pode-se afirmar que as vidas negras importam muito menos que as vidas de não negros. E que ser mulher, mãe ou companheira negra no Brasil é uma tarefa árdua. Pois sobrevivendo ao parto, mãe, pai e filho ou filha, precisam sobreviver às outras violências promovidas pelo Estado, principalmente pela instituição policial ou por violências ocasionadas por negligência e desrespeito.

Com essa avaliação, a partir dos dados estatísticos levantados sobre as condições de vida, sobrevivência, trabalho, renda, acesso e continuidade nos estudos das mulheres negras brasileiras, e as importantes informações sobre os diferentes tipos de violências a que elas estão sujeitas, encerramos a introdução desse trabalho.

Como dito anteriormente, estes dados gerais das condições de vida das mulheres negras brasileiras poderão ser úteis para amparar as observações e análises das condições das atrizes negras referenciadas neste trabalho e verificar se há semelhanças ou paralelos possíveis de serem feitos ou quão distantes são suas realidades. Estes dados ainda, poderão sensibilizar a leitora ou o leitor para a urgência das questões apresentadas.

2 BREVE SÍNTESE DA HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL

Antes de seguirmos na análise da presença da atriz negra brasileira, faz-se necessário apresentar de forma geral, a história do teatro no Brasil, porque desde seus primórdios, determinações impostas pela Igreja e depois pelas elites determinaram a forma da presença negra nas apresentações teatrais.

Os jesuítas, sobretudo padre José de Anchieta, foram os primeiros diretores e dramaturgos de textos que tinham como foco primeiro a conversão imposta aos indígenas que já viviam neste território. A utilização da linguagem teatral pelos jesuítas que era utilizada como uma forma de doutrinação católica cristã concomitantemente à eliminação das raízes culturais dos povos indígenas, aconteceu nos séculos XVI e XVII, primordialmente.

Assim, iniciaremos esta apresentação no século XVI, com a chegada dos jesuítas ao Brasil.

2.1 Século XVI

A chegada dos portugueses a estas terras que já eram ocupadas pelos indígenas de diferentes etnias, teve o apoio da instituição Igreja Católica, aconteceu de forma violenta como Moura (2014, p. 218) explica que “primeiro aconteceu uma fase genocídica de ocupação da terra e destruição das populações. Depois veio a fase de cristianização, da catequese, da chamada evangelização, ou seja da destruição das suas religiões e de sanções àqueles que não aceitassem as imposições da religião do colonizador”.

O teatro era usado pelos jesuítas da Companhia de Jesus para converter os índios, afastando-os, impositivamente, de suas tradições. Cacciaglia (1986, p. 12) apresenta como um dos exemplos possíveis, o Auto *Na Festa de São Lourenço* que

os protagonistas do drama são aproximadamente vinte, entre eles São Lourenço, o Temor de Deus e o Amor de Deus, um anjo, os imperadores romanos Décio e Valeriano, Guaixará rei dos demônios, seus dois servidores Aimbiré e Saravaia, finalmente Urubu, Tautarama, Jaguaruçu e Caburé, figuras zoomórficas da mitologia indígena, aqui em função de personagens demoníacas.

O trabalho dos jesuítas consistia em utilizar das figuras da mitologia indígena e transformá-los, comparativamente, aos demônios da religião católica, o que mostra a desenvoltura dos jesuítas em inferiorizar e aniquilar a história dos índios, atendendo ao pedido de disseminar os ideais da igreja católica.

Os jesuítas utilizaram do teatro como ferramenta para o trabalho de evangelização de índios e os incluíam como atores em seus autos² e nessas atuações era possível perceber mecanismos e estratégias da colonização que marcaram profundamente a existência dos povos originais.

O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX (FARIA, 2012, p. 21).

Para Lima (2010, p. 26), o teatro no Brasil começou sim no século XVI, primeiramente com os índios e depois incluindo os negros nas apresentações.

O teatro no Brasil tem início no século XVI, através da catequese cristã, feita pelos padres jesuítas. Inicialmente os indígenas, e depois os negros escravizados, foram ao mesmo tempo público e atores desse teatro. Tendo como objetivo doutrinar os “conquistados” em suas crenças e valores religiosos, os colonizadores portugueses valeram-se das línguas, expressões espetaculares e elementos de representatividade simbólica, dos indígenas e negros, para persuadir-los a se converterem à doutrina católica.

Padre José de Anchieta (1534-1597) foi à época, uma das figuras mais contundentes deste tipo de trabalho que buscava, através do teatro, evangelizar e converter os índios ao cristianismo. Além de dirigir os espetáculos, também era responsável pela dramaturgia ou seja, pela escrita do texto que seria encenado.

Obedientes ao preceito da Companhia de Jesus, que impõe aos padres aprenderem a língua das terras em que mantinham missões, os jesuítas em seguida se dedicaram ao estudo da língua dos índios; logo o padre Anchieta escreveu uma gramática da língua tupi, que se tornou fundamental para o trabalho de catequese. Ao lado das línguas indígenas, eram usados também o português e o espanhol (CACCIAGLIA, 1986, p. 6).

[...] o mérito de ter introduzido e desenvolvido a arte dramática no Brasil cabe, incontestavelmente, aos jesuítas: durante toda a sua permanência, até a expulsão exigida por Pombal em 1759, desenvolveram uma ininterrupta atividade teatral voltada para a conversão dos indígenas e a educação dos colonizadores. Temos notícia de vinte e cinco obras teatrais representadas no Brasil no século XVI (CACCIAGLIA, 1986, p. 7).

² Em Portugal, durante a Idade Média, nome genérico para designar qualquer tipo de peça, religiosa ou profana (VASCONCELLOS, 1987, p. 25).

As apresentações aconteciam em espaços ao ar livre, escolas, adros das igrejas, palácios e eram realizadas também por alunos de colégios jesuítas, além dos índios.

Importante salientar que, em todas as apresentações e mesmo com a presença de personagens femininas, a presença da mulher não era uma alternativa possível.

[...] o teatro jesuíta mostrava sempre o máximo escrúpulo com a dignidade e a moralidade, embora nas formas mais simples impostas pelas necessidades da catequese num ambiente tão primitivo. Nele inexistiam, rigorosamente, quaisquer alusões ao amor profano, a mulher era completamente excluída, e as poucas personagens femininas era jovens travestidos (CACCIAGLIA, 1986, p. 15).

2.2 Século XVII

Segundo Cacciaglia (1986, p. 16), o século XVII é um período de lutas e guerras no Brasil, tanto internas quanto com outros países: guerras contra os franceses no Maranhão, contra os holandeses na Bahia e em Pernambuco e lutas entre colonos e jesuítas em São Paulo. Os jesuítas continuaram catequizando através do teatro mas pelas razões acima e pela força da Igreja, que não concordava com alguns excessos dos jesuítas, o teatro foi perdendo a força.

O teatro esmorece e não consegue renovar sua inspiração. Os jesuítas continuam seu teatro nos moldes costumeiros, embora procurando conservar o mais possível na sombra essa atividade, para não atrair as iras de Roma, que nem sempre via com bons olhos certos excessos e certas degenerações. Assistimos, além disso, a um sempre progressivo afastamento das atividades lúdicas das ocasiões religiosas, e ao surgir de numerosas formas de jogos e de divertimentos populares (mesmo sob a forma de simples representações simbólicas, como o *bumba meu boi* e outras), pelas quais o povo brasileiro sempre demonstrou uma enorme paixão e predisposição. Basta pensar no atual celeberrimo carnaval, talvez o único autêntico existente no mundo (CACCIAGLIA, 1986, p. 16).

Corroborando a análise do desprestígio que o teatro começou a ter neste período do século XVII, Lima (2010, p. 24) explica:

Após essa primeira fase do teatro no Brasil, caracterizada pela representação de autos religiosos e espetáculos populares, começa a se desenvolver uma outra modalidade teatral, mais formalmente organizada, cuja natureza profana já não se compatibiliza com o espaço ritual da igreja. Entre os atores já podem ser encontrados, mais regularmente, artistas e aspirantes a tal. Assim, até pouco mais de meados do século XVII, a prática da arte teatral era vista como uma atividade abjeta e por isso condenada pelos que zelavam pela moral e bons costumes da sociedade de então. Seja por essa ou por alguma outra razão que não podemos verificar, esse desprestígio acabou por determinar que a atividade teatral dessa época se transformasse, pródiga e majoritariamente, em “coisa de preto”.

Pela moral e bons costumes, as mulheres foram aos poucos sendo impedidas de frequentar as casas de espetáculos. Inimaginável também a presença delas como artistas nas peças teatrais.

Assim, temos que, restou aos homens, em sua maioria negros, o exercício da atividade artística na época, já que a prática teatral era considerada uma prática abjeta.

Muitos dos relatos sobre o teatro brasileiro foram feitos por viajantes europeus. Um desses viajantes era Montevergne e sobre suas anotações, Cacciaglia (1986, p. 17) explicita:

Alguns viajantes franceses deixaram-nos interessantes notícias sobre festas análogas, organizadas no Brasil. Montevergne, por exemplo, assistiu no Recife, em 1666, a festejos muito interessantes, cujos protagonistas eram escravos: depois da missa, cerca de quatrocentos homens e duzentas mulheres desfilaram pelas ruas mascarados, cantando e dançando músicas que eles mesmo haviam composto, ao som de cornetas e tamborins, vestindo roupas dos patrões, levando colares de ouro e pérolas. É supérfluo lembrar que esse gênero de divertimento e espetáculo é perfeitamente idêntico aos desfiles das escolas de samba dos nossos dias.

Os primórdios do que conhecemos como cortejo carnavalesco ou carnaval surgiram nesse período, segundo o relato acima. Além disso, a ocupação das ruas por mulheres e homens negros também apontava para a florescência das manifestações culturais populares, que além do carnaval, incluíam outras festas, estruturadas por uma parte religiosa e outra profana, como a festa do boi que assume diferentes nomes no Brasil, como *Boi de Mamão* em Santa Catarina, *Boi Bumbá* no norte do país e *Bumba-meu-boi* em algumas cidades do nordeste brasileiro, além da Festa de Reis, as Cavalhadas, as Congadas, entre outras.

2.3 Século XVIII

No início do século, os espetáculos teatrais ainda eram organizados nos conventos, adros e nas próprias igrejas mas as autoridades eclesiásticas passaram a se preocupar com os exageros que aconteciam nesses espetáculos e decidiram, assim, pela proibição das apresentações nesses espaços. Por outro lado, acreditavam no caráter educativo do teatro, “reconhecendo sua necessidade como escola de valor, de política, de moral e fidelidade aos soberanos” (CACCIAGLIA, 1986, p. 19).

Assim, com a proibição e afastamento da Igreja das atividades artísticas, “a autoridade leiga descobria o poder de sugestão do mais ilustre dos *mass-media*” (ibidem) e oportuna o aparecimento das casas de ópera e casas de comédia.

Entre 1760 e 1795, datas aproximadas, sob a influência da política de despotismo esclarecido do Marquês de Pombal, são construídos teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, em Vila Rica (este ainda em funcionamento, o mais velho da América do Sul), no Recife (Pernambuco), em São Paulo e em Porto Alegre (Rio Grande do Sul). Com lotação em torno de 350 lugares, esses teatrinhos ficaram logo conhecidos como Casa da Ópera (FARIA, 2012, p. 43).

Em uma dessas casas de ópera, localizada no Rio de Janeiro, um padre chamado Ventura exercia seu trabalho artístico, que, segundo Faria (2012, p. 43) “[...] seria, nesse caso, o primeiro diretor de uma companhia regular de teatro em território brasileiro – e como tal tem sido muitas vezes celebrado”.

[...] já por volta da metade do século funcionava no Rio, na rua do Fogo (atual rua dos Andradas), o teatro de uma figura pitoresca, o padre Ventura, mulato, corcunda, verdadeiro *factotum* da cena: de fato, não só era o diretor e o regente da orquestra como, se necessário, subia pessoalmente ao palco para tocar o violão e até mesmo para dançar o fado ou o lundu. Parece que os aparatos cênicos eram bastante engenhosos e surpreendentes, pelo menos para a época, com grande riqueza de costumes e de cenários realistas (CACCIAGLIA, 1986, p. 23).

Apesar do nome “casa de ópera”, os espaços não se restringiam a apresentações dessa natureza, sendo considerada ópera qualquer peça teatral que contivesse trechos cantados. Segundo Cacciaglia (1986, p. 23), além de Padre Ventura que era “mulato”, a companhia também era formada por outros “mulatos” que “se esforçavam ao máximo, mostrando uma declamação pesadamente mnemônica, com o rosto coberto por camadas de maquiagem branca e vermelha, para esconder sua tez escura”.

Além de Padre Ventura, Lima (2010, p.25) cita Manuel Luis como o responsável pela criação de outra companhia permanente de teatro. Essa companhia era também, em sua maioria, formada por atores “mulatos”.

O também mulato Manuel Luís, dono de uma das primeiras companhias permanentes da época, trazia um elenco de maioria mulata e do mesmo modo chamava a atenção pelos espetáculos envoltos em luxo e beleza. Entre seus espectadores constava nada menos que a realeza brasileira. Alguns artistas negros e mulatos (atores, diretores e administradores de companhias), desse período, fizeram sucesso também individualmente. Dentre eles, estão a atriz Chica da Silva; os atores Vitoriano, Xisto Bahia, Caetano Lopes dos Santos, Maria Joaquina, José Inácio da Costa (o capacho) e o palhaço Benjamim (LIMA, 2010, p. 25).

Até a segunda metade do século XVIII, aproximadamente, a profissão de ator era considerada, no Brasil, altamente desonrosa. Por isso, dedicavam-se a ela quase exclusivamente os mulatos, os quais, por pertencerem a ínfimas classes sociais, não tinham uma particular reputação para defender (CACCIAGLIA, 1986, p. 32).

O desprezo pela arte teatral iniciado no século XVII, continuou, como visto, no XVIII, cabendo aos negros a ocupação dos palcos neste período. Os profissionais da área eram encarados pela sociedade como seres abjetos, abomináveis. E mesmo assim, usavam técnicas de maquiagem e figurinos para parecerem brancos, pois a experiência e observação do teatro era baseada nos cânones europeus, e dessa forma, atrizes e atores precisavam “ser” brancos.

Seria, porém, o mulato quem mais se dedicaria à profissão de ator, normalmente considerada desprezível, vergonhosa, abaixo mesmo das mais infames e criminosas. Com o rosto e as mãos cobertos de uma camada de branco e de vermelho, despertaria atenção e comentários até mesmo de viajantes estrangeiros ilustres [...] (MENDES, 1993, p. 49).

Faria (2012, p. 48) apresenta-nos uma nota extraída do livro *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* cujo conteúdo é o seguinte:

Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos. Não tem a menor ideia da indumentária; e, por exemplo, em peças tiradas da história grega vi personagens vestidos à turca e heroínas à francesa. Quando esses atores gesticulam, o que raramente sucede, poder-se-ia pensar que são movidos por molas, e o ponto, que lê a peça enquanto eles declamam, fala tão alto, que frequentemente sua voz mascara completamente a dos intérpretes.

2.4 Século XIX

No início do século XIX, ano de 1808, a Família Real chega ao Brasil, fugindo das tropas napoleônicas que invadiram Portugal. Dentre as muitas mudanças que aconteceram no Brasil com a finalidade de atender aos anseios e necessidades da família real, Dom João VI encomendou a construção de um teatro “digno” e a responsabilidade da construção fica a cargo de Fernando José de Almeida. A inauguração aconteceu em 1813 e o seu primeiro nome foi *Real Teatro de São João*, no Rio de Janeiro e após esse acontecimento, iniciou-se o fim do ciclo das casas de ópera.

Este teatro passou por momentos de glória e dificuldade. Como explica Cacciaglia (1986, p. 38), “o novo teatro continuou sua atribulada história de triunfos, insucessos, tumultos e incêndios até 1928, ano em que o São Pedro foi demolido para dar lugar a outra sede de espetáculos, o Teatro João Caetano, ainda hoje em plena atividade, depois de uma enésima reforma”.

O teatro no Brasil seguiu refém das referências europeias até meados do século XIX, e dessa forma,

destinado a puro divertimento e a comemorações oficiais, estava entregue essencialmente a amadores. Seu repertório compreendia exclusivamente dramas pseudo-históricos, sentimentais e políticos, além de comediazinhas leves. [...]. A maioria dos atores locais era constituída de mulatos que tentavam mostrar-se brancos por meio da maquiagem. Sua interpretação progrediu de modo notável com a chegada de algumas companhias estrangeiras, que foram escola para suas aptidões naturais (CACCIAGLIA, 1986, p. 43).

Esse “mostrar-se branco” não se restringia a espaços convencionais como as casas de ópera, mas continuou como prática nos teatros construídos em diferentes Estados do Brasil, depois da chegada da Família Real.

Para entendermos a amplitude dessa obrigatoriedade para que artistas negros pudessem estar em cena, mesmo em espaços não formais como a tenda de um circo, trazemos o exemplo do artista Benjamim de Oliveira³, que é considerado o primeiro palhaço negro brasileiro e para outros pesquisadores, o primeiro palhaço negro do mundo. Além de palhaço, era ator, instrumentista e dramaturgo responsável por inúmeros textos de circo-teatro. Apesar da riqueza do currículo, ele não teve alternativa a não ser ceder e adequar-se às regras impostas, pintando o rosto de branco já que sua presença negra causava estranhamento a algumas pessoas do público.

³ Benjamin Chaves, posteriormente conhecido como Benjamin de Oliveira – “Oliveira” adotado do nome do artista Severino de Oliveira, seu orientador no circo -, nasceu em Pará de Minas, no estado de Minas Gerais, no dia 11 de junho de 1870. Foi o quarto filho de Malaquias e da escrava Leandra. Encerrou sua carreira no circo na década de 1940 e morreu no Rio de Janeiro 3 de maio de 1954. (Funarte/cedoc)

Ilustração 3: Palhaço Benjamin de Oliveira

Souvenir de 1909, com alguns personagens. In: *O circo no Brasil*, de Antonio Torres, Funarte/SP, 1998 (Pimentel, 2019)

Teatro nacional

O início de um teatro realizado com características brasileiras, uma fase de dramaturgia dita nacional e um paulatino distanciamento do teatro aos moldes europeus aconteceu aproximadamente, em meados do século XIX com os textos *O Juiz de Paz na Roça* de Martins Pena, que estreou em 04 de outubro de 1838 no Teatro João Caetano-RJ, e *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães, ambos os espetáculos produzidos pela Companhia de Teatro do ator João Caetano. Época que coincide com o enunciado por Faria (2012), ou seja, alguns anos após a Independência. Esse período de ascensão do teatro nacional corresponde ao momento de maior expansão do tráfico de pessoas.

[...] É o que se refere à existência de um tema emergente desde o começo da década de 1850 e que assumiu singular importância no período do Realismo, conservando-a, mesmo com a posterior supremacia do teatro leveiro, e só perdendo-a quando foi abolida o cativoiro no Brasil. É o tema do escravo. Com ele nascia a personagem negra no teatro brasileiro. Pois a ideia de *escravo* estava intimamente ligada à ideia de negro, duas coisas que se confundiam aos olhos do senhor branco [...] (MENDES, 1982, p. 11).

Para complementar a análise, Santos (2014) explica que a personagem negra no teatro propriamente dito surgiu no começo do século 19 e sua atuação nos palcos se assemelhava ao que acontecia na sociedade escravista. Argumenta ainda que existia uma legislação que considerava o negro como um objeto falante, mas que no teatro, praticamente não falava, era mudo e desprovido de alma, além de ser um símbolo do mal.

Esse espaço de “objeto falante” e ou “símbolo do mal” foi o único espaço reservado ao negro durante muitos anos.

O negro não era considerado um ser humano e muito menos, cidadão. Objeto falante foi o nome dado para a participação negra em alguns espetáculos, mas “falante” é uma antítese dupla, visto que objetos não falam e a presença consistia em preencher espaços no palco como partes integrantes do cenário.

A expressão “símbolo do mal” refere-se à ideia de a cor negra ser associada às trevas, ao que há de ruim e sombrio nos seres humanos e essa ideia era propagada através de religiões e estudos ditos científicos que colocaram e colocam o negro ainda como sinônimo de preguiça, tendendo a vícios e crimes.

Além de objeto falante e símbolo do mal, Lima (2010, p. 28) apresenta outro papel destinado aos negros no palco nesse período, o de *paisagem*.

Dentre algumas das funções usualmente atribuídas a tais personagens está a de **Paisagem**, ou seja, seu papel é caracterizar o ambiente retratado pela trama. Esse papel é utilizado com bastante recorrência em dramas históricos com o propósito de tornar mais crível o cenário. Até mesmo Martins Pena, um dos nossos mais importantes dramaturgos do século XIX, notabilizado por suas comédias que retratam o cotidiano da época, ao incorporar a temática negra, utiliza os personagens negros como elemento de ambientação local. E, mesmo quando os coloca como peça importante da trama, como acontece em duas de suas obras (O Cigano – 1845; Os Dous ou o inglês maquinista – 1842), não saem desse lugar comum da paisagem, nem tão pouco da recorrência a estereotípias utilizadas pelo senso comum.

2.5 Século XX

2.5.1 Nem no palco, nem na plateia – na rua

Teatro é um *local*, um prédio com endereço e CEP, composto de palco, plateia, coxia, proscênio, rotunda, camarim, corredores, bilheteria, foyer, etc. Mas é também, e principalmente, um *lugar*; isto é, um programa artístico, uma atividade de lazer, um *habitus*, que requer determinado comportamento X, não se está no teatro como num circo, por exemplo. Teatro é um *lugar* individualizado, em nossa civilização moderna ocidental, para uma plateia burguesa, alta ou de classe média. Não é um lugar de todos, como uma praça ou a praia (SANTOS, 2014, p. 45).

Para além da etimologia da palavra teatro, que pode significar a “ação de contemplar, ver ou considerar algo com atenção (teáomai), tanto quanto digno de contemplação (teátos)”, Joel Rufino aborda o lugar, o status e a classe das pessoas que frequentam o espaço físico denominado Teatro. Até o século XIX, ir ao teatro exigia boas roupas, carro ou carruagem e era sinal de prestígio e, dessa forma, a presença era impensável para a maioria de negras e negros.

Em busca da sua identidade e sendo negada a sua participação no teatro dito formal, o povo negro buscou formas de se expressar artisticamente através do teatro popular realizado nas ruas, praças e locais de aglomeração de pessoas como mercados e feiras.

Festas religiosas como Natal e Páscoa continham partes dramatizadas denominadas *autos*. Assim como o Reisado que é apresentado no Nordeste até hoje da mesma forma desde tempos do início da colonização, o Bumba-Meu-Boi, Maracatu, Congada e outras festas populares, em que ocorrem o religioso e profano, incluindo a dramatização da história, parte musicada e cortejo.

Assim, chegamos ao século XX e com a impossibilidade de se libertar objetiva e simbolicamente do epíteto de escravos, negras e negros seguiram criando e fazendo história no teatro popular brasileiro ou atuando com os rostos e mãos pintados de branco, quando eram aceitos nos palcos.

Nesses palcos, com as mãos e o rosto pintados de branco e o restante do corpo coberto ou com a presença permitida para interpretar personagens estereotipados, artistas encenavam papéis como a “*mulata sedutora*”, a “*mãe preta*” que amamentou e cuidou das crianças e hoje acompanha a família, o “*pai João*” senhor de idade avançada que cuidava, cantava e contava histórias para os filhos do senhor quando esses eram pequenos e, ao falar, carrega nos sotaques e profere palavras incorretamente, talvez para mostrar ainda a relação com o continente africano, talvez para mostrar uma suposta incapacidade cognitiva.

Apesar de existirem exceções em que negras e negros eram artistas, escritores, engenheiros, entre outras profissões, dramaturgos e diretores não se permitiam ou não ousavam criar personagens distintas das já apresentadas aqui.

Do século XIX, quando do nascimento do teatro nacional até os dias de hoje, quase 200 anos se passaram e a presença negra nos palcos ainda é passível de causar constrangimentos, porque muitas vezes pessoas responsáveis pela direção ou dramaturgia insistem em personagens caricatas como o da escrava ou sua atualização contemporânea, a

empregada doméstica subalterna e alienada, entre outras personagens, que seguem presentes apesar de, cada dia mais, acontecerem protestos, interrupções de espetáculos e boicotes por parte de diferentes movimentos negros.

A respeito da insistência, nos dias atuais, de diretores, roteiristas e outros profissionais do teatro, cinema e televisão em colocarem negras e negros em papéis artísticos subalternos, trazemos um depoimento colhido em uma rede social no ano de 2017.

Nessa declaração percebe-se a visão enraizada e aceita como normal da presença negra. No caso em questão, o exemplo é de uma atriz negra vivendo a personagem de uma empregada doméstica. É possível, assim, fazer um cotejamento do que vive a atriz negra em teatro e outras áreas artísticas, em termos de discriminação e da sua invisibilidade como profissional das artes capaz de atuar em outros papéis.

Lendo a respeito da jovem atriz negra que interpreta mais uma vez uma doméstica na atual novela das nove, me saltou da memória uma lembrança até então adormecida. Quando garoto, certo dia minha mãe me contou que um dos meus tios estava namorando uma atriz de televisão. Orgulhosa me apresentou na TV a artista, que interpretava mais uma empregada doméstica em sua carreira. É claro que levei a novidade para escola, alguns colegas de classe duvidaram, outros eufóricos queriam fotos, autógrafos... No final da aula me dirijo à professora e lhe conto a boa nova, ela de bate e pronto responde: - Ela não é atriz, é empregada doméstica de novela! (depoimento de Alex Mello-2017⁴)

A professora entendia que aquela presença não era a de uma atriz, mas sim a de uma empregada doméstica. Empregada da novela ou do canal de televisão.

Essa “confusão” acontece em diferentes ocasiões, não só no teatro, mas em muitos momentos em que uma mulher negra é observada na rua, no trabalho e em outras situações na sociedade.

Lélia Gonzalez (1982) utiliza o termo “lugar natural” de Aristóteles para explicar que:

as condições de existência material da comunidade negra remetem a condicionamentos psicológicos que tem que ser atacados e desmascarados. Os diferentes índices de dominação das diferentes formas de produção econômica existentes no Brasil parecem coincidir num mesmo ponto: [...] desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados.

⁴ Depoimento completo no anexo 1.

Pode-se traçar um paralelo entre o que acontece com a divisão dos espaços físicos destinados a um grupo e outro e quando se observa quais são as profissões esperadas para brancos e negros. Nesse sentido, qual o “lugar natural” pré-determinado para a mulher negra senão o da empregada doméstica. Assim como para os homens negros, o lugar esperado é aquele, também subalterno, do segurança, garçom, porteiro, jardineiro, etc.

2.5.2 *Blackface*

Como vimos anteriormente, atores negros eram obrigados a pintar seus rostos de branco e vermelho para terem o direito de estar em cena.

Outra possibilidade de exclusão, foi e é ainda, em alguns casos como veremos adiante, o blackface que foi um recurso amplamente utilizado nos palcos do Brasil e também no mundo, para substituição de atores negros por brancos.

O blackface é uma técnica em que atores brancos pintavam seus rostos de preto, ocupando o lugar de atores e atrizes negros.

No livro *Brasil: Palco e Paixão – Um século de teatro* encontramos o seguinte comentário da foto de 1959 da atriz Maria Della Costa: “Maria Della Costa era capaz de ficar quatro horas, no camarim, maquiando rosto e corpo para transformar-se em mulata [...]” (foto 114 – pág. 120). Ela era a protagonista do espetáculo *Gimba, Presidente dos Malandros*. Texto de Gianfrancesco Guarnieri.

Na página seguinte do livro há a foto do espetáculo *Pedro Mico*, texto de Antonio Callado, em que aparecem a atriz Nicette Bruno e o ator Milton Moraes brochado de preto para realização da peça teatral.

Ilustração 4: Nicette Bruno e Milton Moraes

Fonte: Livro: *Palco e Paixão* – p. 122

Outro exemplo emblemático está presente na crítica do espetáculo *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues, intitulada: O “Anjo Negro” recupera a cor original de Sergio Augusto, extraída do Jornal Folha de São Paulo de 03 de junho de 1994. A crítica é a seguinte:

Produzida no Rio por Maria Della Costa e Sandro Polônio, com direção de Ziembinski, gerou bate-bocas por vários meses [...]. Nenhum deles, contudo, se deu conta do principal: em cena, um absurdo saltava aos olhos. A cor de Ismael de fato era preta, mas preta de graxa, como a de Al Jolson em suas imitações de cantor “ministrel”. Sob o negro verniz, um ator branco, chamado Orlando Guy. Nelson ficou pasmo. Havia escrito a peça pensando no ator negro Abdias do Nascimento, mas o teatro “sério” daquele tempo - estamos em 1948 - só admitia negros encarnados por brancos com o rosto pintado. Até Ziembinski fechou com a ignóbil tradição. Hoje à noite, outros tempos, o anjo Ismael entra em cena nos conformes, com a negritude completa de Antonio Pompêo [...]

Prática corriqueira nos teatros do Brasil e no mundo, nos séculos XIX e XX, mas que ainda hoje, século XXI, sucedem algumas manifestações esporádicas e pontuais, como o caso do espetáculo *A Mulher do Trem* do Grupo Teatral *Os Fofos Encenam*. Em 2015, havia uma apresentação marcada para acontecer no mês de maio no Instituto Itaú Cultural, localizado

em São Paulo, capital. A peça foi cancelada⁵ após diversos protestos públicos e virtuais contrários à utilização deste recurso por dois atores, sendo que um deles, coincidente ou curiosamente, faria o papel de empregada doméstica no espetáculo. Em substituição à apresentação, foi realizado um debate sobre a técnica do blackface.

Ilustração 5: *Espetáculo A Mulher do Trem* - Temporada 2003

Crédito Foto: Lígia Jardim Fonte: site Folha de SP

Antes aceito como natural, a utilização da técnica blackface passou a repercutir negativamente e a tendência é que desapareça dos palcos, com o tempo.

⁵ Mais informações disponíveis no site <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,ativistas-e-integrantes-dos-fofos-encenam-se-reunem-nesta-quarta,1681726>

Ilustração 6: Espetáculo *A Mulher do Trem* - Temporada 2003

Nota-se nas ilustrações acima que as únicas personagens pintadas exageradamente, marcando os traços e as expressões, são as negras. Todas as outras personagens, usando maquiagem ou não, não apresentavam formas caricaturais no figurino ou maquiagem.

Ilustração 7: Espetáculo *A Mulher do Trem*⁶ – temporada 2018

Crédito foto: Christina Rufatto – site do grupo *Os Fofos Encenam*

⁶ Após a polêmica e cancelamento do espetáculo no Itaú Cultural, os integrantes do grupo *Os Fofos Encenam* alteraram a maquiagem dos atores que utilizavam o blackface. Alteraram também, a maquiagem de todo elenco na apresentação que aconteceu no dia 28.09.2018, na Biblioteca Mário de Andrade- <http://www.osfofosencenam.com.br/site/nossas-pecas/mulher-do-trem/>

2.6 TEN – Teatro Experimental do Negro

Sobe amanhã à cena do Teatro Fênix, pela última vez nesta temporada, a peça de Eugene O'Neill, "Emperor Jones", levada pelo Teatro Experimental do Negro. Quem não viu essa representação, que compre entrada depressa e vá ver. Vão aqueles que gostam de teatro e vão aqueles que gostam de ver o resultado de um esforço inteligente e honesto, mas vão também os que se alegram por ver caminhos se abrindo àqueles que têm direito a um lugar ao sol (Vera Pacheco Jordão - O Jornal de 7.7.1946 in NASCIMENTO, 1966, p. 23).

Apesar da prática de pintar o rosto de preto com carvão ou pancake ter afastado por muito tempo negras e negros dos palcos, o blackface gerou questionamento profícuo e inspirador no fundador do grupo de teatro que foi emblemático na transformação de paradigmas ligados às artes da cena do povo negro. A criação do grupo foi um divisor de águas.

Abdias Nascimento⁷ foi o idealizador do TEN⁸ - Teatro Experimental do Negro. Suas indagações iniciaram-se em 1941 quando viajava com seu grupo artístico composto por poetas: *Santa Hermandad Orquídea* criado onze anos antes. Durante a apresentação do espetáculo *Imperador Jones* de Eugene O'Neill no Teatro Municipal de Lima – Peru, o personagem principal negro era interpretado por um ator branco pintado de preto. Abdias se questionou sobre a não presença negra no elenco do espetáculo. Pensou no Brasil com 60 milhões de habitantes, sendo 20 milhões de negros e perguntou-se como essa mesma história assistida no Peru e outras dramaturgias e espetáculos poderiam acontecer aqui com atrizes e atores negros.

Quando consegue retornar ao Brasil, iniciam-se os trabalhos em busca da identidade do negro brasileiro e de uma dramaturgia própria, não carregada dos padrões europeus ou dos modelos existentes. Primeiramente contribui com o TEB Teatro de Estudantes do Brasil na encenação da peça *Palmares*. Em 1944, por sua iniciativa inicia-se um movimento para valorização do negro não só no teatro, mas em outros segmentos da sociedade. Importantíssimo sublinhar que o espaço que Abdias Nascimento desejava ocupar era o do teatro formal, este a que a entrada e participação só era permitida até então, nas formas apresentadas anteriormente.

⁷ “Ao assinar, o autor escrevia “Abdias Nascimento” e dava preferência a essa forma, mas o nome oficial, Abdias do Nascimento, também era usado. Observando a inconstância em citações e publicações, em 2004 ele solicitou ao Ipeafro, instituto que criara e que guarda seu acervo, que uniformizasse a grafia do nome sem a preposição”(nota na 4ª edição do livro O Genocídio do Negro Brasileiro de 2018).

⁸ Utilizaremos a abreviatura TEN para Teatro Experimental do Negro nos próximos excertos.

Segundo Nascimento (2018, p. 161), a fundação do TEN tinha como principais objetivos:

a. resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b. através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c. erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete; d. tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas; e. Desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo sério focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, e assim por diante, cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade.

O primeiro espetáculo que estreou em 8 de maio de 1945 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigido por Abdias, foi o mesmo que incutiu nele as primeiras indagações: *Imperador Jones* de Eugene O'Neill.

Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (Nascimento, 2004).

A ideia de um teatro feito apenas por negras e negros desencadeou reações, muitas vezes, hostis.

Uma corrente defensora da cultura nacional e do desenvolvimento da cena brasileira está propagando e sagrando a ideia da formação de um teatro de negros, na ilusão de que nos advenham daí maiores vantagens para a arte e o desenvolvimento do espírito nacional. É evidente que semelhante lembrança não deve merecer o aplauso das figuras de responsabilidade no encaminhamento dessas questões, visto não haver nada entre nós que justifique essas distinções entre cena de brancos e cena de negros, por muito que as mesmas sejam estabelecidas em nome de supostos interesses da cultura. [...] aliás ainda por ser largamente explanada, é que entre nós nem sequer historicamente, essas distinções se fundamentaram, e, aparte os brados da consciência universal contra a escravidão, o drama humano da abolição e a voz do poeta dos escravos, seriam artificiais quase todas as obras de arte que exploram o tempo das senzalas, porquanto, via de regra, os negros escravos, em todo o país, eram mais bem tratados do que muitos que hoje vivem desamparados. Os crimes, os tormentos, eram excessões, porquanto a regra foi sempre a doçura brasileira, o fenômeno da mãe preta, dos escravos que, mesmo sobrevivendo a Abolição, ficaram por quase toda a parte a serviço dos seus senhores, e morreram acarinhados de todos (NASCIMENTO, 1966, p. 11).

A preocupação com “distinções entre cena de brancos e cena de negros”, surgiu, justamente nesse momento em que se propunha uma reviravolta na forma de apresentação e nos papéis artísticos até então destinados a negras e negros, que deixaram, nesse grupo de teatro, de representar papéis figurativos e assumiram o protagonismo das histórias. Antes, enquanto apenas estavam em cena como objetos ou paisagem ou quando reproduziam os mesmos papéis de escravos, empregados, amas e mães pretas, que a sociedade lhes destinavam há décadas, a tal distinção não era motivo de indagações.

Revolucionário e incômodo. A palavra negro nos jornais, logo após a estreia, ligada a uma expressão artística tão renomadamente europeia causava angústias às pessoas da elite social do Rio de Janeiro.

Era previsível, aliás, esse destino polêmico do TEN, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo com a peneira furada do mito da "democracia racial". Mesmo os movimentos aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país (Nascimento, 2004).

Houve muita contestação, mas houve também a reverência a este teatro e à determinação de se transformar e valorizar o futuro de atrizes e atores negros brasileiros, dentro e fora de cena.

Encolhido na sua cadeira, o repórter tinha a seu lado um desses chicleiros sobrinhos de Tio Sam. Ele foi o termômetro seguro para avaliar da intensidade febril em que ia crescendo o espetáculo. No início das primeiras frases do diálogo entre Brutus (Aguinaldo de Oliveira) e Smithers (Sadi Cabral), vimos o americano inteiramente distanciado da atmosfera dramática que se ia lentamente criando. Mas, à proporção que esta crescia, num espanto de tragédia irresistível e contagiante, o nosso vizinho ia crescendo à hipnose de Aguinaldo de Oliveira, à força dramática que escapava de suas palavras e irradiava de seus gestos. Foi assim, através de uma sensibilidade que deve ter visto a figura de Brutus Jones vivida através da experiência artística norte americana (Revista do Globo de 11.08.1945 in NASCIMENTO, 1966, p. 20).

“A experiência venceu assim o ceticismo dos que acham que o negro brasileiro é apenas um elemento decorativo, capaz de satisfazer o riso e a sede de exotismo dos turistas” (ibidem. 1966, p. 21).

O TEN teve como foco o chamamento de negras e negros que sofriam discriminação tanto em diferentes funções trabalhistas subalternas, como as empregadas domésticas, as faveladas, os operários sem qualificação, quanto em posições sociais e religiosas, caso das mulheres e homens das religiões afro-brasileiras, frequentadores das casas de santo, dos terreiros. Em muitos casos, o trabalho iniciava-se pela alfabetização dessas mulheres e homens.

Nascimento (2018, p. 162) explicita ainda que graças ao TEN, dramaturgos se inspiraram e criaram uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, com personagens e histórias que em nada se relacionavam com as ideias pré-concebidas mencionadas anteriormente, presentes nos palcos e em textos como *A Mãe* e *Demônio Familiar*, ambas escritas por José de Alencar.

[...] O TEN não negligenciou a criação de textos dramáticos aos quais se refletia a experiência negro-africana. Nesses textos, o afro-brasileiro poderia ver refletida, com respeito, sua personalidade humana. Um teatro que reconheceria sua dignidade como ser humano e como negro, e não aquele descrito por Bastide “esteticamente confinando-o ao único papel que o branco lhe destinou, aquele de divertir o público (NASCIMENTO, 2018, p. 189).

Para além da dramaturgia como meio de conscientização do negro, o TEN desempenhou atividades de caráter social e artístico. Assim, a atuação do TEN alcançou outros palcos, revelando a militância e o engajamento feminino nas lutas contra a discriminação. A atuação das mulheres foi uma base importante de suas realizações. Arinda Serafim, Elza de Souza, Marina Gonçalves, Ruth de Souza, Ilena Teixeira, Neusa Paladino, Maria d’Aparecida, Mercedes Baptista e Agostinha Reis estão entre as mulheres que participaram desde os primeiros momentos do TEN. Muitas delas eram empregadas domésticas, e lideravam a defesa de seus direitos. A advogada Guiomar Ferreira de Mattos atuava intensamente nessa causa. Duas organizações de mulheres negras fizeram parte do TEN: a Associação das Empregadas Domésticas e o Conselho Nacional de Mulheres Negras. [...] Com sua coluna “Fala a Mulher” no jornal Quilombo, órgão informativo do TEN, Maria de Lourdes Valle do Nascimento teve presença destacada na luta das mulheres contra a discriminação. Ela idealizou também o Ballet Infantil do TEN (Ipeafro, 2018).

As trajetórias de algumas das mulheres citadas no excerto acima serão tratadas no próximo capítulo. Infelizmente, pela falta de documentação, não foi possível verificar a história de vida e arte de todas.

O TEN⁹ foi responsável por inúmeros trabalhos. Depois de *Imperador Jones* que estreou em 1945, outros trabalhos foram criados, cumpriram temporada e alguns deles ficaram como espetáculos de repertório do grupo. Entre os espetáculos encenados, destacamos *Othello* em 1946, *O Moleque Sonhador* no segundo aniversário do grupo, *Todos os Filhos de Deus Têm Asas* também em 1946, *O Filho Pródigo* em 1947, 1953 e 1955, *Orfeu da Conceição* em 1956.

Em 1964, o TEN comemora 20 anos organizando um Curso de Introdução ao Teatro Negro e às Artes Negras. Entre os conferencistas, destacam-se Florestan Fernandes, Grande Otelo, Alceu Amoroso Lima, Thiers Martins Moreira, Raimundo Souza Dantas, Edison Carneiro, Nelson Pereira dos Santos e o próprio Abdias (Itaú Cultural, 2016).

O TEN foi impedido de participar do Festival Mundial de Arte Negra no Senegal em 1966 com o espetáculo *Além do Rio*, uma adaptação de *Medéia*, de Eurípedes (484-406 a.C.), feita por Agostinho Olavo. Abdias Nascimento fica à frente do TEN até 1968 mas, por conta da inclusão do seu nome em investigações e da repressão política da época ditatorial, fica cada dia mais difícil manter a atuação do grupo da mesma forma.

O espetáculo é considerado pelas autoridades como não representativo da cultura brasileira. Com a repressão política, as estratégias de ação do TEN tornam-se restritas. Nascimento fica à frente do Teatro Experimental do Negro até 1968, mas, em decorrência do endurecimento do regime militar e da inclusão do seu nome em vários inquéritos policiais militares, acaba por exilar-se nos Estados Unidos (Enciclopédia Itaú, 2019).

No ano de 1977, aconteceu o Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas em Lagos, Nigéria. Nesse Festival, o trabalho de Abdias que faria parte do colóquio que integrava esse evento foi rejeitado, sem explicações suficientes. O título era “Democracia racial: mito ou realidade?”

Para concluirmos esta seção dedicada ao TEN, buscamos as palavras de Lima (2010, p. 62), que fez uma análise da importância desse grupo e apresenta as explicações do fim de suas atividades.

⁹ <https://www.geledes.org.br/teatro-experimental-do-negro-ten/> e Ocupação Abdias Nascimento-Itaú Cultural <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/>

A bandeira que levantou veio atacar justamente pontos importantes de contestação do negro no teatro brasileiro: sua presença em cena, como homem, como negro e de sua cultura com dignidade e qualidade que qualquer teatro branco; criação de uma dramaturgia para negros (até então inexistente) que não se baseasse tão somente na comicidade e na anedota. [...] Quanto ao seu teatro, produziu e fez produzir peças que explicitavam o drama negro: *Otelo* (W. Shakespeare), *O Imperador Jones* (Eugene O'Neill), *Anjo Negro* (Nelson Rodrigues), [...] O TEN constituiu-se como um divisor de águas na história do Teatro Brasileiro, com sua proposta arregimentou aliados (como os dramaturgos Eugene O'Neill e Nelson Rodrigues) e atraiu desafetos na imprensa e entre a sociedade carioca de então, que consideravam a iniciativa um racismo às avessas, como os que citamos acima. Com a ida de Abdias do Nascimento para o exílio, em 1968, encerram-se todas as atividades da organização.

Abdias Nascimento foi ator, diretor, dramaturgo, artista plástico, poeta, professor universitário, deputado estadual pelo Estado do Rio de Janeiro, escritor, além de cofundador do Movimento Negro Unificado em 1978 e fundador, ao lado de Leonel Brizola, no ano de 1980, do PDT Partido Democrático Trabalhista.

Faleceu em 2011, aos 97 anos de idade.

2.6.1 *O perigo da história única*

Abdias Nascimento e todas as mulheres e homens fizeram história ao integrar o TEN, tanto em seus espetáculos quanto nas ações que visavam mudar a vida da população negra brasileira. Essa história foi contada por outra perspectiva, um outro viés de análise que tirava a negra e o negro de lugares artísticos subalternos ou figurativos e os colocava como protagonistas dos espetáculos.

Assim, para encerrar este capítulo, trazemos, como emblemático dessa outra forma de se contar as histórias, parte do discurso de Chimamanda Adichie sobre *O Perigo de uma história única*¹⁰, como preâmbulo para o cotejamento da história do teatro brasileiro, contada por diferentes escritores e escritoras.

[...] Eu venho de uma família nigeriana convencional, de classe média. Meu pai era professor. Minha mãe, administradora. Então nós tínhamos como era normal, empregada doméstica, que frequentemente vinha das aldeias rurais próximas. Então, quando eu fiz oito anos, arranjamos um novo menino para a casa. Seu nome era Fide. A única coisa que minha mãe nos disse sobre ele foi que sua família era muito pobre. Minha mãe enviava inhames, arroz e nossas roupas usadas para sua família. E quando eu não comia tudo no jantar, minha mãe dizia: “Termine sua comida! Você

¹⁰ Discurso na íntegra: <https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>

não sabe que pessoas como a família de Fide não tem nada?” Então eu sentia uma enorme pena da família de Fide. Então, num sábado, nós fomos visitar a sua aldeia e sua mãe nos mostrou um cesto com um padrão lindo, feito de ráfia seca por seu irmão. Eu fiquei atônita! Nunca havia pensado que alguém em sua família pudesse realmente criar alguma coisa. Tudo que eu tinha ouvido sobre eles era como eram pobres, assim havia se tornado impossível pra mim vê-los como alguma coisa além de pobres. Sua pobreza era minha história única sobre eles. Anos mais tarde, pensei nisso quando deixei a Nigéria para cursar universidade nos Estados Unidos. Eu tinha 19 anos. Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando eu disse que, por acaso, a Nigéria tinha o inglês como sua língua oficial. Ela perguntou se podia ouvir o que ela chamou de minha “música tribal” e, conseqüentemente, ficou muito desapontada quando eu toquei minha fita da Mariah Carey. (risos da plateia) Ela presumiu que eu não sabia como usar um fogão. O que me impressionou foi que: ela sentiu pena de mim antes mesmo de ter me visto. Sua posição padrão para comigo, como uma africana, era um tipo de arrogância bem intencionada, piedade. Minha colega de quarto tinha uma única história sobre a África. Uma única história de catástrofe. Nessa única história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela, de jeito nenhum. Nenhuma possibilidade de sentimentos mais complexos do que piedade. Nenhuma possibilidade de uma conexão como humanos iguais [...] (Geledés, 2010).

As histórias são contadas priorizando-se e valorizando-se uma perspectiva e, objetiva ou subjetivamente, desvalorizando outras. A mesma história é percebida por ângulos e protagonismos distintos, conforme a valorização que o interlocutor determina. Sobre os protagonismos, silenciamentos e apagamentos do lugar do artista negro e sobretudo, da atriz negra, trazemos o cotejamento anunciado anteriormente entre os livros: *Brasil: Palco e Paixão – Um século de Teatro e História do Teatro Negro Brasileiro*. Dois livros de tamanhos similares, com o mesmo requinte na edição com capa dura, textos bem elaborados, com detalhes históricos e profícuos em fotos. Dois livros que abordam a história do teatro brasileiro e que trazem visões bem distintas sobre a presença negra nessa história. No livro *Brasil: Palco e Paixão – Um século de Teatro*, a presença negra é ínfima, pouquíssimas fotos e fatos. A presença do blackface, como apontado em fotos nas páginas anteriores, por exemplo, é dada como fato, sem questionamentos. Sobre Abdias Nascimento, no livro de tamanho 29,5 x 29,5cm, com 249 páginas e com 263 fotos em que os tamanhos variam entre 12x12cm a 20x25cm, há uma foto, em tamanho 5,5 x 5cm, praticamente uma foto de RG. Enquanto que no livro *História do Teatro Negro Brasileiro* de Joel Rufino, surge a história não contada, invisibilizada ou desvalorizada. Surge o questionamento sobre a técnica de blackface, surge a figura de Abdias Nascimento e do TEN como fundamentais na historiografia do teatro nacional.

Tomamos, aqui, como teatro negro contemporâneo o que se fará após o Teatro Experimental do Negro (1945-61). Foi este o divisor de águas entre um teatro quase clandestino – em que os espetáculos escritos, produzidos e regidos por negros eram confinados a espaços institucionais – e um teatro público, de palco, já agora profissional ou semiprofissional. O teatro negro foi outro depois dessa companhia – companhia imperfeita, é certo, contando sempre com não profissionais, voluntários e militantes da causa negra, transformado, conscientemente, em instrumento da luta antirracista. O TEN correu o risco de se transformar em panfleto, mas escapou: fez teatro na expressão mais lídima do termo. (SANTOS, 2014, p. 7)

No livro *Brasil, Palco e Paixão – Um Século de Teatro*, o século 20 da história do teatro no Brasil é analisado por Bárbara Heliodora, Sábado Magaldi e Flávio Marinho, além de Leonel Kaz, que faz uma reflexão sobre o espectador e o espetáculo, sem referir-se ou delimitar-se a temporalidades, e Tania Brandão, que escreveu o texto *Um Teatro Se Improvisa: A Cena Carioca de 1943 a 1968*, de onde foi extraído o excerto abaixo.

Algumas iniciativas de mérito e bem-intencionadas acabavam não conquistando nenhuma estabilidade no interior desse cenário. Um exemplo eloquente é o Teatro Experimental Negro, fundado por Abdias do Nascimento em 1944, inicialmente um grupo de apoio a montagem do Teatro do Estudante que apresentou, em 1945, sua primeira produção no Teatro Municipal, *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill. O mesmo autor estaria em cena na próxima montagem – *Todos os Filhos de Deus Têm Asas* –, em 1946. Mas a obra do grupo de maior repercussão na história foi *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, com música de Antonio Carlos Jobim e cenários de Oscar Niemeyer, de 1956, no Teatro Municipal. No ano seguinte, a equipe deixou de existir (BRANDÃO, 2004/5, p. 134).

Sábato Magaldi, neste livro, debruça-se por um pouco mais de tempo sobre o Teatro Experimental do Negro, como se vê nos excertos a seguir: “E o Teatro Experimental do Negro deu a conhecer *O Mulato* de Langston Hughes”. “E o Teatro Experimental do Negro comemorou o 70º aniversário da Abolição reunindo *Laio se Matou*, de Augusto Boal, e o Teatro Popular Brasileiro, de Solano Trindade” (pág. 188). “O Teatro Popular Brasileiro e o Teatro Experimental do Negro de São Paulo optaram por um festival popular nacional, com músicas de dança, canto, poemas, pregões e mímica, intitulado *Flor Amorosa de Três Raças* (KAZ, 2004/5, p. 189).

Ilustração 8: Abdias Nascimento

Crédito: Ricardo Stuckert- Agência Brasil - 2006

Ilustração 9: Abdias no papel de Otelo. Teatro Fênix-RJ - 1946

Fonte: acervo Ipeafro/site itaucultural

3 AS PROTAGONISTAS

O título protagonistas refere-se às atrizes Dirce Thomaz, Cleide Queiroz, Lizette Negreiros e Roberta Nunes. Elas são as protagonistas deste trabalho e neste capítulo serão analisados trechos das entrevistas concedidas para esta dissertação, bem como depoimentos e falas que elas fizeram em momentos distintos no decorrer de suas carreiras.

Antes, porém, de focarmos a atenção nas histórias pessoais e profissionais destas atrizes que seguem desenvolvendo trabalhos em teatro e áreas artísticas afins, na cidade de São Paulo, é importante que nos voltemos para as protagonistas de outro período, aproximadamente nos anos 1945, mais de 70 anos atrás, quando do surgimento do TEN.

Ilustração 10: Duas cofundadoras do grupo: Arinda Serafim e Marina Gonçalves, ensaiando o papel da “velha nativa” com Abdias Nascimento, em *O Imperador Jones*

Crédito da foto: José Medeiros – Fonte: Ipeafro

3.1 As precursoras

O TEN foi um grupo que teve uma trajetória inspiradora e transformadora principalmente no que toca a atuação negra em teatro. As mulheres do TEN tiveram importante participação dentro e fora do palco e a elas dedicamos nosso reconhecimento e nossa saudação, como precursoras de um período que se estende, com maior ou menor intensidade e visibilidade, até os dias de hoje.

Arinda Serafim, Léa Garcia, Marina Gonçalves, Milka Cruz, Reneé Ferreira, Marlene Silva, Zeni Pereira, além de, evidentemente, Ruth de Souza, são mulheres que se dedicaram ao teatro e estrearam alguns espetáculos pelo grupo.

Arinda Serafim era empregada doméstica quando atendeu ao chamado do recém-criado Teatro Experimental do Negro (TEN). Ela teve papel de liderança na organização das mulheres negras dentro do TEN, e nas várias iniciativas do grupo em defesa dos direitos trabalhistas das empregadas domésticas. Mais tarde, Arinda Serafim trabalhou como atriz em filmes do saudoso diretor Nelson Pereira dos Santos. Infelizmente, há poucos registros documentais e iconográficos dessa mulher guerreira que atuou na estreia do TEN ao lado de outras mulheres negras. Elas pisaram, junto com nossa diva Ruth de Souza, o palco do Theatro Municipal na estreia do TEN em 1945. Marina Gonçalves e Guiomar Ferreira de Mattos são outras duas mulheres negras com destacada presença no Teatro Experimental do Negro (Ipeafro, 2018).

Ilustração 11: Atrizes do TEN

Crédito foto: Richard Sasso Fonte: blog zabolisnetwork

3.1.1 O teatro, uma arte do efêmero, e Ruth de Souza

No TEN, Ruth de Souza atuou em várias peças do autor norte-americano Eugene O'Neill. Protagonizou a memorável interpretação da Velha Nativa¹¹, único papel feminino na peça *O Imperador Jones*, e fez também o papel de Hattie em *Todos os filhos de Deus têm asas*. (Teatro Phenix, 1946). Atuou ainda em *O moleque sonhador*, apresentada como parte do Festival do 2º Aniversário do TEN realizado no ano de 1946, no Teatro Regina (mais tarde Teatro Dulcina) (Ipeafro, 2013).

O teatro é a arte do efêmero, a obra de arte acontecendo no momento exato em que o espetáculo está sendo realizado, isto é, no momento em que público e plateia se encontram.

A experiência de se assistir a um espetáculo e observar as imagens, metáforas, sons, cheiros e, principalmente, a presença cênica de determinada atriz traduzida pela respiração, pelo olhar, pela forma como fala um texto ou como atravessa o palco em silêncio, conduzindo toda a plateia neste caminhar, é potente e muitas vezes indescritível. Toda essa experiência pode ser contada, fotografada e até filmada, tendo sido este último recurso, inclusive, muito utilizado nos últimos anos. Não há, porém, como explicar posteriormente essa sensação e os sentimentos suscitados com a observação dessa interpretação.

Pode-se tentar traduzir, mas, como arte do efêmero, um espetáculo morre a cada apresentação, para renascer e voltar a morrer, continuamente até o fim da sua existência frente ao público.

Um espetáculo pode ser explicado ou descrito por quem assistiu, as ações e emoções surgidas também podem ser detalhadas, mas por mais empolgante que seja essa explanação, nunca conseguirá transpor em palavras a emoção vivida. Porque, entre a explicação e a recepção da informação há um encontro entre as culturas e subjetividades de quem fala e de quem recebe as informações.

Por exemplo, é possível constatar ou imaginar que em uma conversa com pessoas que acabaram de assistir a determinado espetáculo, que os destaques dados serão distintos, podendo ser trechos do texto ou uma cena específica. A atenção também será voltada a outros elementos da cena, como adereços, cenários e figurinos ou aspectos que são artísticos e também técnicos como a luz e som. E essas ênfases são dadas, por essas espectadoras e espectadores, de acordo com o vivido em arte até aquele momento.

¹¹ Na estreia de *Imperador Jones*, no Teatro Municipal, no ano de 1945, quem interpretou a Velha Nativa foi Arinda Serafim. Ruth veio a assumir este papel em apresentações posteriores (IPEAFRO, 2013).

Da mesma forma que um mesmo espetáculo é único para quem assiste, o trabalho de atuação de diferentes atrizes é único ao interpretar um papel, em diferentes momentos ou simultaneamente. Cada uma o criará de acordo com sua história de vida e cena. É impossível que se repita uma mesma interpretação, mesmo que haja a intenção, e como exemplo citamos o caso de Ruth de Souza no espetáculo *Imperador Jones* que teve uma “memorável interpretação da Velha Nativa”.

Lendo sobre a crítica ao trabalho de Ruth de Souza em *Imperador Jones*, tantas décadas depois, o possível para nós é imaginar o quão impactante foi essa interpretação, de acordo com parâmetros particulares de análise que se amparam na observação de atrizes e atores no teatro, atualmente.

Ilustração 12: Ruth de Souza como Hattie em *Todos os filhos de Deus têm asas* - ano: 1946

Fonte:Acervo Funarte

Uma outra possibilidade é buscar em outras linguagens artísticas como o cinema e a televisão, essas sim, por sua natureza possíveis de serem revistas e eternizadas, a atuação de Ruth de Souza.

Assim como a Velha Nativa de *Imperador Jones*, muitas são as personagens inesquecíveis do nosso teatro brasileiro. Mas é impossível, como dito, experienciar novamente essas atuações.

Ruth de Souza foi uma atriz negra brasileira reconhecida por seus trabalhos em diferentes áreas artísticas. Ela nasceu em 12 de maio de 1921 e partiu em 28 de julho de 2019, com 98 anos de idade.

Essa atriz que seguiu tanto por caminhos floridos quanto por caminhos espinhosos deixou o legado da arte e o ativismo pela presença e permanência no meio teatral para atrizes negras contemporâneas dela e também para as que chegaram depois.

Sobre Ruth de Souza, há entrevistas, trechos em documentários, exposições e biografias. No meio acadêmico é também uma grande, senão única, referência de atriz negra brasileira. Coube-nos então, como forma de assentimento para seguirmos no que tange o foco deste capítulo, fazer esta pequena referência à importância de sua existência.

Ilustração 13: Ruth de Souza aos 95 anos

Foto de Gianne Carvalho fonte:Folhapress, ano:2016

Ruth estreou como atriz no Teatro Experimental do Negro, segundo Jesus (2004), aos 17 anos de idade. Soube de um grupo de negros que estava se reunindo na UNE (União Nacional de Estudantes) para formar uma companhia, e para lá se dirigiu. Foi ela quem sugeriu a Abdias Nascimento que escrevesse a Eugene O'Neill, solicitando a liberação do pagamento dos direitos autorais da peça *Imperador Jones*. Abdias escreveu. Não só tiveram a liberação dessa peça, como de todas desse dramaturgo.

O TEN foi uma grande ousadia do Abdias Nascimento, fundador do teatro. [...] Quando havia uma peça em que tinha um personagem negro, eles pintavam de preto um dos atores brancos. Então Abdias Nascimento resolveu criar o TEN. Na verdade, criamos juntos, eu, Abdias, Aguinaldo Camargo e muitos outros. Queríamos provar que o negro também podia ser ator. Não dava para acreditar: em um Brasil mulato como somos, não ter um ator negro! Era um absurdo! (JESUS, 2004, p. 39).

Em meio a companhias de teatro que montavam peças estrangeiras (francesas, italianas e de outros países), praticamente não havia espaço para atuação negra, e quando havia era para papéis como ama, mucama, preto velho, moleque atrevido etc. E a existência de autores negros era ínfima ou inexistente.

Com o surgimento do TEN, atores e atrizes negras passam a ser protagonistas e, maioria absoluta nos elencos do grupo.

Ruth foi a primeira Desdêmona negra no Festival Shakespeare, organizado por Paschoal Carlos Magno. Na montagem e temporada, Cacilda Becker contracenou com Abdias. E nesse Festival Ruth e Abdias encenaram e apresentaram a cena do estrangulamento. Ela participou ativamente do TEN até o espetáculo *Calígula* de 1949. Seguiu, após este ano, para outros trabalhos no cinema e televisão e também em outros grupos de teatro.

Jesus (2004) explica que Ruth recebeu uma bolsa de estudos para estudar um ano nos Estados Unidos, financiada pela Fundação Rockefeller. Nesse estágio, passou por universidades e escolas, e participava de aulas de dança, canto, música, história de teatro. Além disso, ela e os demais bolsistas se revezavam nos diferentes papéis nas montagens dos espetáculos, tanto na produção, direção e criação, quanto na atuação, pois a intenção era de que o grupo percebesse todo o processo de uma montagem teatral.

De volta ao Brasil, fez o primeiro teleteatro junto a Haroldo Costa.

Eu já tinha visto televisão nos Estados Unidos mas aqui era uma grande novidade, junto com Haroldo Costa e outros colegas, começamos a ensaiar *O Filho Pródigo*, no meu apartamento, para fazer uma apresentação na TV Tupi. Até então, ninguém tinha feito teatro na televisão – pelo menos não me lembro. Acho que eu e Haroldo Costa fomos os primeiros. Sempre se fala da época do teleteatro, da televisão nascida a partir do teatro, mas o grande teatro Tupi veio após termos feito nossa peça, em 1952 (JESUS, 2004, p.110).

A invisibilização do trabalho e apagamento da história são questões com que atrizes e atores negros lidam, cotidianamente, como exemplificado tanto no excerto anterior quanto no seguinte.

Depois houve o problema com meu nome, que deveria aparecer na frente das outras atrizes, junto com o nome de Sérgio Cardozo, pois éramos os protagonistas. Tiveram de colocar meu nome depois dos demais atores. O que foi uma comprovação muito grande do preconceito que a gente sofre, que o ator negro enfrenta em relação à colocação de seu nome (JESUS, 2004, p. 112).

Ruth de Souza, sobre o seu trabalho no cinema com o filme *Sinhá Moça* de 1953, avaliou que pouca gente se recorda que ela concorreu com Katharine Hepburn, Michele Morgan e Lilli Palmer, ao prêmio de melhor atriz em Veneza. (Jesus, 2004)

Nós somos negros. Um homem negro, uma criança negra. Dizer “aquela mulher é negra”, não é ofensa, mas parece que há um certo medo da palavra. Em vez de falar “o negro”, dizem “moreno”, “escurinho”. Não tem coragem de falar “negro”. E sempre nos confundem. Parece que negro é tudo igual. Por exemplo, às vezes me confundem com outras atrizes negras. Fico furiosa! Não gosto de ser comparada, nunca gostei (JESUS, 2004, p. 202).

Apesar do protesto de Ruth sobre a confusão com outras atrizes, o observado no percurso deste projeto é que tanto em espaços acadêmicos quanto extra acadêmicos, a quase única referência de atriz negra brasileira, é Ruth de Souza.

Por referência e reconhecimento, é mais do que importante o lugar que ela ocupa. Mas não deveria ser a única representante a ser lembrada.

Junto a ela, houve outras atrizes negras que batalharam e permanecem na luta para que as oportunidades não se extingam. Apesar dos embates, discriminação e as tentativas de invisibilização, no teatro e no cinema, seguem. Neste caminho, vão transformando a ausência que insiste em ser regra e fazendo com que passe, paulatinamente, em exceção.

Assim, estendemos as referências e o reconhecimento às contemporâneas de Ruth de Souza, no que se segue.

3.1.2 Léa Garcia

Nasce em 1933. Apesar da paixão pela literatura, passa a dedicar-se ao teatro, ao conhecer o TEN. Seu primeiro espetáculo foi *Rapsódia Negra*, aos 19 anos de idade.

Participou de dezenas de trabalhos no teatro, cinema e televisão.

O cinema surgiu na vida de Léa quase que simultaneamente ao teatro. Em 1959, estreou na telona no aclamado “Orfeu Negro”, filme que ganhou o Oscar de melhor obra estrangeira no ano seguinte, e lhe deu a segunda colocação no Festival de Cinema de Cannes. Foi a única brasileira escolhida pelo Guilford College dos Estados Unidos como uma das dez mulheres do século XX que mais contribuíram para a luta dos direitos humanos e civis (PALMARES, 2013).

Ilustração 14: Léa Garcia (primeiro plano à direita) no ensaio de *Sortilégio*

Fonte: Correio da Manhã, 1957 – autor desconhecido – domínio público

Em 2004, ganha o Kikito de Melhor Atriz, pelo filme *Filhas do Vento*, dirigido por Joel Zito de Araújo, no Festival de Cinema de Gramado.

3.1.3 Zezé Motta

No início da carreira profissional como atriz, seu nome artístico era Maria José Motta. Por sugestão de Marília Pêra altera para Zezé Motta. E ela é assim conhecida desde então.

Quando adolescente, participou da Cruzada, uma “obra de dom Hélder para os ex-favelados da Praia do Pinto. [...] A partir do contato com as ideias de dom Hélder, adquiri consciência política e me tornei uma pessoa de esquerda. Comecei a me dar conta de toda a injustiça social” (MURAT, 2005, p. 24).

Em 1966, ganhou uma bolsa de estudos para estudar no Tablado.¹²

“Não sabia que para fazer papel de empregada, precisava de curso” (MURAT, 2005, p. 27), disse a vizinha ao saber que frequentava as aulas de teatro.

Zezé Motta era a única negra em diversos lugares que frequentava, desde o prédio onde morava, passando pelo Tablado e pelo curso de inglês.

Foi numa apresentação de fim de curso no Tablado, num musical da Maria Clara, *Miss Brasil*, em que eu cantava *I am Rita of America / how do you do I merci beaucoup / onde passo tem sururu / sou negra internacional / sem complexo racial*, que surgiu a oportunidade de saltar para o profissional. Flávio São Thiago, ator, veio assistir ao espetáculo e ficou muito impressionado com a minha performance. Veio falar comigo nos bastidores e disse que estava no elenco de uma peça que o Chico Buarque tinha escrito e que o José Celso Martinez Corrêa ia dirigir: *Roda Viva*. Ia haver testes para a seleção do coro e talvez eu tivesse chance (MURAT, 2005, p. 29).

Assim, seu primeiro espetáculo profissional foi *Roda Viva* em 1967, texto de Chico Buarque e direção de José Celso Martinez Corrêa.

Zezé Motta, em 1969, participou dos espetáculos *Arena Conta Bolívar* e *Arena Conta Zumbi*, com direção de Augusto Boal e em 1969, viajou com o grupo para os Estados Unidos para apresentações dos espetáculos. Para encenar, ela usava uma peruca lisa chanel. Murat (2005) conta que desde a adolescência, Zezé Motta achava que precisava ser branca para ser aceita. As outras adolescentes diziam que ela tinha cabelo ruim, nariz chato, bunda grande. Ela queria ter nariz afilado, cabelo liso.

¹² Escola de Teatro localizada no Rio de Janeiro desde 1951. Para mais informações: <http://otablado.com.br/o-tablado/historia/>

Quando nos apresentamos no Harlem, um grupo de militantes negros ficou chocado com o fato de eu usar peruca. Era o auge do *black is beautiful*, e a gente tinha que manter as características originais da raça. O Boal ainda me defendeu, disse que eu era engajada e tudo o mais. Nesse dia, voltei para o hotel, tomei um banho demorado e deixei meu cabelo voltar ao natural. É que, além da peruca, eu fazia alisamento com pente quente. Ali eu comecei a me aceitar com negra (MURAT, 2005, p. 46).

Atuou, a seguir, em *Fígaro, Fígaro*, *Arena conta Zumbi*, *A vida escrachada de Joana Martine e Baby Stompanato*, em 1969, *Orfeu negro*, em 1972, e *Godspell*, em 1974, entre outros trabalhos.

Em 1971, iniciou a carreira como cantora. E seguiu assim, transitando entre as linguagens artísticas do canto e do teatro.

Ilustração 15: Zezé Motta como Xica da Silva

Sem identificação de autoria - pertence ao acervo pessoal de Zezé Motta - Fonte: Murat (2005)

Ilustração 16: Zezé Motta

Crédito foto: Daryan Ornellas ano: 2016 Fonte: blog da zezé

Em sua filmografia, destacamos os longa-metragens: *A Rainha Diaba*, *Vai Trabalhar Vagabundo*, *A Força de Xangô*, *Xica da Silva*, sendo esse último o filme que a consagrou internacionalmente.

Quando terminei *Xica da Silva*, recebi um convite para ir à Globo pegar o roteiro do Caso Especial Festa de Aniversário, adaptado da obra de Clarice Lispector. Fiquei eufórica porque eu adoro a Clarice. Achei que estavam me convidando para um papel incrível. Só que quando eu cheguei lá, vi que era para servir doces. Uma figuração. Fiquei muito indignada e disse: Não, obrigada. [...] Fiz tantas empregadas na minha vida que quando fui enredo da escola de samba Arrastão de Cascadura, do grupo 1-B, com o enredo *Zezé, Um Canto de Amor à Raça*, do carnavalesco João de Deus, havia uma ala só de domésticas, representando as empregadas que eu fiz ao longo da minha carreira (MURAT, 2005, p. 69).

Ela ainda, além da carreira artística, foi a responsável pela criação do CIDAN – Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro, em 1984.

Sou muito preocupada com justiça. Eu sempre digo que mesmo que eu não fosse negra, faria parte do movimento. Um fruto prático desse meu envolvimento foi a criação do CIDAN (Centro de Informação e Documentação do Artista Negro), em 1984. Eu estava preocupada com a invisibilidade do ator negro. Vários dos meus colegas não estavam na mídia e resolvi criar um banco de dados (MURAT, 2005, p. 77).

Sobre a necessidade de se criar este centro de informação e também de catalogação de currículos de atrizes e atores negros, Zezé Motta relata:

Quando nós cobrávamos dos meios de comunicação, dos produtores e dos diretores a quase invisibilidade do negro na mídia, a resposta era que eles não conseguiam encontrar os artistas negros. E nós não conseguimos nunca entender como que se encontra o artista branco e não se sabe como encontrar o negro (Blog da Zezé, 2014).

O CIDAN, em 2013, às vésperas de comemorar 20 anos de existência, já tinha desenvolvido diversos projetos de formação, além da difusão das atividades de artistas negras e negros brasileiros. Uma das parcerias, incluía a SEPPIR – Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, a Petrobras, a TV Globo e a TV Educativa.

Em uma dessas parcerias com o projeto “A Cor da Cultura”, um dos maiores objetivos era “criar materiais audiovisuais sobre história e cultura afro-brasileiras; valorizar iniciativas de inclusão, dando visibilidade a ações afirmativas já promovidas pela sociedade; contribuir para a criação de práticas pedagógicas inclusivas” (Sant’ana, 2005).

Em uma entrevista em 2013, Zezé Motta ainda se refere ao CIDAN. “Fizemos um banco de dados, eu e outras pessoas ligadas ao movimento negro, que hoje em dia virou uma página na internet: www.cidan.org.br¹³. Temos muito orgulho do CIDAN, porque não se faz nada com o ator negro. O próprio [ator] Lázaro Ramos foi localizado através do CIDAN” (Llistó, 2013).

Zezé Motta comemorou em 2016 seus 50 anos de carreira dedicados à arte e à militância negra.

3.1.4 Zeni Pereira

Assim como Ruth de Souza e Léa Garcia, Zeni Pereira iniciou sua carreira no TEN. Participou do espetáculo *Aruanda* de 1948, com o papel de tia Zefa e direção do Abdias Nascimento.

Em 1956, interpreta Clio em *Orfeu da Conceição*, atuando ao lado de Léa Garcia e Abdias Nascimento. O texto era de Vinicius de Moraes e a direção foi de Léo Jusi.

¹³ Atualmente o domínio www.cidan.org não mais refere-se ao Centro de Documentação do Artista Negro. Não foi possível localizar ou verificar a continuidade do site.

Ilustração 17: Zeni Pereira

Fonte: (Elias, 2018)

Zeni interpretou a primeira Tia Anastácia do *Sítio do Picapau Amarelo*, seriado infantil de Monteiro Lobato, nas filmagens do Rio de Janeiro, por um período de 2 meses em 1952.

Em 1973, voltou a viver a personagem, mas no cinema, no filme *O Pica-Pau Amarelo*, de Geraldo Sarno. Sua primeira novela foi *O Doce Mundo de Guida*, exibida pela TV Tupi, em 1969. No mesmo ano atuou em *Vêu de Noiva*, de Janete Clair, na TV Globo. No cinema, Zeni Pereira participou de vários filmes de sucesso, como *Gabriela*, *Cravo e Canela* e *Orfeu Negro*. Mas ficou conhecida nacionalmente pelo papel da cozinheira Januária da novela *Escrava Isaura*, da TV Globo em 1976 (BRASIL, 2014).

Zeni Pereira teve, além dos já citados trabalhos, outras atuações marcantes e uma longa carreira estabelecida tanto na televisão quanto no cinema. Entre os trabalhos na televisão, salientamos ainda “*Irmãos Coragem* de 1970, *Dona Xepa* de 1977, *Sinhá Moça* de 1986 e *Rainha da Sucata* do ano de 1990” (Elias, 2015).

Partiu em 2002, com 77 anos, em decorrência de um acidente vascular cerebral.

3.2 As protagonistas contemporâneas

Nesta seção, serão apresentados alguns aspectos, situações, informações e memórias das quatro atrizes: Dirce Thomaz, Cleide Queiroz, Lizette Negreiros e Roberta Nunes, já citadas no início deste capítulo.

A análise de trechos das entrevistas visa a aprofundar a observação sobre as histórias vivenciadas e narradas por elas. Essas histórias são ao mesmo tempo pessoais e profissionais, pois ambas as dimensões se imbricam nas questões levantadas neste trabalho.

A primeira análise realizada é da entrevista da atriz Dirce Thomaz. Ela iniciou sua carreira como modelo em Curitiba. Lá mesmo inicia seus estudos de teatro e depois muda-se para São Paulo. O seu primeiro trabalho na capital paulistana foi o espetáculo *Xica da Silva*, dirigido por Antunes Filho.

A próxima análise, não de entrevista, mas da fala na mesa de debate *A Pele Negra no Teatro Paulistano*, perpassa a trajetória de Cleide Queiroz. Ela iniciou sua carreira em Santos, cidade onde nasceu, fazendo teatro amador. Com muitos trabalhos em seu currículo, comemorou seus 50 anos de carreira com o espetáculo *Palavra de Stela*, em 2017, que seguiu em cartaz no ano de 2018. Destacamos também a interpretação da personagem Joana, no espetáculo *Gota D'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, em 2001.

Lizette Negreiros é a protagonista da terceira análise feita a partir da pesquisa de entrevistas já realizadas ao longo de sua carreira. Lizette Negreiros é conterrânea de Cleide Queiroz. Elas se conheceram no hospital onde trabalhavam e passaram a fazer teatro amador juntas. Ganhadora de muitos prêmios, ela soma mais de 50 anos de trabalhos dedicados ao teatro. Nos últimos 30 anos também atuou, concomitantemente à carreira de atriz, como curadora de teatro para crianças no Centro Cultural São Paulo. Recebeu, em 2018, o prêmio Governador do Estado pelo seu trabalho de incentivo ao teatro.

A última entrevista é a de Roberta Nunes. Ela iniciou sua trajetória aos 16 anos de idade, também integrando o espetáculo *Xica da Silva*. Depois de alguns anos e alguns espetáculos, optou por seguir no teatro mas enveredando pelos caminhos da direção, abandonando definitivamente a atuação como atriz. Dessa forma, primeiramente, passa a trabalhar como artista educadora, função que a aproxima do trabalho de direção de espetáculos realizados por crianças e adolescentes e, posteriormente, assume grupos de teatro profissional. Atualmente é diretora da Cia. Josefina de Teatro.

As quatro são artistas negras, com mais de 40 anos de idade, que desenvolvem suas atividades ligadas à linguagem teatral, na cidade de São Paulo. Além de atrizes, desenvolvem trabalhos, como professoras, diretoras, curadoras, artista-educadoras, palestrantes, participantes de comissões de teatro e crítica teatral e comissões julgadoras de prêmios, festivais e mostras, etc.

Cada uma detém, atravessadas pelas questões étnico-raciais, histórias e experiências profundas no teatro que procuramos tratar com respeito e cuidado. Respeito pelos sentimentos que afloram com as memórias revisitadas e cuidado com as interpretações possíveis de cada evento ou circunstância. Estes aspectos tiveram atenção tanto durante as entrevistas quanto depois, na análise das mesmas.

Existem outras atrizes na cidade de São Paulo com mais de 40 anos de idade e apesar do interesse e desejo para que todas, neste recorte de idade, estivessem aqui presentes, a cautela com o tempo impediu-nos a ampliação da pesquisa. Cada uma das mulheres negras que protagonizam este trabalho já é um universo inteiro de sentimentos e histórias.

Para concluir este convite à leitura, voltaremos rapidamente à comparação do início deste capítulo, sobre as diferentes formas pelas quais atrizes em tempos e lugares distintos podem propor criações diferenciadas para uma mesma personagem, para explicar que, também na análise destas entrevistas/depoimentos, sentimentos e reflexões surgiram e direcionaram, com a busca pelo respeito e cuidado já explicados acima, a valorização de determinados aspectos e situações, tanto pela necessidade da pesquisa quanto pelo histórico de vida teatral e pessoal de quem a descreveu. Portanto, deste lugar de onde observamos os acontecimentos narrados, neste tempo em que vivemos e que circunscreve esta pesquisa, prezamos por analisar e destacar aspectos que, apesar de questões discriminatórias pelas quais as entrevistadas passaram, demonstrem a enorme potência artística de cada uma das protagonistas.

Como visto, o reconhecimento pelo trabalho, a reverência, a alegria e o respeito por suas existências são possíveis de serem alcançados por diferentes caminhos, dados pela existência de biografias, homenagens, prêmios pelo conjunto do trabalho e também, pelo procedimento de entrevistas e análises, como é a proposta que se segue.

3.2.1 Dirce Thomaz

Dirce Thomaz é uma atriz, uma artista negra brasileira.

“Eu acho que a questão do negro, pra mim...eu sou negra. Então a arte pra mim é um prolongamento da minha vida, ela não tá separada. Eu vivo disso. Eu trabalho disso. Eu respiro arte, né?” (THOMAZ, 2017, apêndice 1).

[...] e as professoras ficavam muito encantadas porque eu era alta, que eu devia fazer basquete, que eu devia ser manequim, que eu devia ser um monte de coisa, né? [...] Fiz o primeiro curso de manequim no SENAC e eu fui tendo esses encontros sociais que eu não tinha na roça. Eu sempre fui muito encantada com a cidade e da roça a gente via as luzes da cidade e as luzes me fascinavam.[...] Sempre fui muito curiosa. E quando chegou no Instituto que eu tive essa oportunidade de fazer o curso, ser manequim. Daí que começaram a surgir as ideias de preconceito, de racismo, né? Porque eu era torta, porque eu era isso, porque eu era aquilo...E nessa época também, eu comecei a fazer o teatro (THOMAZ, 2017, apêndice 1).

O corpo da mulher negra muitas vezes é o foco primordial dos comentários quando há a intenção de um elogio. Há uma valorização ou hipervalorização dos atributos físicos e o desprezo por qualquer manifestação do intelecto, como se, às negras só fosse permitida a existência através do esporte ou de outras profissões que têm, na exposição do corpo, o foco principal. Como exemplo dessa situação que se repete em diferentes momentos da história e em diferentes locais, lembremos da pesquisa que Fanon (2008) realizou, para seus estudos, realizando entrevistas com cerca de quinhentos indivíduos brancos, por cerca de quatro anos: franceses, alemães, ingleses e italianos. Na parte da entrevista em que havia livre associação de ideias, ele inseriu a palavra preto entre vinte outras. Parte das respostas apresentava como sinônimo de preto¹⁴, “biólogo, sexo, forte, esportista, potente, boxeador, Joe Louis, Jess Owen, soldados senegaleses, selvagem, animal, diabo, pecado” (FANON, 2018, p. 144).

É possível compreender esta proposição? Na Europa, o Mal é representado pelo negro. É preciso avançar lentamente, nós o sabemos, mas é difícil. O carrasco é o homem negro, Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral. Ficáramos surpresos se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande número de expressões que fazem do negro o pecado. Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o

¹⁴ SANTOS (2005, p. 58) apresenta o manual redigido por Montabert, elaborado para artistas em que pode-se ver similitudes dessas associações, significações e simbologias do branco e do negro. Como por exemplo, “branco, símbolo da luz”, “negro, símbolo das trevas, e as trevas exprimem simbolicamente o mal”, “o branco, como beleza suprema e perfeição”, “o negro, emblema do caos e feiúra”.

lado ruim da personalidade. Enquanto não compreendermos esta proposição, estaremos condenados a falar em vão do “problema do negro”. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca. Uma magnífica criança loura, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, principalmente, quanta esperança! Nada comparável com uma magnífica criança negra, algo absolutamente insólito (FANON, 2008, p. 160).

Antes de tornar-se atriz, Dirce Thomaz fez curso de manequim. Incentivada por professoras que valorizavam sua altura. Diziam que ela poderia ser manequim ou jogadora de basquete. O apoio nem a impediu nem a blindou contra as primeiras experiências e contatos com a discriminação racial.

Os lugares e tempos das experiências das entrevistas de Fanon e dos diálogos de Dirce com suas professoras são distintos, mas há semelhanças na essência da questão vivida por negras e negros pelo mundo. Dos sinônimos possíveis para o que viveu Dirce, definimos: biológico, forte e esportista, como sintetizadores da experiência.

À negra, o corpo, seus atributos físicos, sua beleza “exótica”, sua potência, sua resistência à dor, a sexualização e hipersexualização. À branca, o intelecto.

O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje, o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva (HOOKS, 1995, p. 468).

No excerto da entrevista não há citação sobre a cor da pele e sim, questões sobre o corpo, posicionamento, formas de caminhar, etc.

O racismo estrutural arraigado nas relações vem, por vezes, mal disfarçado em pequenos comentários aparentemente inofensivos, mas que trazem o peso da história não revista, isto é, da história do racismo que pretende-se esquecer e sublimar como “democracia racial brasileira”, mas que se reinventa a cada dia.

Foi meu primeiro contato com o racismo. Porque todas as minhas colegas entraram e eu fui a única que não entrei. E daí o professor conversou comigo né, sobre essa questão de eu não ter entrado e eu fui ficando muito infeliz. Eu deixei o trabalho que eu tinha de secretária...[...] Com certeza eu percebi que era por causa de eu ser negra. Por causa da minha cor da da pele (THOMAZ, 2017, apêndice 1).

Adoecer. O contato com a discriminação racial adocece o corpo e a mente. Entender-se negra é um processo que inicia-se na infância e pode ser doloroso.

E a dor vem, quando seu cabelo, o tamanho do seu nariz e da sua boca, sua cor são motivos de comentários jocosos por outras crianças e professoras na escola. Quando você é acusada de um delito por causa da cor da sua pele. Quando sofre violências físicas. Quando percebe as injustiças cometidas, quando pessoas brancas são contratadas e negras, com a mesma ou maior competência e habilidade, não são. Ou, sendo contratadas, não são promovidas, pela cor da pele.

Carneiro (2011, p. 79) alerta para as repercussões da discriminação racial, no excerto que segue:

[...]temos hoje, razoável radiografia socioeconômica das desigualdades raciais produzidas pelo racismo e pela discriminação. No entanto, esses diagnósticos se ressentem da ausência de estudos sobre um dos aspectos mais perversos do racismo e da discriminação racial: os danos psíquicos e, sobretudo, o golpe na autoestima que os mecanismos discriminatórios produzem nas vítimas do racismo.

Xica da Silva

“E assim, eu consegui ser Xica da Silva. Três meses antes da montagem, da estreia, Antunes falou pra mim que não ia mais fazer teste nenhum, pra eu ficar tranquila” (THOMAZ, 2017, apêndice 1).

Ilustração 18: Dirce Thomaz como Xica da Silva

Crédito foto: Emídio Luisi fonte: (Milaré, 2010)

Durante o período de ensaios para preparação do espetáculo, Dirce foi avisada algumas vezes de que uma outra atriz poderia substituí-la. Antunes pedia que ela ensaiasse e ensinasse as falas para as candidatas.

“E consegui ficar lá por 3 duros anos estudando, sendo ameaçada... as meninas...*Dirce...falaram que vão trazer a Zezé Motta, que vai trazer não sei quem, que vai fazer teste com não sei quem, olha tá chegando uma mulher linda pra fazer Xica da Silva*” (THOMAZ, 2017, apêndice 1).

O Antunes tinha um Núcleo de Teatro Negro que era com o Norton Nascimento, pessoal que tava no Xica fazia parte desse núcleo de teatro negro. E eu pensava, tá bom! Quando eu voltar do Xica tem esse Núcleo de Teatro Negro. É nesse Núcleo que eu vou ficar. [...] Já passei pelos Estados Unidos, já passei pelo Japão e pela Coreia. Festival Internacional de Toga. Naquele ano Xica representou as Américas na 1ª Olimpíada Cultural que teve em Seul em 88. [...] Quase 3 anos até a estreia para o projeto durar só 3 meses (THOMAZ, 2017, apêndice 1).

Segundo Milaré (2010), à época das pesquisas do espetáculo *Xica da Silva*, Antunes estava em uma fase de transição. Estava experimentando novos instrumentos teóricos, novos autores, permitindo pensar estes saberes “dentro de um sistema aplicável à pesquisa estética – sempre vinculando as linguagens ao trabalho do ator”.

“É que Xica da Silva é considerada uma “obra menor” no repertório do Grupo de Teatro Macunaíma” (MILARÉ, 2010, p. 308).

Como contexto para explicar a ideia de núcleos, cabe salientar que, nessa época, Antunes Filho trabalhava em sistema de cooperativa no espaço do SESC Consolação-SP. E a ideia era de que estes grupos tivessem um tempo de trabalho e pesquisa e depois se desvinculassem do CPT-Centro de Pesquisa Teatral.

A parceria entre a instituição SESC e Antunes Filho começou em 1982. Dois anos depois, os espetáculos que faziam parte do repertório *Romeu e Julieta*, *Macunaíma* e *Nelson 2 Rodrigues*, cumpriam a primeira temporada.

Para explicar o método de trabalho e a trajetória do grupo, na década de 1980, Mate (2011, p. 77) comenta

Ainda fazendo parte desse grupo de trabalhadores-criadores não poderia, de modo algum, ficar de fora ANTUNES FILHO, diretor de tão belos espetáculos e que, com o Grupo Macunaíma, a partir do início da década, fixado no Sesc Consolação, apresentou-se no Brasil e em festivais internacionais. No Teatro Anchieta, o Grupo leva à cena, em processo de rodízio constante, sempre com a casa cheia, os seguintes espetáculos: Macunaíma, de 1982-87, Nelson Rodrigues, o eterno retorno, de 1981; Nelson 2 Rodrigues, de 1984; Romeu e Julieta, de 1984; A hora e a vez de Augusto Matraga, de 1986-87; Rosa de Cabreúva (de que o diretor fez supervisão), de 1986; Xica da Silva, de 1988; e Paraíso zona norte, de 1989-90. Porque trabalhos desenvolvidos no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) representavam denso e extenso processo colaborativo de pesquisa e de experimentação – considerando ainda as inúmeras viagens nacionais e internacionais do Grupo -, sete espetáculos criados na década correspondem a um número bastante significativo e de fôlego.

Enquanto no teatro, os trabalhos se revezavam, os núcleos trabalhavam na sala de ensaio.

Dois outros núcleos trabalhavam sobre temas que constituiriam as próximas montagens do Grupo: A hora e a vez de Augusto Matraga, de João Guimarães Rosa, e Xica da Silva, baseado nas aventuras da escrava que, graças a sedução eróticas, se tornou rainha do Tijuco, nas Minas Gerais. [...] O espetáculo comemorava o primeiro centenário da abolição da escravatura no Brasil, mas sem qualquer traço de “otimismo oficial”; pelo contrário, afirmando a permanente luta pela liberdade – liberdade não é coisa que se outorga ou se concede, precisa ser conquistada. A história dessa escrava, que aparentemente consegue subjugar os colonizadores com suas artes eróticas, tornando-se a mulher mais rica da Colônia, é um patético exemplo de liberdade ilusória, obtida graças à troca de “favores”. Xica viveu a ilusão do poder, fazendo valer seus caprichos, até que a Metrópole interferiu na vida do Tijuco e substituiu as autoridades locais, esvaziando esse ilusório poder: o Sistema é sempre muito mais forte do que as pessoas (MILARÉ, 2010, p. 308).

Temos assim, duas perspectivas de análise da interrupção do processo de *Xica da Silva*: uma, a da transição de linguagem e novos aportes teóricos e práticos por parte do diretor, uma nova forma de pesquisa e trabalho com atores, agregando questões filosóficas, psicológicas, mecânica quântica, que apenas citamos como referência pois seria necessário uma análise profunda da estética teatral de Antunes Filho e seu teatro.

A outra perspectiva é a da atriz Dirce Thomaz que comenta o encerramento do núcleo, no excerto abaixo. Não só do trabalho, mas de toda e qualquer perspectiva de continuidade do núcleo negro. E usa como argumentos, a pressão exercida por atrizes e atores brancos, que não tiveram protagonismo em *Xica da Silva*.

Só que ainda na Coréia, o Antunes, mal a gente chegou no Brasil, ele falou não vamos continuar com o projeto. Porque lógico, os atores brancos, não falavam claramente pra nós, mas eles estavam furiosos. Porque é uma negrada, as mucamas, eu, as mucamas, os meninos, os escravizados que faziam a parte do *Xica da Silva* e o Luiz Baccelli que era afrodescendente fazendo o João Fernandes. Então a gente formava um gueto muito forte e isso incomodou com certeza os outros atores do grupo do Antunes e acredito que isso ajudou ele a encerrar *Xica da Silva* (THOMAZ, 2017 - apêndice 1).

O protagonismo pertence a quem? Em quantos espetáculos há o protagonismo de uma negra, de um negro? Ou, mais raramente, como no caso do espetáculo *Xica da Silva*, de um núcleo negro?

E qual a força desse protagonismo, frente à presença da branquitude, que exerce seu poder no teatro e nas artes em geral, assim como em diversos outros setores da sociedade brasileira?

“E foi um processo árduo mas eu acho que tudo que eu sou até hoje eu devo a *Xica da Silva*, até hoje eu sou conhecida como Xica do Teatro, Xica de Antunes” (THOMAZ, 2017 - apêndice 1).

Os Negros

Encerrada a fase do *Xica da Silva*, Dirce Thomaz seguiu carreira com o trabalho *Os Negros*, de Jean Genet. Esse espetáculo fez parte das comemorações da reinauguração do Teatro TUCA, da PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

E depois, logo veio *Os Negros* de Jean Genet. Eu falava, gente, só vou fazer espetáculos grandiosos?! O ano da abolição foi *Xica da Silva*. Eu apareci em tudo quanto é jornal. E eu ficava assim, meu Deus do céu!.. E as pessoas: *Você não pode achar que você é toda poderosa! Você não pode achar! Não deixa subir na cabeça!* [...] Acho que isso também me atrapalhou. Eu falei: [...] Não vai subir na minha cabeça! Não vou ficar louca! Não vou ficar louca! Mas o ano foi uma loucura. Foi uma loucura. Foi uma das personagens mais fotografadas, mais filmadas da história do teatro nacional. Tanto que até hoje me chamam pra pedir autorização de foto, publicação de livros, né? Não só do SESC, como de jornais. De outros autores como o Serroni. Alexandre Mate também escreveu um livro. Outras pessoas escreveram e sempre me pedem autorização de imagem daquela época, né? Mas daí eu comecei um trabalho de pesquisa em 92. Porque depois, quando eu conheci o Luiz Pilar, que dirigiu, que trabalhou com *Os Negros*, que era uma produção do Luiz Armando Queiroz, de *Os Negros* de Jean Genet. Que foi a reabertura do Tuca. O Tuca foi queimado e ele reabriu em 89 (THOMAZ, 2017, apêndice 1).

Ilustração 19: Matéria: Os Negros no TUCA

Os Negros de Jean Genet. Em 89. Por isso que eu falo, vou fazer só obras grandiosas? As pessoas negam. A história do negro é muito cruel porque as pessoas negam essa história. O próprio Tuca, se você procurar, não tem mas nós fizemos. Um grupo de atores negros fez a abertura do Tuca em 89 com Gésio Amadeu, João Acaíabe, Lizette Negreiros, Eduardo Silva, o Pompeuzinho que o Augusto Pompeu, o Márcio que era o bailarino, Tida Pinho que hoje não faz mais teatro, eu, Cida Moreno, Lea Ferraz. Nós fizemos a abertura. Aquilo era uma festa no Tuca todo dia né? com a direção do Maurício Abud, que já faleceu, também. Então foi uma coisa marcante também *Os Negros* de Jean Genet (THOMAZ, 2017, apêndice 1).

Sobre o registro da temporada de *Os Negros*, Thomaz (2017) indica o seguinte:

Tem registro. Tem o programa do teatro. Tem fotos. Tem material de jornal. Eu digo que a Universidade não deu o devido valor porque eles fizeram tanta coisa sobre a abertura do Tuca e eles meio que desconsideraram *Os Negros*. *Os Negros* de Jean Genet. Nesse sentido que eu falo que às vezes a história dá uma burlada no que é do negro. Eles podendo, eles passam a perna em nós mesmo. Por exemplo, eu fui capa da Isto É na época do *Xica* e tem isso aí na história (THOMAZ, 2017, apêndice 1).

Uma loucura. O teatro fica fechado, é queimado. Invadido pela ditadura e depois quando ele abre. A parafernália com um espetáculo desse... Por isso que eu acho importante o negro, a história, o negro estar escrevendo, o negro tá produzindo, o negro tá fazendo cinema, o negro tá fazendo mestrado, doutorado, porque é o negro tomando posse da sua história, retomando sua história, porque os brancos estão aí.

Eles têm outros é... tinha uma época que eu acusava, depois eu acabei entendendo, falei não, eles são brancos. Eles vão ver as coisas do ponto de vista deles. Eles vão contar a história do ponto de vista deles. Eles vão fazer os trabalhos do ponto de vista deles. Eles vão colocar a história, os personagens da história do ponto de vista deles. Somos nós os negros que temos que tomar posse da nossa história, reassumir nossa história pra tá contando, pra tá ressignificando nossa história sobre nosso ponto de vista enquanto negros, porque a visão nem sempre bate (THOMAZ, 2017, apêndice 1).

Sobre os pontos de vista citados por Dirce Thomaz e o entendimento de que pessoas brancas vão sempre, não só falar, mas defender como uma verdade irrefutável seus argumentos sobre quaisquer assuntos, é preciso que negras e negros questionem e contestem, ampliando as possibilidades de estabelecer escuta de outras verdades, que não somente a da branquitude. É urgente entender a importância de se ampliar a escuta para quem nunca teve voz.

A linguagem é um mecanismo de manutenção do poder. E sendo um lugar de poder, é importante que se dê voz a quem sempre foi silenciada. [...] há a tentativa de deslegitimação da produção intelectual de mulheres negras e/ou latinas que propõem a descolonização do pensamento (RIBEIRO, 2018, p. 14).

Grada Kilomba in (RIBEIRO, 2018, p. 109), com relação à descolonização do pensamento, explica que “o processo de descolonização é fazer novas questões que ajudam a dismantelar o colonialismo”.

Então não tô sozinha. Então, pra mim, discutir... Eu vou discutir o que, se eu sou negra? Eu não vou discutir o teatro japonês, o teatro inglês. Eu posso lê-los pra que eu aprenda com eles. Que a gente aprende. Não pode ter esse preconceito...só vou atrás dos filósofos negros, não...não. Existe uma base forte no mundo dos negros como dos europeus como dos japoneses. Eu tenho que tá por dentro o máximo que eu puder dessa base que é no teatro e no cinema, mais no teatro (THOMAZ, 2017, apêndice 1).

Dirce Thomaz segue trabalhando, tanto como atriz quanto como professora ou artista-educadora. Abaixo o folder do espetáculo *Eu e Ela: Visita à Carolina Maria de Jesus* em que ela trabalhou como dramaturga e atriz. Esse trabalho cumpriu três temporadas no Teatro Heleny Guariba em São Paulo em 2018, além de apresentações nos CEUs (Centro Educacional Unificado) da Prefeitura de São Paulo em 2017.

Temporada dezembro 2018 – acervo pessoal da atriz Dirce Thomaz

3.2.2 Cleide Queiroz

Cleide Queiroz é uma atriz negra brasileira. No que segue, analisaremos um pequeno trecho da fala de Cleide Queiroz na Mesa de Debate: *A Pele Negra no Teatro Paulistano*, que aconteceu no dia 31.08.2017, na 7ª Mostra Mário Pazini de Teatro do Gueto – Edição Will Damas – Teatro Clariô, localizado em Taboão da Serra, São Paulo.

Concomitantemente à narração da história de sua carreira artística, de como iniciou-se até os dias atuais, Cleide Queiroz apresenta situações instigantes para a análise que pretendemos contemplar neste capítulo e para considerações mais gerais sobre o modo como as relações raciais e interétnicas se estabelecem quando pautadas pelo racismo e pelo preconceito contra as pessoas negras.

No início da carreira, Cleide Queiroz fazia teatro amador em Santos, juntamente com Lizette Negreiros. Cleide sublinha a enorme importância que teve esse período na sua vida artística.

Eu vim do teatro amador de Santos. Eu sou de Santos. Sempre fiz teatro amador lá. Então se eu contar com o teatro amador, que eu comecei em 1954, até agora, dá alguns anos de teatro, que o pessoal não conta o amador, né? O amador é muito importante (QUEIROZ, 2017, apêndice 2).

Embora o teatro amador não receba, por parte de algumas pessoas, o mérito, crédito e reconhecimento por sua importância, ele foi e é responsável pela formação de muitas pessoas que, ou seguiram como artistas amadores ou, posteriormente, seguiram carreira profissional em teatro. O teatro amador é, por vezes, considerado apenas como uma ponte para o teatro profissional ou como um passatempo descompromissado ou terapêutico, que também é importante; a qualidade do trabalho desenvolvido nessa modalidade de teatro é observada com reservas, como se o espetáculo apresentado fosse perdoado pela falta de técnica e profissionalismo. Entretanto, o teatro amador é essencial para a aproximação com os fundamentos teatrais, o estudo de textos e a criação de personagens, bem como com as experiências de palco. Foi e é responsável pela formação em teatro de dezenas de pessoas, como é o caso das entrevistadas deste trabalho, que vieram depois a ter o teatro como sua atividade profissional principal.

É tamanha a importância dessa época, pois foi nesse momento que Cleide teve a oportunidade de trabalhar com ícones do teatro como Ziembinski e Ademar Guerra. Embora haja um certo olhar complacente para com o teatro amador, como explicado acima, a censura não hesitou em atuar com vigor em suas produções. A peça *Invasão*, de Dias Gomes, em que trabalhava Cleide Queiroz, foi censurada no ano de 1968.

Nós pegamos uma época muito difícil do teatro amador porque nós começamos a trabalhar com teatro político. A primeira peça, assim, que teve mais repercussão foi do Dias Gomes. Quando a peça estava pronta, aí Brasília vetou porque era uma peça política e Dias Gomes foi considerado um autor maldito (QUEIROZ, 2017, apêndice 2).

Cleide, em 2017, completou 50 anos de carreira profissional. Ela participou durante 14 anos do teatro amador em Santos, e estes anos não estão somados nessa conta. De tal forma que, iniciando na adolescência a trajetória no teatro amador, a experiência desta atriz extraordinária soma cerca de 64 anos.

No mesmo período da interrupção do espetáculo, Cleide Queiroz, e Lizette Negreiros, que também trabalhava na *Invasão*, descobrem que Silnei Siqueira estava fazendo testes para o espetáculo *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, pela Cia. de Teatro Paulo Autran e o próprio seria o protagonista do trabalho.

As duas se organizaram, pediram dinheiro emprestado e seguiram para participar dos testes em São Paulo.

Fizeram o teste e foram aprovadas para o trabalho. Na sequência ouviram do diretor:

“Eu peguei vocês porque eu queria ter duas negrinhas na minha peça. Por isso que eu peguei vocês” (QUEIROZ, 2017, apêndice 2).

Uma frase curta, porém impactante, dita descompromissadamente pelo diretor, em uma situação de alegria em que as atrizes se encontravam por terem sido aprovadas no primeiro espetáculo profissional de ambas. A outra “negrinha”, evidentemente, é Lizette Negreiros. Esse episódio foi lembrado em uma mesa de debates 50 anos depois, por isso imaginamos que sentimentos antagônicos perpassaram o momento em que ela foi ouvida, tanto para Cleide Queiroz quanto para Lizette Negreiros.

Imbricada nessa fala está a alegria de terem sido aprovadas e a dúvida sobre o que o diretor estava realmente afirmando. Dúvida essa que não foi dirimida já que a opção das atrizes, por estratégia, foi de não argumentarem a respeito.

“Negrinhas” pode ser considerado, talvez, um apelido carinhoso. Principalmente quando usado no diminutivo, denota intimidade e afeto. Para existir intimidade é necessário tempo, relação que não existia ainda quando da aprovação para o espetáculo.

A utilização do epíteto pode sugerir, assim, uma personalidade forçada impulsionada pela forma anterior e já naturalizada de como o diretor, homem e branco, se relacionava com mulheres brancas e mulheres negras.

É difícil imaginar que o mesmo diretor tenha se referido às pessoas brancas do grupo da mesma forma, apontando a cor de seus corpos e ainda colocando as designações no diminutivo. Essa permissividade com as pessoas negras, as chamando não pelos nomes mas por apelidos ou designações que referem-se à cor da pele, como, além de negrinha, morena da cor do pecado, marrom-bombom, mulata, crioula, revela o racismo velado da sociedade brasileira, velado sim, mas não por isso menos cruel do que o racismo e a discriminação racial que acontecem de forma naturalizada e autenticada em outros países do mundo.

Em todos os conflitos ou disputas entre brancos e negros, os adjetivos “crioulo”, “nega safada”, “macaco” etc são usados para expressar o desprezo pela negritude e assim valorizar o oponente branco. A brancura funciona como um elemento que sempre desempataria em favor do branco. Você é juíza, mas...é negra. Você é...porém é negro! Em geral, esses atos são minimizados pela opinião pública como uma frase infeliz, sem intenção discriminatória, de acordo com a nossa tradição de mascarar o racismo e o preconceito presentes na sociedade. Mais recentemente, diz-se que os negros brasileiros estão ficando muito melindrosos e vendo racismo em tudo (CARNEIRO, 2011, p. 125).

Não há, nesse episódio, um conflito ou disputa consciente por parte do diretor mas percebe-se a ação, em que, ao chamá-las “negrinhas”, estabeleceu os lugares distintos ocupados por ele e por elas. Essa ação estabeleceu como que uma ponte invisível que proporcionou a ele a serenidade da separação, tanto do ponto de vista da posição de diretor quanto como do ponto de vista de homem branco.

Ainda sobre a hierarquização das pessoas negras como inferiores e a equiparação a animais, é necessário que haja a desconstrução dessas falas ditas muitas vezes como chiste ou brincadeira mas que deixam marcas profundas e muitas vezes irreversíveis nas almas, corpos e relações.

As pessoas brancas precisam entender a gravidade e a responsabilidade de suas falas e necessitam, com a mesma urgência, reavaliarem suas posturas imbricadas em privilégios.

O diretor branco é o padrão, assim como todo ser branco, objetiva ou subjetivamente, acha e age como se fosse a norma da sociedade. O ser negro é o outro. Porque, como explicita Kilomba (in. RIBEIRO, 2018, p. 110), “as pessoas brancas não se veem como brancas, se veem como pessoas”.

Por essa observação, e a partir da análise de Simone de Beauvoir sobre a mulher, chegamos à designação de Sueli Carneiro e Grada Kilomba, referenciando a mulher negra como *O Outro do Outro*.

Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos. De modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. Aquela que não é homem. A filósofa francesa Simone de Beauvoir nos dá uma perspectiva interessante ao cunhar a categoria do Outro, em *O Segundo Sexo*, de 1949, tomando como ponto de partida a dialética do senhor e do escravo de Hegel (RIBEIRO, 2018, p. 36).

Ribeiro (2018) expõe que Beauvoir reconhecia que essa categoria já existia em comunidades, agrupamentos anteriores e sociedades primitivas e que inicialmente não era categorizada pela divisão dos sexos, mas sim pela coletividade. Assim, os habitantes de determinado lugar colocavam as outras coletividades neste lugar de O Outro.

Seguindo na análise da frase, outras duas palavras contundentes são “peguei vocês”.

O que se pega senão objetos ou animais? As mulheres negras eram objetificadas no período em que foram escravizadas, podendo ser vendidas, agredidas, estupradas e assassinadas. Elas tinham um senhor que as possuía, e esse senhor tinha todos os direitos sobre seus corpos e sobre seus filhos. Muitas seguem nessa condição de objetificação, por vezes sexual, até os dias de hoje, principalmente nos lugares e épocas do ano em que é permitida às negras, a sua participação na vida pública, como no Carnaval ou em anúncios para turistas.

Nessa objetificação da mulher negra e inferiorização de negras e negros em outros aspectos, Grillo (2010, p. 70) fez uma pesquisa e em parte dela enumerou diferentes ditados de apodo, entre eles, “Branca para casar, mulata para f..... e negra para trabalhar” e, por esse provérbio podemos entender a extensão da problemática e a dimensão do lugar determinado à negra brasileira.

Não sei por que cargas d’água a gente passou. Depois que o Silnei falou que pegou a gente. Porque a gente cantava bem e porque a gente...queria duas negrinhas na peça porque só tinha gente bonita, loira do olho azul. Pra fazer *Morte e Vida Severina* que é uma peça da terra, com gente, com a pele mais bruta, com a coisa mais forte (QUEIROZ, 2017, apêndice 2).

A constatação de Cleide Queiroz é que tanto ela quanto Lizette Negreiros não eram bonitas, já que afirmou que as outras atrizes, talvez por serem loiras de olhos azuis, eram consideradas belas. E, conseqüentemente, o diretor as chamou porque precisava de representantes da “coisa mais forte”. Essa elaboração sobre padrões do que é belo e feio, muitas vezes, se inicia na infância de muitas mulheres negras que não se veem representadas nos meios de comunicação como sinônimo de beleza.

Talvez por medo da reação do público racista dos anos 1970, talvez por falta de ousadia para enfrentar esse público ou mesmo por uma questão que não merecia atenção por parte dele, já que muitas vezes o privilégio da branquitude impede que se olhe para as questões étnico-raciais, ele opta por escolher trabalhar com a maioria absoluta de atrizes e atores brancos, notadamente com características europeias, brancas e brancos de olhos claros. Para corroborar nesta análise, citamos um exemplo contundente da europeização das personagens, citando o caso da novela *Escrava Isaura*, gravada em 1976, cuja protagonista, uma mulher escravizada foi interpretada por uma mulher branca, a atriz Lucélia Santos.

Sobre *Escrava Isaura*, na literatura e na telenovela, Araújo (2000, p. 202) explica que,

A escrava negra de maior sucesso da tevê brasileira era branca, desde a sua criação nas mãos do autor abolicionista Bernardo Guimarães, em 1875. [...] Naquela época, portanto, a associação de negritude com beleza, inocência e pureza era inimaginável para todos os brancos, os potenciais consumidores de romances. A descrição de Isaura como branca obedecia a imperativos culturais e político-sociais do seu tempo, o que nos permite deduzir que a intenção do autor não era a de retratar uma jovem quase ariana, mas sim uma mulata, uma vez que a personagem era filha de negros com brancos. No entanto, as personagens de mulatas nos romances do período já estavam associadas ao estigma de sedutora, lasciva e amoral, o que prejudicaria o enredo e os fins a que se destinava o romance, segundo os objetivos de um abolicionista.

As situações citadas acima são recorrentes em diferentes meios de comunicação e entretenimento: propagandas, anúncios, comerciais, novelas e filmes com mulheres brancas, como padrão ideal de beleza a ser seguido ou idolatrado.

O diretor pertencia ao grupo privilegiado e, conscientemente ou não, ele o defendeu, repetindo padrões de comportamento e relação com as atrizes negras que acabara de contratar. Com relação a esse aspecto, Bento (2002, p. 3) ressalta que, “no campo da teoria da discriminação como interesse, a noção de privilégio é essencial. A discriminação racial teria como motor a manutenção e a conquista de privilégios de um grupo sobre outro, independentemente do fato de ser intencional ou apoiada em preconceito”.

Piza (in BENTO, 2002, p. 15) destaca ponto importantes sobre a branquitude. Entre outros aspectos é

algo consciente apenas para as pessoas negras; há um silêncio em torno da raça, não é um assunto a ser tratado; a raça é vista não apenas como diferença, mas como hierarquia; as fronteiras entre negros e brancos são sempre elaboradas e contraditórias, se o negro, nas relações cotidianas, aparece como igual, a interpretação é de exibicionismo, de querer se mostrar.

A partir da perspectiva dos pontos levantados por Piza em confluência com a situação do diálogo do diretor com as atrizes, a análise pode ser a seguinte: as fronteiras são contraditórias pois os limites demarcados podem parecer que se findam ou desaparecem, dependendo da situação ou necessidade da branquitude, mas logo retornam ao status original, assim que extinto o interesse, já que as relações são vistas como hierárquicas.

E não haverá possibilidade de mudanças sobre a atuação da branquitude enquanto não houver um rompimento do silêncio com relação a questões que envolvem a discriminação e, enquanto essa branquitude não entender que o problema não são os negros.

Aí as pessoas...nós...totalmente estranhas, duas negrinhas no meio daquele monte de gente bonita. As mulheres, sombra azul, aquelas coisas...Eu fiz uma campanha pra elas tirarem a sombra porque ó...(gargalhadas) Morte e Vida Severina! É nordeste! As mulheres não (risos)...já tinha trabalhado com outro grupo de teatro que a gente era... fazia ensaio das questões políticas na Polônia e a gente trabalhava com eles, os franceses vão olhar as implicações políticas na Polônia. Então a gente começou a ler e estudar sobre teatro político. Era muito difícil. Trabalhar de pé no chão com cílio postiço e sombra...eu falava pra elas: Não põe sombra! Eu deixei minha sobrancelha crescer, não cortei mais a unha. Eu me joguei de cabeça, eu e Lizette. A gente tava assim pegada no Morte e Vida Severina. Aí chegamos lá, ele falava assim...o Silnei falava assim: Essas meninas vieram do teatro amador, então vocês tenham paciência com elas. (risos). Que elas não têm muita experiência! Já começou assim. - Ai meu Deus do céu! (risos) (QUEIROZ, 2017, apêndice 2).

A recepção das duas atrizes negras na capital paulistana, que nasceram e viveram em Santos e ex-integrantes de um grupo de teatro amador, aconteceu da forma que a cor da pele, a localidade de onde vieram e a participação em um grupo não profissional foram elementos utilizados pelo diretor e pelo grupo para desqualificá-las.

Araújo (2000, p. 71) fez um levantamento sobre identidade negra e estratégias de comunicação, realizado em 1994. Para a realização, elaborou um questionário que foi respondido por lideranças afro-brasileiras de 35 entidades de maior reconhecimento social, em quatro capitais (Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais). Atentas às formas como os afro-brasileiros são representados na televisão, as críticas são: “os negros são representados através de estereótipos negativos, que reafirmam o imaginário construído no período escravocrata, do negro como classe subalterna [...]; existe uma total invisibilidade da ação positiva dos negros [...]”, entre outros aspectos.

O preconceito com relação à capacidade das atrizes negras é explicado por esse aspecto do estereótipo negativo e também pela invisibilidade da ação positiva.

As duas atrizes vinham de uma experiência de estudos políticos para elaboração de um espetáculo, além de cursos com ícones do teatro, entre eles, Adhemar Guerra e Ziembinski. Mas, ao chamar atenção para o uso equivocado de maquiagem exagerada, “cílio postiço e sombra”, em um contexto de pobreza absoluta e seca, elas foram menosprezadas. Apesar de, pelo depoimento de Cleide Queiroz, a coerência entre contexto e história estivessem preponderantemente do lado delas, “*eu deixei minha sobancelha crescer, não cortei mais a unha. Eu me joguei de cabeça, eu e Lizette. A gente tava assim pegada no Morte e Vida Severina*”, não houve uma reavaliação e sim, a desqualificação do argumento.

Com o fim do trabalho em *Morte e Vida Severina* e com a determinação de não voltarem para Santos, Cleide Queiroz e Lizette Negreiros passaram a buscar outros trabalhos em São Paulo.

Ah, a gente tá indo na Nestor Pestana, no teatro Cultura Artística, que eles tão montando *O Violinista no Telhado*. Ele falou assim: Vocês...ó...*Violinista no Telhado* não tem preto, vocês vão fazer o que lá? Aí a gente falou assim: Ah não tem? Então tá bom né! Aí a Lizette: - Peça de judeu, não tem preto! (gargalhadas) Eu não sabia que teatro tinha essa coisa de ser preto, não ser preto! (QUEIROZ, 2017, apêndice 2).

Quando Cleide disse que “não sabia que teatro tinha essa coisa de ser preto, não ser preto”, ela constatou a discriminação racial que acontece, inclusive no teatro, pois a cor não deveria ser critério de eliminação ou avaliação, mas sim, aspectos como tipo físico, trabalho, dedicação, seriedade e talento.

Na maioria dos textos dramaturgicos não vem designada a cor da pele da personagem, a não ser em espetáculos em que há essa designação pois é crucial para o desenrolar da história, como *Otelo*, o Mouro de Veneza de William Shakespeare ou *Imperador Jones*, cujos personagens protagonistas e que dão nome aos espetáculos, são negros. Este último espetáculo já foi citado neste trabalho pois foi impactante e, ao mesmo tempo, primordial para Abdias Nascimento pensar na fundação de um teatro feito por negras e negros.

Entre uma tentativa e outra de buscar colocação em um novo trabalho, elas receberam a informação de que o texto *O Comprador de Fazendas* seria montado. Por indicação de Miroel Silveira, passaram a integrar os ensaios desse trabalho.

Olhava pra mim e pra Lizette:- São atrizes? É...a gente é... - Hum, hum! (risos). Todo lugar que a gente ia, a gente era as únicas negrinhas. Era um inferno. E todo mundo ficava olhando com aquela cara torta pra gente.. E fomos, fomos ensaiar né? A gente tinha várias danças, tinha o Jongo, tinha Carimbó, tinha um monte de dança no *Comprador de Fazendas* e a gente ensaiava e a coreógrafa era professora da EAD e aí, ela não gostava muito de mim e da Lizette. A gente não sabe porquê (risos). Aí ela falava pra gente:- Lizette, arruma esse braço! Olha, esse braço tá torto! Vocês...não sei o que! Aí ela falava assim:- Vocês duas! A única coisa que vocês podem ser é cozinheira, porque não dá pra fazer teatro. Não sabe dançar. Olha o corpo de vocês, que porcaria, que não sei o que, que não sei que lá..E a gente assim: Nossa! E falaram pra gente que a gente tinha que ser humilde, não podia responder pra ninguém porque a gente tava começando no teatro profissional. - Ai Lizette, é melhor a gente ir embora né? A gente não sabe dançar, não sabe nada! E a gente dançava, a gente achava que a gente dançava. A gente nunca tinha feito um musical. E era musical. E várias vezes ela falava:- Essas duas aí! Não tem nada! Olha o braço torto! Mais pra frente! Olha pra frente! Olha pro pé... (QUEIROZ, 2017, apêndice 2).

A diretora do espetáculo *O Comprador de Fazendas* a quem Cleide se referiu e que duvidou se elas eram mesmo atrizes se chamava Dulcina de Moraes.

É demasiado compreensível que diretoras, assistentes e demais pessoas da equipe técnica, por vezes, tenham uma forma de trabalho que seja de muita exigência, cobrança de desempenho e certa agressividade durante o processo de ensaios e temporada. E comentários como: “arruma esse braço”, “esse braço tá torto!”, condizem com essa condição de cobrança, exigência do trabalho e preocupação com o resultado.

Mas, para além da questão técnica da dança ou interpretação, a coreógrafa, disse: “[...] não dá pra fazer teatro. Não sabe dançar”, “a única coisa que vocês podem ser é cozinheira”. Qual a relevância deste comentário para a melhor performance das atrizes?

E dos três comentários, o mais contundente da relação da experiência delas com a discriminação racial, nesse trabalho, foi: “a única coisa que vocês podem ser é cozinheira”.

Pelo relato da forma de tratamento da coreógrafa com relação às duas atrizes negras, é difícil acreditar que ela tenha experimentado quitutes, acepipes ou qualquer outro prato trivial elaborado por Cleide ou Lizette.

Então, o apontamento da profissão indicou qual cor da pele que ela imagina ou imaginava ser possível para uma cozinheira, que, junto às empregadas domésticas e babás, compõem a turma de empregos servis, e pela sua análise, obviamente deviam ser ocupados por pessoas negras. Assim, temos uma demonstração de como o racismo estrutura as relações e estabelece a segregação racial.

A coreógrafa acabava com a gente! Aí, ela falou uma vez assim: - Sabe por que vocês não conseguem fazer coreografia? Porque vocês são pretas! E preto, eles não sabem contar 1..2...3...4... que nem o europeu. O europeu conta 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Porque vocês tem as coisas nas cadeiras! Ela sabe o que? Ela falava pra outras pessoas! Preto é assim... eles tem as coisas nas cadeiras. Eles vão pelo instinto. Eles não vão pela contagem. A gente conta 1, 2, 3. Eles vão nas cadeiras, e vai que vai...porque o que? A gente é a vida né? Ahhh a gente tem vida, Lizette! (risos) (QUEIROZ, 2017, apêndice 2).

A desqualificação profissional e uma frágil consideração carregada de preconceito pelos atributos corporais, contidas neste excerto, ratificam o lugar pré-determinado às negras, já comentado tanto nos parágrafos acima, como na análise da entrevista de Dirce Thomaz.

“Nas cadeiras...Lizette. Aí, eu comecei a ficar uma pessoa muito irônica. Muito irônica, muito debochada. Eu sempre fui decerto, mas devia tá camuflado” (QUEIROZ, 2017, apêndice 2).

Uma afirmação da importância da autodefinição e da autoavaliação das mulheres negras é o primeiro tema chave que permeia declarações históricas e contemporâneas do pensamento feminista negro. Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras (COLLINS, 2016, p. 102).

Ilustração 21: Espetáculo Palavra de Stella

Crédito foto: João Caldas Filho - 2018 - Fonte site itaú cultural

Ao tornar-se irônica, ela criou um mecanismo de diferenciação e resistência com relação às discriminações vividas. O distanciamento provocado por essa ironia contesta a posição pré-determinada esperada pela branquitude, restabelece a dignidade que é cotidianamente afrontada por diferentes tipos de violências físicas e simbólicas, e passa a reformular as relações.

3.2.3 *Lizette Negreiros*

Lizette Negreiros é uma atriz negra brasileira.

A análise de sua trajetória artística se dará, não por uma interlocução direta para a pesquisa desta dissertação mas a partir de entrevistas concedidas em diferentes momentos de sua carreira.

As fontes principais serão as entrevistas concedidas, primeiramente, para Antonio Carlos Bernardes do CBTIJ-Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude¹⁵ e, posteriormente, a que aconteceu em 2018, para Mariane Rossi do O Globo, à época da entrega do Prêmio Governador do Estado.¹⁶ Lizette Negreiros, nessa premiação, foi agraciada na categoria Teatro para Crianças.

A análise também se baseia no livro *A Negação do Brasil – O Negro na Telenovela Brasileira* de Joel Zito Araújo (2000).

¹⁵ “O CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude foi criado, em dezembro de 1995, por profissionais da área de teatro para crianças. É uma entidade sem fins lucrativos que visa à união dos profissionais da área e à expansão de um teatro de qualidade que contribua para a formação da infância e da juventude brasileira. Entre os objetivos da entidade está o de promover ações para a divulgação, a difusão e o desenvolvimento do teatro, defendendo a profissionalização da classe. Além de propor políticas de acesso ao teatro, o CBTIJ tem também como objetivo ampliar os direitos culturais da criança e do adolescente e consolidar, perante instituições e governo, a igualdade no tratamento aos artistas que dedicam seu trabalho a este público em relação aos demais profissionais da área das artes cênicas.”(CBTIJ)

¹⁶ “Criado na década de 1950, o Prêmio Governador do Estado para a Cultura foi um dos mais prestigiados e concorridos na época de seu lançamento, tanto pelo reconhecimento que oferecia aos artistas quanto pela quantia em dinheiro que destinava aos vencedores. Inicialmente dedicada apenas ao Teatro, a premiação oferecia, em 1957, 500 mil cruzeiros, atualmente equivalentes a R\$ 150 mil. Um dos primeiros vencedores foi o ator e diretor Sérgio Cardoso (1925-1972) – que dá nome a um dos teatros mais importantes da capital paulista –, ao lado de sua esposa, Nydia Licia (1926-2015). Nas décadas seguintes, o prêmio reconheceu grandes nomes do teatro brasileiro, tais como Fernanda Montenegro, Aracy Balabanian, Eliane Giardini, Juca de Oliveira e Stênio Garcia. Em meados dos anos 1980, a premiação foi interrompida. Retomada pela Secretaria da Cultura do Estado em 2010, passou a agregar novas categorias – cinema, música, dança, circo, entre outras. (<http://premiogovernador.sp.gov.br/2018/institucional.php>)

É consensual no meio artístico que uma trajetória artística pode iniciar-se por diferentes estímulos, inquietações, curiosidades pessoais e sociais, além de aspectos como aptidão, escolha, afinidade, talento, desafios, entre outros. É por isso que, antes de tudo, gostaríamos de olhar esses aspectos na história pessoal de Lizette.

Por vezes, o ambiente e as relações familiares e sociais também são responsáveis por incutir a proximidade com diferentes linguagens artísticas, como é o caso de Lizette que nasceu em uma família de artistas. O pai, violonista. A tia fazia rádio-teatro e era cantora.

Cresci ouvindo meu pai tocar as músicas de compositores como Noel Rosa, Pixinguinha, Ari Barroso, Geraldo Pereira, Sinhô e tantos outros. Bom era ouvir cantar Aracy de Almeida, Silvio Caldas, Ciro Monteiro, Aracy Cortez, Orlando Silva, Carmem Miranda e uma infinidade de artistas que deixaram saudades. Só agora me dou conta de que eu vivia intensamente e adorava aquelas rodas de samba que eles faziam. Acho que no fundo, queria ser cantora (Bernardes, CBTIJ, s/d).

Em um ambiente em que, além do pai e da tia, mãe e irmãos também gostavam de cantar, Lizette Negreiros desenvolveu o gosto pelas artes, inicialmente pelo canto e, posteriormente, também pelo teatro.

Ao mesmo tempo em que desenvolvia o gosto pelas artes, enfrentava, juntamente com sua família, dificuldades financeiras sérias que afetavam as condições básicas de sobrevivência.

Por vezes, situações similares já interromperam carreiras promissoras pois a vocação é transferida para um segundo ou terceiros planos, e o desejo por desenvolver atividades artísticas é adiado ou cancelado, pela urgência da subsistência. Felizmente, Lizette Negreiros persistiu e seguiu sua carreira.

Tinha que enfrentar o sonho, mas havia pela frente um problema de base que era a falta de condições e sem nenhuma vergonha posso falar que essa condição estava em vestir, calçar, comer, etc. A perspectiva das pessoas pobres é pequena e os desejos imensos, o horizonte fica limitado; alcançar aquilo que você pretende, esbarra nas limitações sociais (Bernardes, CBTIJ, s/d).

Na adolescência, por força dessas influências, da vocação e do desejo de cantar, chegou a participar de um Programa de Calouros infanto-juvenil na PRG5-Rádio Atlântica de Santos, Programa da Dindinha Sinhá. Neste mesmo período, entrou para o Coral Vicentino e criou um grupo de canto, com influências da bossa-nova, chamado *Os Hífens*, que foi importante mas existiu por pouco tempo.

Após esse período dedicado à música, passou a fazer teatro no Real Centro Português, dirigido por Antonio Faraco, e depois integrou o Grupo Teatral Perspectiva, dirigido por Persan. Com Persan, participou da montagem de *Pedro Mico* de Antônio Callado. A estreia foi no dia 1 de julho de 1967, no It Club de Santos e a direção foi de Florence G. Buschsbaum.

Depois comecei a fazer cursos, com vários profissionais que vinham de São Paulo como Ademar Guerra, Ziembinski, Milene Pacheco, Sérgio Rovito. Este último foi uma pessoa muito importante na minha vida, pois ensinou-me a compreender a beleza da música medieval, a tomar contato com poesias, enfim, o lado erudito da arte. Nessa época, Santos era uma cidade com uma efervescência teatral incrível (Bernardes, CBTIJ, s/d).

Esses cursos eram financiados pela Prefeitura de Santos e eram gratuitos para a população.

Nesse ponto, pode ser interessante lermos uma fala de Cleide Queiroz: “[...] e aí, lá no hospital eu conheci a Lizette Negreiros, que é uma grande atriz também. E ela me levou pro grupo...ela falou: Cleide, tô fazendo um curso maravilhoso. A Prefeitura dava curso de graça pros atores e eu não sabia disso” (QUEIROZ, 2017, apêndice 2).

Lizette Negreiros, na entrevista para Bernardes (CBTIJ), disse que sempre trabalhou paralelamente para se manter, sempre conciliou a atuação em teatro com outro trabalho não ligado totalmente à área artística. Dessa forma, em um hospital onde trabalhava, conheceu Cleide Queiroz que viria a ser sua amiga e companheira de palco.

Depois de trabalhar com o Persan e de fazer vários cursos, foi para o TEVC – Teatro Escola Vicente de Carvalho. Com esse grupo, trabalhou na montagem de um novo espetáculo: *A Invasão* de Dias Gomes com direção de Afonso Gentil.

Lizette narra que, em 1968, o crítico Hilton Viana tinha uma coluna de teatro no jornal *A Gazeta* e é assim que ela e Cleide descobriram o teste para *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, com direção de Silnei Siqueira e músicas de Chico Buarque, pela Companhia de Teatro Paulo Autran.

As duas se organizaram para viajar a São Paulo para participarem dos testes. Fizeram a audição, foram aprovadas e assim, passaram a integrar o grupo.

Em março de 1969, mudaram-se para São Paulo, época em que os ensaios tiveram início. A temporada de *Morte e Vida Severina* foi de grande sucesso. O espetáculo percorreu várias cidades do Brasil, chegando a ser apresentado para 5.000 pessoas. A temporada se encerrou no Estado de São Paulo, com apresentações em diferentes cidades. Porém, no fim da temporada e com a saída de Paulo Autran do elenco, a última apresentação, que aconteceu em Osasco, teve um público muito pequeno.

Após a temporada de imenso sucesso em que o espetáculo viajou por todo Brasil, Lizette foi convidada a integrar o elenco de *Hamlet*. Espetáculo de William Shakespeare, com tradução e direção de Flávio Rangel e, Walmor Chagas como Hamlet. Segundo Lizette, foi o melhor Hamlet que ela já viu.

Ela entrou para substituir Zezé Motta, que havia viajado para os Estados Unidos com Arena Conta Zumbi.

Depois desses dois espetáculos, a coisa começou a ficar ruim. E aí, como continuar a carreira? Nós viemos para ficar. Nessa incerteza, encontrei Paulo Lara, uma pessoa muito controvertida, mas um grande amigo. Eu já o conhecia de Santos, do grupo TIC – Teatro Íntimo de Comédia, que ele dirigia. Numa conversa, ele me dizia como era difícil viver em São Paulo e com um agravante: “Você é uma atriz que tem seu valor mas é negra. Dificilmente você vai encontrar papéis. Vai ter que batalhar muito. Por que você não faz teatro infantil? Ele não vê barreiras. O teatro para crianças te dá condições de ser o que é. A criança ainda não é tão limitada quanto o adulto” (Bernardes, CBTIJ, s/d).

“Você é uma atriz que tem seu valor mas é negra”, disse o amigo Paulo Lara.

Os impedimentos e cerceamentos, as rupturas, as desistências e mudanças estratégicas de sobrevivência na arte pelas questões étnico-raciais são cotidianas nas vidas de artistas negras de diferentes linguagens.

Ter seu valor e ser negra deveriam ser frases aditivas e não adversativas. Ser negra não deveria ser um impedimento, mas o que se percebe é que, nesse caso, a aptidão, talento e capacidade ficaram para análise em um segundo plano, prevalecendo, preconceituosamente, a cor da pele como elemento definidor para aprovação ou não, em alguns segmentos artísticos.

“A criança ainda não é tão limitada como o adulto”.

Afirmações como a de Lara são comumente repetidas e parecem ter como base uma “ingenuidade” e “falta de maldade” que seriam intrínsecas à infância. Infere-se nessa frase de Paulo Lara que não é possível que crianças sejam limitadas ou seja, que sejam racistas ou ajam preconceituosamente, e que só com a chegada da adolescência, juventude ou idade adulta, esse tratamento igualitário entre negros e brancos, começaria a sofrer alterações e tenderia ao preconceito e discriminações diversas.

Ilustração 22: Lizette Negreiros em cena - 1980

Foto: Thereza Pinheiro
Fonte: Faustino (2018)

Na verdade, muito já se tem teorizado sobre como a criança se posiciona em uma sociedade racista. Há, por outro lado, evidências que demonstram que a questão é mais complexa e que crianças podem de fato agir de modo preconceituoso.

Uma dessas evidências está atestada em Carneiro (2011, p. 76). Ela destaca o trabalho da autora e professora Eliane Cavalcanti em seu livro *Do silêncio do lar ao silêncio escolar: racismo, discriminação e preconceito na educação infantil*, e explicita a questão:

[...] Outra menina negra conta que as crianças xingam-na de “preta que não toma banho” e acrescenta: “Só porque eu sou preta elas falam que não tomo banho. Ficam me xingando de preta cor de carvão. Ela me xingou de preta fedida. Eu contei à professora e ela não fez nada”. Dois meninos negros eram chamados por uma professora de “filhotes de São Benedito” porque ela os achava “o cão em forma de gente”. Como consequência, a autoestima dessas crianças e sua autorrepresentação ficarão seriamente abaladas. A imagem de si mesmas será inferiorizada, e as crianças brancas que presenciaram as cenas provavelmente se sentirão superiores a elas. Estabelece-se assim, o círculo vicioso do racismo que estigmatiza uns e gera vantagens e privilégios para outros.

Para complementar a análise de como crianças podem sim ter comportamentos racistas mesmo distante de adultos, Carneiro (2011, p. 76) continua, “As crianças repetiam os ensinamentos e comportamentos discriminatórios dos adultos. Foi nesse contexto que um garoto branco sugeriu a outro garoto negro que levasse pra casa um carrinho abandonado no tanque de areia, porque “preto tem que roubar mesmo”.

Os xingamentos proferidos por crianças brancas na escola, com o aval silencioso das professoras e professores, em contraposição a uma atitude desejada de advertência ao conteúdo discriminatório das frases, originam-se em outro núcleo social, como a família, por exemplo.

A frase inspiradora de Nelson Mandela, “Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele ou por sua origem, ou sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender” (Correa, 2018), atesta que, adultos que são racistas e têm atitudes discriminatórias, ao educarem seus filhos, poderão incutir-lhes as mesmas atitudes. E esse círculo vicioso de que fala Sueli Carneiro não será interrompido e o que teremos é a perpetuação dessa sociedade preconceituosa brasileira.

Uma outra análise possível do contexto que levou o amigo Paulo Lara a sugerir o teatro infantil para Lizette é que o teatro feito para crianças, e não teatro infantil como dito, foi e é ainda por vezes descredenciado como um bom teatro.

O teatro feito para crianças foi considerado por muito tempo como uma arte menor, que exige menos preparo profissional, intelectual e traz uma menor elaboração textual/dramatúrgica. Como se à criança fosse fácil apresentar qualquer trabalho desde que houvesse um cenário e figurinos coloridos e alegres ou como se a exigência para entreter as crianças fosse inexistente ou ínfima. Por conseguinte, comparativamente ao teatro feito para adultos, seria uma arte de maior facilidade para sua realização e com qualidade inferior.

Tivemos uma luta muito grande em uma época em que o teatro infantil era visto como uma coisa pequena, não era profissional. Através da associação, conseguimos participar de comissões para poder discutir verbas, espaços e dizer que o teatro infantil é uma arte tão importante como o teatro adulto ou qualquer outra (Rossi, 2018).

Sem confirmar se o comentário de Paulo Lara tinha uma, ambas ou nenhuma das intenções elencadas como possíveis acima, fato é que ele mesmo era diretor de espetáculos para crianças e, dessa forma, Lizette Negreiros enveredou por esse caminho.

O primeiro espetáculo em que ela participou, então, de forma profissional, foi *O Rapto*, texto de Maria Clara Machado, em 1970, com direção de Paulo Lara da Cia. TIC.

“Eu me sentia muito bem fazendo esses espetáculos, não havia barreira de cor, tamanho, beleza, nada. O que contava era vontade e intuição para criar os personagens” (Bernardes, CBTIJ).

Em 1971, seu trabalho seguinte ainda sob direção de Paulo Lara foi *O Gigante*, texto de Walter Quaglia.

Até a década de 1990, foram quase 30 espetáculos e muitos prêmios.

Em 1980, pelo espetáculo *Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto*, ganhou os prêmios APCA - Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte e Prêmio Governador do Estado de São Paulo, ambos na categoria Melhor Atriz.

Em 1984, ganhou o Prêmio APETESP de Melhor Atriz por *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*.

Em 1986, pelo espetáculo *Antes de Ir ao Baile*, foi contemplada com o prêmio de melhor atriz pela APETESP¹⁷ e, recebeu ainda, o prêmio Molière¹⁸, pelo Incentivo ao Teatro Infantil.

¹⁷ APETESP – Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo - é uma entidade sem fins lucrativos, constituída em 12 de julho de 1972, tendo como seus fundadores alguns dos nomes mais representativos do teatro brasileiro. Atualmente, a APETESP congrega a maioria das empresas produtoras, que representam uma parcela expressiva do movimento teatral paulista. Mais informações no site: www.apetesp.org.br

¹⁸ A primeira edição no Brasil foi criada e patrocinada pela empresa aérea Air France e teve 31 cerimônias, entre os anos 1963 e 1994. Ao longo desse período, entregou troféus para artistas do quilate de Cleyde Yáconis, Fernanda Montenegro, Antunes Filho, Marília Pêra, Flávio Rangel, Ademar Guerra, Consuelo de Castro, Jorge Andrade e Paulo Autran.. Na época, os vencedores nas categorias ator, atriz, diretor, dramaturgo e prêmio especial recebiam uma réplica do busto de Molière e uma viagem para Paris. “Molière, o grande clássico francês, nos facilitou muito nessa busca” (NUNES, ESTADAO, 2018).

Em 1990, recebeu os Prêmio APCA e APETESP de melhor atriz, por *A Ópera das Formigas*.

Além do trabalho marcante em teatro, Lizette Negreiros participou de filmes e novelas.

Na entrevista para o Globo, sobre preconceito na carreira, Lizette Negreiros responde:

No meu trabalho como atriz, por exemplo, tenho algumas dificuldades. Eu fiz pouca televisão e fiz dois filmes, o *Eles Não Usam Black-tie* e a *A Hora da Estrela*. São filmes que considero minha linha de frente, que até hoje estão passando, estudantes de cinema estudam. Na televisão, eu fiz *Como salvar meu casamento*, *Os Imigrantes*. O meu tipo físico nunca foi o ideal para a televisão, eu sabia disso. Eu preferi encarar mais o teatro que a televisão. Eu sabia que eu teria problemas. E trabalhando no Centro Cultural eu tenho minhas responsabilidades como curadora, sempre dentro da área, participando de encontros e debates e promovendo sobre a questão do teatro para criança e para os jovens (Rossi, 2018).

No papel de criadinhas cômicas, Lizette Negreiros e Marilene de Carvalho foram as duas atrizes que mais se destacaram na Tupi. Esse estereótipo, que já fazia parte do teatro desde o início do século XX, tem sido utilizado com frequência pela televisão. [...] Lizette Negreiros representou o seu primeiro papel de empregadinha cômica em *Canção para Isabel*, em 1976, quando interpretou Cristina, uma doméstica intrometida, espreitada e romântica. Mas os maiores destaques que a atriz recebeu na imprensa foi com sua interpretação de Zita, em *Como salvar meu casamento*, novela que foi ao ar em 1979, com roteiro de Edy Lima, Ney Marcondes e Carlos Lombardi (ARAÚJO, 2000, p. 173, p. 175).

Araújo (2000, p. 180) faz uma análise de alguns capítulos, observando a natureza das relações entre a empregada e a patroa de classe média branca. Ao longo da novela, não há uma mudança efetiva no destino da empregada doméstica, uma mudança de status social. Ela segue sendo uma empregada doméstica. A personagem Zita tinha o sonho de cantar e quando surge a oportunidade de realizar seu sonho no Programa do Raul Gil, a história narrada nestes capítulos enfatiza sua condição de doméstica. Nesse programa de calouros, os comentários dos jurados destacam sua condição de doméstica, fazendo referências à patroa Dona Dora, papel desempenhado por Nicette Bruno e os comentários são: “se não fosse o incentivo de dona Dora...”, “se dona Dora deixar, eu vou levar você para minha casa...”, “cuidado dona Dora que a senhora vai perder a doméstica, etc...”

A personagem Zita ganha o programa mas com a crise financeira da TV Tupi, as gravações da novela são interrompidas.

Araújo (2000, p. 181) revela que

nas cenas anunciadas dos próximos capítulos, que não chegaram a ir ao ar, Zita comemora seu sucesso no programa de tevê com algumas amigas, uma delas também da raça negra. No entanto esses trechos não permitem afirmar com segurança se os autores transformariam Zita em uma cantora de sucesso no final da novela.

E pra finalizar esta análise sobre Lizette Negreiros na novela, Araújo (2000, p. 181) salienta a influência do trabalho de atriz no destino da personagem.

Provavelmente a atuação de Lizette Negreiros, mesmo tendo de se adequar a um estereótipo, soube como interferir na criação dos autores, acrescentando características e dando humanidade a Zita, pode ter provocado mais cenas e mudado o destino da personagem, alcançando a ascensão social tão sonhada.

Lizette Negreiros trabalha há 30 anos como curadora de teatro para crianças no Centro Cultural São Paulo e como atriz, faz trabalhos com a *Cia. do Tijolo*, de São Paulo e, em outros grupos.

Tem, atualmente, um trabalho solo chamado *Fragmentos de histórias colhidas ao acaso*. Apresentou um trecho desse trabalho no Itaú Cultural, dia 07 de junho de 2018, no evento denominado *Quintas Crespas*, com curadoria do grupo *Os Crespos*, com o tema Encontro de gerações – O ator negro no teatro paulistano – presenças e ausências.

Ilustração 23: Lizette Negreiros ao receber o Prêmio Governador do Estado – 2018

Crédito Foto: Adriana de Maio – Governo do Estado

3.2.4 Roberta Nunes

A trajetória artística de Roberta Nunes iniciou-se quando ela soube de um teste para o elenco de *Xica da Silva*, espetáculo dirigido por Antunes Filho, em 1986. Segundo Nunes, havia mais de 700 inscritos, e ela foi uma das aprovadas.

Pela dinâmica de trabalho de Antunes Filho, ela passou também por outros testes, a saber, para os espetáculos *Macunaíma* e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*. Fez este último teste contracenando ou tendo como réplica Raul Cortez. Por fim, outras duas atrizes assumiram os papéis e Antunes disse que não queria que ela saísse. Assim, a redirecionou para os ensaios do *Xica da Silva*.

Em questão de meses, emagreceu mais de 20 quilos, por causa dos ensaios que duravam muitas e muitas horas, das leituras obrigatórias e das viagens, idas e vindas diárias de São Vicente a São Paulo e vice-versa. Além das aulas como estudante no ensino médio regular.

[...] No Antunes é assim....você hoje....vai lá...você faz teste pro *Augusto*. Ahh não deu. Então fica no *Macunaíma*... não deu...Fica no *Xica*. Isso era coisa de uma semana, eles mudavam teu esquema (NUNES, 2017, apêndice 3).

O tipo de trabalho descrito por Roberta Nunes e desenvolvido por Antunes Filho requeria prontidão para a mudança, equilíbrio emocional para desapegar com rapidez de personagens, textos e cenas, mesmo que esses tivessem demorado meses para sua elaboração.

A aproximação diária com a metodologia de trabalho de Antunes permitia o estudo das teorias teatrais e outras áreas do conhecimento que ele julgava importantes, aprimoramento de técnicas corporais, de voz, de respiração e outras. Um trabalho intenso e árduo de criação de personagens e histórias mas que poderiam ser desprezados ou abandonados, caso o diretor entendesse que o caminho estava equivocado ou que o trabalho não merecia ir ao encontro do público.

O depoimento de Roberta Nunes sobre as leituras obrigatórias e as exaustivas horas de trabalho corporal e de elaboração de cenas demonstra a rigidez de trabalho da direção. Mas demonstra também a rigidez do trabalho necessário para que um espetáculo teatral seja construído.

Não só Antunes Filho mas outros diretores e também atrizes e atores de grupos amadores e profissionais entendem como fundamental a pesquisa teórica nas mais distintas áreas do conhecimento, assim como leitura de poesias, dramaturgias nas diferentes épocas da história mundial, história do teatro, etc

Além do estudo teórico, o trabalho de elaboração requintado da cena demanda dedicação e afínco, contradizendo, então, aquelas ideias preconceituosas que desconhecem os princípios que regem o teatro e que anunciam que o trabalho teatral é descompromissado, banal e superficial.

Então...e o Antunes tinha essa coisa assim por exemplo, ele ensinava mas a gente tinha que ler o livro...eu fui ler o (suspiro)...Poltzer com 16 anos. Eu fui ler o Bakhtin com 16 anos. Então, eu, a Rita, o pessoal mais novo, quando ia começar o debate de um livro... o Bakhtin tem 600 páginas, né? O Renascimento ...a gente era o primeiro a começar o debate. A gente tinha que começar a falar e tinha que provar que tinha lido. Se a gente tinha lido, ele falava: - Você é uma burra. Você não leu isso direito! (riso) Nesse nível. Então era muito pesado. A gente tinha uma bibliografia muito grande. Eu viajava, depois eu vim morar aqui. Então eu tinha que estudar tudo. Eu tinha que estudar pra escola. Ia pra escola e tinha que estudar as coisas do Antunes e ensaiava 10 horas por dia. Era muito pesado (NUNES, 2017, apêndice 3).

Não havia possibilidade de escapar às leituras obrigatórias e, de qualquer forma, lendo ou não, havia uma cobrança exacerbada do diretor. Juntando-se a isso, além dos longos ensaios e toda a experiência que envolve a montagem de um espetáculo, não havia nenhum tipo de remuneração ou ajuda de custo.

Nesse ambiente, os ensaios seguiram por aproximadamente 2 anos. Faltando um mês para a estreia de *Xica da Silva*, Antunes Filho dispensou todo o elenco negro. Ou dispensou ou direcionou para o CPTzinho¹⁹, sem anunciar exatamente o motivo, apenas dizendo que não estava bom.

E tinha muita gente e tinha muito concorrente também. Mas o que aconteceu no *Xica*, não sei se essa memória bate com a da Dirce. A gente...um mês antes da estreia, o Antunes mandou todo o elenco negro embora. Ficou a Dirce e aí ele me chamou porque ele ia me mandar embora também. (riso) Ah...isso foi legal. Porque aí o Antunes chegou e falou assim, chamou todo mundo e todo mundo saiu chorando. Gente, a gente ensaiava horas. Há 2 anos que a gente ensaiava horas aquela peça. E ele, um mês antes de estreiar a peça, ele mandou mais de 20 pessoas embora. Ou pro CPTzinho ou embora. E aí ele me chamou (NUNES, 2017, apêndice 3).

¹⁹ CPT – Centro de Pesquisa de Teatral coordenado por Antunes Filho, nas dependências do SESC Consolação - SP

Na ficha técnica²⁰ do espetáculo *Xica da Silva* constam os seguintes nomes integrantes do elenco, que ou ficaram ou incorporaram o elenco depois da dispensa de Antunes Filho: “Ailton Graça, Arciso Andreoni, Dirce Thomaz, Edna Ferri, Geraldo Mario, Jefferson Primo, João Carlos Luz, Joca Santos, José Rosa, Luís Melo, Luís Santos, Marlene Fortuna, Ricardo Karman, Rita Martins, Roberta Nunes, Rubens Teixeira, Sandra Damas, Sueli Penha, Tânia Moura, Walter Portella” (Enciclopedia Itaú, 2019).

Ficaram apenas Dirce Thomaz e Roberta Oliveira do elenco negro, além de Ailton Graça e Geraldo Mario²¹ e, em um mês, ele chamou outras pessoas para integrarem o trabalho e iniciarem a temporada.

Mesmo assim, Antunes não gostou do resultado. O grupo foi convidado para apresentar na Europa mas ele negou o convite.

Apenas foram para o Festival de Teatro em Seul e para o Festival de Teatro no Japão.

Na Coreia foi engraçado, porque quando a gente fazia o *Xica* aqui no Brasil, antes de estreiar a gente ficava de seio de fora e toda a propaganda na Coreia era das mucamas de seios de fora e a gente não tinha mais essa cena. A gente não ficava mais pelada. O Antunes, uma hora, vestiu a gente. E aí foi engraçado, porque todo mundo queria ver as mucamas, as negras peladas e não tinha mais negra pelada em cena, não tinha mais (NUNES, 2017, apêndice 3).

Antes de seguirmos na análise da entrevista de Roberta Nunes é importante salientar o cerne do excerto acima, que é a objetificação do corpo da mulher negra brasileira que funcionou e ainda funciona, talvez não nos meios oficiais, como propaganda turística para outros países. E isso acontece não só com mulheres, mas com adolescentes e crianças, também. Embora este tema não esteja diretamente ligado ao foco do trabalho, a misoginia existente neste tipo de publicidade do espetáculo *Xica da Silva* e também em campanhas de divulgação do Brasil ilustram o enfrentamento cotidiano das mulheres brasileiras. Enfrentamento não só por respeito às diferentes formas de existência, de ser e estar no mundo mas também pela existência física e integridade dos corpos.

Aparte feito, após a temporada e as viagens para Coreia e Japão, o espetáculo não voltou a cumprir temporada no Brasil. Como descrito por Milaré (2010, p. 308), *Xica da Silva* é considerada uma “obra menor” no repertório de Antunes Filho.

²⁰ A ficha técnica em que constam os nomes das atrizes e atores e suas respectivas personagens, além dos nomes de quem assinou a direção, os cenários e figurinos, a iluminação, a sonoplastia, etc é parte integrante do programa do espetáculo, texto elaborado que contém, além da ficha técnica, informações como: resumo da história, fotos, dedicatórias. É geralmente distribuído ao público antes da apresentação do espetáculo.

²¹ Informação de Roberta Nunes, obtida por mensagem eletrônica em 16.02.2019

Intrigante e inesperado final de temporada, depois de um sucesso dentro e fora do Brasil.

Para corroborar a observação sobre as possibilidades e acontecimentos que determinaram o fim do trabalho, é preciso retornar um pouco na cronologia e lembrar que um mês antes da estreia houve a troca de praticamente todo o elenco negro.

Além disso, duas trocas de dramaturgos. E o segundo que integrou a ficha técnica foi Luiz de Abreu, que teve discordâncias com relação ao que viu em cena, chegando a dar entrevista em um jornal para dizer que aquele texto encenado foi tão modificado pelo diretor, que ele não o reconhecia como seu.

Para Nunes (2017), Antunes esperava alcançar o mesmo impacto que teve a estreia de *Macunaíma*, dois anos antes, mas nunca falou abertamente sobre os reais sentimentos que o levaram a desistir do espetáculo.

“Não sei se o Antunes falava exatamente que era um fracasso. Acho que ele falava...ele não investia. A gente foi convidado pra ir pra Europa. Eu me lembro. E ele, não vou levar, não tá bom! Ele não gostou do que ele fez” (NUNES, 2017, apêndice 3).

Sobre a qualidade e repercussão de *Xica da Silva*, Nunes (2017) sustenta:

[...] eu acho que era boa. Eu acho que era boa. A peça era bonita. A peça era potente, né? Meu primeiro espetáculo. Eu acho que era boa. Acho que era uma coisa do...agora não era o Macunaíma né? Aquele estrondo que foi o Macunaíma e o Antunes queria causar como... E essa expectativa que o Antunes criou pra ele, [...] Mas eu não acho que foi uma peça ruim. A gente ficou famosa na época. As pessoas falavam. A gente saía em jornal. A Dirce foi capa da IstoÉ (NUNES, 2017, apêndice 3).

Ilustração 24: Capa Revista Istoé -30.04.1988

Fonte: Acervo pessoal da atriz Dirce Thomaz

O espetáculo *Macunaíma*, ao qual Roberta Nunes se refere, antecedeu *Xica da Silva* e foi um marco na história do teatro brasileiro, e, pelo explicado, Antunes ansiava por repetir o resultado e o sucesso alcançados. Não aconteceu, segundo a perspectiva do diretor e reflexão da atriz.

A estreia de *Macunaíma* aconteceu em São Paulo, no Teatro São Pedro em 1978.

De acordo com Mate (2011, p. 77), seguiu no repertório do grupo já instalado no Teatro Anchieta, Sesc Consolação, até 1987. Enquanto *Xica da Silva* encerrou a temporada quando do retorno do Japão.

Macunaíma, espetáculo montado em São Paulo e dirigido por Antunes Filho é considerado um espetáculo-ícone de novos caminhos dramaturgicos, isto é, do teatro épico. O espetáculo aparece, também, como a mais referencial montagem do teatro brasileiro da década e como o maior destaque do teatro brasileiro de todos os tempos (MATE, 2011, p. 60).

Nunes (2017) quando indagada sobre se existia algum tipo de diferenciação no tratamento de Antunes Filho, em relação ao trabalho de atuação de negras e brancas, responde que sim.

“ Até porque os atores brancos eram Mello (Luiz Mello), Marlene Fortuna, o Portela. Então era a nata do CPT mesmo. Então era a nata. Nata é nata. Diretoria. E eles, esses caras que defendiam a gente em relação ao Antunes. Porque ele era uma fúria com a gente” (NUNES, 2017, apêndice 3).

Ela mencionou também uma certa impaciência para com o trabalho do núcleo negro. O diretor teria um desentendimento da realidade sobre a qual cada artista chegava e uma cobrança igualitária entre quem tinha mais experiência, “a nata do CPT” e quem estava em início de carreira representado pela grande maioria das atrizes e atores desse núcleo.

Uma certa dificuldade do Antunes de entender determinadas coisas da população negra. Por exemplo, não é racismo, mas...não sei do Antunes se era racismo....por exemplo. Gente! Eu tinha...meu pai...dinheiro pra comprar comida. Às vezes não tinha....não tinha formação pra entender o Rabelais. Cara! Então o processo de formação dessa população que tá entrando é maior, tem que ter um pouco mais de paciência. E aí, ele passava como um rolo compressor, não, eu tinha 16 anos mas...A Dirce era mais velha, e um monte de gente mais velha mas não era de fácil compreensão o que a gente tinha que ler. Eu não tinha formação pra isso. Então é um lapso que alguns atores têm e que os atores negros não tinham, pelo menos na época, isso faz muito tempo. Que tinha que aguardar um pouco (NUNES, 2017, apêndice 3).

Essa forma de agir gerou uma resistência para com as propostas de Antunes, que ele não aceitou, produzindo, assim, conflitos de diferentes matizes.

“Na minha cabeça ele tinha muita dificuldade de trabalhar com os negros, assim... Ele não conseguia não. Tinha uma resistência na gente que ele não levou na boa” (NUNES, 2017, apêndice 3).

Com o fim de *Xica da Silva*, Roberta Nunes deu sequência à sua carreira e, dessa forma, passou a integrar o elenco do espetáculo *Concílio do Amor*, dirigido por Gabriel Vilela. O espetáculo foi um sucesso absoluto, comprovadamente pelas suas mais de 1.000 apresentações.

Após esse longo período em que essas apresentações aconteceram, Roberta Nunes tomou a decisão de deixar o espetáculo e de não trabalhar mais como atriz. Há um marco importante para explicar esta resolução: desde *Xica da Silva*, ela já questionava sua presença em cena. Foi perdendo o desejo, em um processo inversamente proporcional ao aumento da timidez.

Eu não sei. Aconteceu uma coisa muito estranha. Eu fui ficando cada vez mais tímida. Eu fui ficando cada vez mais tímida, eu tenho pavor de ir pro palco. Eu tenho uma vergonha absurda. Eu tenho vergonha. Eu tenho uma timidez que chega a ser doentia, eu não gosto mais. Mas quando eu parei de ir pro palco, depois que eu saí do Antunes, eu trabalhei com o Gabriel Villela, eu fiz o *Concílio do Amor* e no *Concílio* eu já tinha decidido ser arte-educadora e não mais atriz. Eu não queria mais. Não sei porquê. E virei arte-educadora (NUNES, 2017, apêndice 3).

A resolução de desistir do trabalho como atriz e abandonar o espetáculo *Concílio do Amor* aconteceu no momento em que iniciaria uma nova fase do projeto, que incluía viagens ao litoral. Como já tinha passado pela experiência de viagens diárias entre São Paulo e o litoral, por oito meses, durante os ensaios de *Xica da Silva*, não relutou mais e explicou sua desistência ao diretor.

Ah foi assim...é...a gente tava fazendo mais de 1000 apresentações do *Concílio do Amor* e a gente ia pra Santos. E eu falei que não queria fazer Santos. Que eu queria sair do elenco. Que eu já tinha feito São Paulo e eu não queria descer pra Santos no verão. Não queria. Acho que eu já não queria mais...e aí.. E muita gente já tinha saído do *Concílio*. *Concílio* foi uma peça que fez muito sucesso. Então muita gente foi pra Globo. Jairo (Matos) foi pra Globo. Hoje o Charles Moeller é um grande diretor de musical. O Paternost foi fazer *Quatrilho*. Então muita gente saiu. Aí eu não ia sair pra nada. Eu só ia sair. E aí...eu podia né? Já que todo mundo saiu pra alguma coisa, eu queria sair pra não fazer nada. Tinha o direito. Aí ele falou que preto quando não sujava na entrada, sujava na saída. (Silêncio) [...] (NUNES, 2017, apêndice 3).

Neste excerto, há interessantes observações a serem feitas. A primeira é sobre o destino artístico dos homens brancos que faziam parte do elenco. Eles, atualmente, com maior ou menor visibilidade, são atores e diretores reconhecidos por seus trabalhos com carreiras estruturadas e bem remuneradas. E que, em diferentes fases da temporada do espetáculo *Concílio do Amor*, saíram do grupo que se chamava *Boi Voador*, para seguir carreira solo na televisão, no cinema, em espetáculos musicais e áreas afins. A outra observação refere-se à diferenciação explícita de tratamento com relação à saída do espetáculo dos homens atores brancos e quando Roberta Nunes, mulher atriz negra, já no fim do projeto, decide-se por sair.

Após essas observações, foquemos a atenção na frase: “preto quando não sujava na entrada, sujava na saída”.

Essa frase pronunciada pelo diretor do espetáculo e outras como “negro de alma branca”, “preto parado é suspeito, correndo é bandido”, “feito nas coxas”, “não sou suas negas”, “serviço de preto”, além do “branca pra casar, mulata para ..., negra pra trabalhar”, este último já citado anteriormente, são ditados de apodo e existem para discriminar negras e negros e perpetuar o privilégio da branquitude.

Sobre os ditados de apodo, podemos encontrar nos estudos de Mário de Andrade, que duraram cerca de 20 anos, interrompidos por sua morte em 1945, uma coletânea que incluía artigos, citações e pesquisas em livros já existentes e que tinham como objetivo pesquisar a contribuição e presença negra no Brasil e também em outras partes do mundo.

Em texto proferido em uma conferência e posteriormente transformado em artigo publicado por ocasião do cinquentenário da abolição, em 1938, intitulado: “*A superstição da cor preta*”, e em seus estudos e apontamentos sobre o “preto” no Brasil, a utilização de ditados de apodo, segundo Andrade (1938), se fundamentava em uma superstição da cor.

[...] a verdade maior de que o negro entre nós sofre daquela antinomia branco-europeia que lembrei do início, e que herdamos por via ibérica. Isso talvez possa um bocado consolar o negro da maioria dos apodos que o cobrem. É ver que o branco, o possível branco o despreza ou insulta exclusivamente por superstição. Pela superstição primária e analfabeta de que a cor branca simboliza o Bem e a negra simboliza o Mal. Não é porque as culturas afronegras sejam inferiores às europeias na conceituação do progresso ou na aplicação do individualismo; não é, muito menos, porque as civilizações negras sejam civilizações “naturais”; não foi inicialmente por nenhuma inferioridade técnica ou prática intelectual que o negro se viu depreciado ou limitado socialmente pelo branco. Foi simplesmente por uma superstição de cor. Na realidade mais inicial: se o branco renega o negro e o insulta, é por simples e primária superstição. Em quase todos ou todos os povos europeus, o qualificativo “negro”, “preto”, é dado às coisas ruins, feias ou maléficas (ANDRADE, 1938).

Sobre essa superstição de cor, Grillo (2010, p. 64), em sua dissertação de mestrado *Processo de Criação do Estudo Preto, um inédito de Mário de Andrade*, explica que

[...] esta superstição primeira, pueril e depreciativa, que botou os negros no ostracismo do Bem. Não se trata de uma questão antropológica, nem de estupidez de um Gobineau ou de um ariano, nem de uma comparação de culturas, se trata de uma simples superstição de cor, anterior ao convívio histórico de preto e brancos, que se descarregou sobre as raças dominadas. Aplicou-se ao preto homem o que se dera à cor preta fosse na chita ou no pelo do bode. E o homem preto chega por isso a ser o próprio diabo[...].

Entre os muitos apodos elencados por Mário de Andrade e destacados pela autora, seguem dois que são referenciados no excerto acima:

“Chita preta, chita preta,
Chita preta entrançada,
Por causa da chita preta
Ando triste, apaixonada” (GRILLO, 2010, p. 62)

“Correi da ferra, ó bodes cor da noite,
Acendei com as caudas a fogueira!” (GRILLO, 2010, p. 63)

O ditado de apodo dito a Roberta Nunes pelo diretor está entre esses que desqualificam e menosprezam as pessoas negras. Essa superstição se transforma em preconceito e discriminação.

Para os que propagam esse ditado, o músico Gilberto Gil compôs uma resposta poética, a música *A mão da limpeza*:

“O branco inventou que o negro / Quando não suja na entrada / Vai sujar na saída, ê
Imagina só / Vai sujar na saída, ê / Imagina só / Que mentira danada, ê
Na verdade a mão escrava / Passava a vida limpando / O que o branco sujava, ê
Imagina só / O que o branco sujava, ê / Imagina só / O que o negro penava, ê
Mesmo depois de abolida a escravidão / Negra é a mão / De quem faz a limpeza
Lavando a roupa encardida, esfregando o chão / Negra é a mão / É a mão da pureza
Negra é a vida consumida ao pé do fogão / Negra é a mão / Negra é a mão
Nos preparando a mesa / Limpando as manchas do mundo com água e sabão
Negra é a mão / De imaculada nobreza / Na verdade a mão escrava /
Passava a vida limpando
O que o branco sujava, ê / Imagina só
O que o branco sujava, ê / Imagina só
Eta branco sujão”

Provavelmente, com a saída dos homens atores brancos, houve tensões entre direção e atuação, mas nada comparado à violência sofrida pela atriz.

Antes desse episódio houve um outro envolvendo o diretor de *Concílio do Amor* e a atriz Roberta Nunes.

Sim! Tem racismo sim! Tem papel. Ahhh...me lembro. O Gabriel fez outra. É...tinham as mulheres historicamente importantes. *Agripina* que ia entrar em cena, a que cortou a cabeça, a *Salomé*, e eu falava: - Eu queria entrar em cena! E o Gabriel falou: - Não tem nenhuma mulher histórica negra que possa entrar em cena. Ele falava isso pra mim. E aí foi o Jair Assunção que quando o Gabriel foi fazer um espetáculo fora, viajou, deixou na mão do Jair, ele falou: - A gente vai criar uma cena pra você! Foi o Jair Assunção. Falou:- A gente vai criar uma cena..E aí eu fui a *Lilith, a Lua Negra*. Eu fiz toda a pesquisa da *Lilith* e aí eu dançava praticamente nua, né? Foi quando eu criei. Então o Gabriel tinha...não tem nenhuma mulher...Cara! Tem! Era só fazer a pesquisa! (NUNES, 2017, apêndice 3)

Para contrapor a ideia do diretor e de tantas outras pessoas que, por preconceito, arrogância ou um desprezo racista ignoram a existência, anulam a história ou embranquecem as personalidades negras, trazemos aqui alguns poucos exemplos de negras e negros que foram fundamentais nos segmentos de arte, literatura, política e outras áreas e que foram embranquecidos ou esquecidos.

Antonieta de Barros foi pioneira no combate à discriminação dos negros e das mulheres, foi a primeira deputada estadual negra do país. Atuou como professora, jornalista e escritora. Carolina Maria de Jesus é considerada uma das primeiras e mais importantes escritoras negras do Brasil. Lélia Gonzalez era intelectual, política, professora e antropóloga brasileira. Luísa Mahin, uma ex-escrava africana, radicada no Brasil, mãe do abolicionista Luís Gama. Teresa de Benguela foi uma líder quilombola que viveu no atual estado de Mato Grosso, durante o século XVIII. Foi esposa de José Piolho, que chefiava o Quilombo do Piolho (ou do Quariterê). Com a morte do marido Teresa se tornou a rainha do quilombo (GELEDÉS, 2017).

A *Lilith, a Lua Negra* interpretada por Roberta Nunes, não é uma personalidade negra brasileira, e sim, é pertencente a uma história ancestral. Como ela, muitas outras personagens, fictícias ou reais, foram anuladas, abandonadas e esquecidas ou sofreram, de acordo com o interesse de quem narra a história, um processo de embranquecimento.

Há duas possibilidades de entendimento para o contexto do espetáculo ou da história, sendo uma bíblica referindo-se à primeira mulher que se casa com Adão, antes da existência de Eva, que nasce a partir da sua costela. Adão e Lilith são criados, de acordo com a história, da mesma forma. Adão por não aceitar as discordâncias, as contestações e as ideias de Lilith, a expulsa do paraíso.

Deus então criou Lilith, a primeira mulher, assim como havia criado Adão, mas usando fezes e imundície ao invés de pó puro. [...] Então Lilith nasce com Adão, logo após Adão: répteis, demônios e Lilith foram as últimas criações de Deus no sexto dia, exatamente nas horas do entardecer da Sexta-feira, ao avançar das trevas, pouco antes de entrar o Sábado, dia sagrado para os hebreus (SICUTERI, 1985, p. 28/29).

A outra história de Lilith origina-se na mitologia presente nos estudos do céu e da astrologia.

A Lua Negra é um ponto fictício no céu, cuja importância é capital no tema astrológico. Seu hieróglifo é representado pela foice interceptada, ou por dois crescentes de Lua formando um Sol central com um ponto no meio: o próprio olho do unicórnio, lugar metafísico por excelência. A Lua Negra, que é associada a Lilith, a primeira mulher de Adão, cujo sexo se abria no cérebro, está ligada essencialmente às noções do intangível, do inacessível, da presença desmedida da ausência (e o inverso), da hiperlucidez dolorosa, de tão intensa. Mais que um centro de repulsão oculto, a Lua Negra encarna a solidão vertiginosa, o Vazio absoluto, que não é senão o Cheio por Densidade [...] (CHEVALIER, 2017, p. 566).

Roberta Nunes, como dito, após o espetáculo *Concílio do Amor*, abandonou a carreira de atriz e tornou-se artista educadora, paralelamente ao trabalho de direção de grupos profissionais. Atualmente, dirige a Cia. Josefina de Teatro.

Na próxima ilustração, imagem do flyer de um dos espetáculos dirigidos por Roberta Nunes. Na sequência, ela com alunas e alunos da Faculdade Mozarteum de São Paulo, onde atua como docente e ministra o curso de oficina de criação em dramaturgia.

Ilustração 25: Flyer do espetáculo *Oração para Oxum* - Direção de Roberta Nunes

Fonte: acervo pessoal de Roberta Nunes

Ilustração 26: Roberta Nunes agachada à esquerda, com alunas e alunos na Faculdade Mozarteum de São Paulo

Crédito: Cecília Domingues foto cedida por Roberta Nunes

4 CONCEITOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS

Neste capítulo, os conceitos que permeiam as análises desta dissertação são apresentados a partir das perspectivas de diferentes pensadoras e pensadores. Os diferentes tipos de racismo que estão presentes em nossa sociedade, como o racismo estrutural, institucional e individual, são elencados para entendermos como a discriminação e o preconceito afetam física, simbólica e psicologicamente as mulheres negras brasileiras. Por outro lado, e apesar de essas diferentes formas de racismo, discriminação e preconceito persistirem no cenário brasileiro, daremos atenção também à resistência a essa e outras formas de opressão.

Os diversos tipos de opressões vivenciadas por mulheres negras dão forma ao feminismo negro. A resistência se iniciou quando as negras perceberam divergências profundas entre as necessidades e pautas que havia entre elas e as mulheres brancas. Antes de defenderem qualquer pauta de reivindicação das brancas, as mulheres negras precisavam e precisam ainda igualar-se em condições de trabalho e renda, para citar apenas um dos pontos de diferenciação que existem. Antes disso ainda, estas mulheres precisam defender suas próprias vidas e a de suas famílias.

Também discorreremos sobre a força do pensamento feminista negro e a atuação dessas mulheres ao longo da história. E apresentamos ainda o conceito de interseccionalidade, que nos mostra a encruzilhada das diferentes formas de violência inscritas nos corpos por estas mulheres ao longo da história.

Nosso objetivo não é apresentar um histórico ou um aparato teórico completo, mas antes sensibilizar as pessoas que lerão este trabalho. Por isso, dependendo do contexto, ora falaremos do movimento feminista negro no Brasil, ora em outros lugares, principalmente nos Estados Unidos.

No teatro, as noções apresentadas acima e suas possíveis discussões estão presentes, seja objetivamente quando são colocadas em cena de forma artística e/ou ativista, seja quando são silenciadas ou invisibilizadas, como em espetáculos em que simplesmente não há a presença negra e isso é tratado com naturalidade. Podemos lembrar o exemplo apresentado na introdução deste trabalho e que serviu como motivo primeiro para esta dissertação.

Iniciamos as análises pelo racismo científico e teorias análogas que colocavam o homem branco europeu como superior e corroboraram as diferentes formas de opressão de outros povos.

4.1 Racismos

4.1.1 *Racismo científico*

A escravização de povos por motivos que se relacionavam a guerras ou dívidas contraídas existiu em diferentes sociedades, inclusive no continente africano antes das viagens de expansão comercial marítima dos países europeus.

Entretanto, no século XVI, este ser humano negro passa a ser negociado como mercadoria rentável e assim passa a ser arrancado do continente africano e levado como objeto para diferentes partes do mundo. No Brasil, a escravização foi uma negociação duradoura (perdurou por mais de três séculos) e extremamente lucrativa, e só foi interrompida por pressão de outros países.

a aventura colonial dos povos europeus, a partir do século XV, não foi apenas um ato de expansionismo geográfico, com o objetivo de conseguir novas áreas de dominação e rotas comerciais e marítimas. Este foi o aspecto horizontal e visível desse processo violento. Mas foi, também, um complicador étnico e um mutilador e estrangulador cultural. Complicador étnico porque introduziu compulsoriamente nas áreas colonizadas – América do Norte, Caribe, América do Sul – o componente africano que veio não apenas dinamizar demograficamente essas áreas, mas, também, involuntariamente, consolidar, com o seu trabalho, o escravismo nessas colônias (MOURA, 2014, p. 175).

Antes de adentrarmos especificamente no conceito de racismo científico, que surgiu no século XVIII, devemos lembrar que profundas transformações aconteciam na Europa, influenciadas pelos ideais iluministas. Esses ideais, por sua vez, estavam ligados aos ideais de superioridade do “homem europeu” e justificaram tanto o racismo científico quanto outras teorias semelhantes.

O século XVIII e o projeto iluminista de transformação social deram impulso renovado à construção de um saber filosófico que tem *o homem como seu principal objeto*. [...] A novidade do Iluminismo é o conhecimento que se funda na observação do homem em suas múltiplas *facetas e diferenças* “enquanto ser vivo (biologia), que trabalha (economia), pensa (psicologia) e fala (linguística). Do ponto de vista intelectual, o Iluminismo constituiu as ferramentas que tornariam possível a *comparação* e, posteriormente, a *classificação*, dos mais diferentes grupos humanos a partir de características físicas e culturais. Surge então a distinção filosófico-antropológica entre *civilizado* e *selvagem*, que no século seguinte daria lugar para o dístico *civilizado* e *primitivo* (ALMEIDA, 2018, p. 20).

Outra análise desse período, feita por Santos (2002, p. 21), mostra certa contradição entre os ideais iluministas e as ações desses pensadores.

O período da Ilustração nos aparece como um enigma. Ao mesmo tempo em que defende a tolerância e os direitos dos homens, oferece elementos para a construção de um conceito de homem restrito aos parâmetros europeus e intolerante quanto às diferenças entre este e os outros povos. Sob o olhar do “nós”, os europeus miram os “outros” (os não-europeus) com desprezo, enquanto tentam defender o que compreendem por direitos universais. Reconhecem a diferença, a existência de homens diferentes e abominam a injustiça que possa ser praticada contra eles. Mas não deixam de ser, apesar disso, espelhos do modelo racional criado por eles.

Por este entendimento, percebemos que o Iluminismo, que deveria tratar da igualdade entre os seres humanos, contraditoriamente, foi utilizado para colocar o homem europeu como o centro e os outros povos como “os outros”, e essa teoria funcionou como justificativa para a subjugação de povos não europeus.

Nessa perspectiva de colocar o “homem branco europeu” como o ponto de onde são comparados todos os outros povos, temos o naturalista francês Buffon.

A partir de Buffon (1707-88), conhecido naturalista francês, podem-se perceber os primórdios de uma “ciência geral do homem” (Foucault, 1966), marcada pela tensão entre uma imagem negativa da natureza e do homem americanos, e a representação positiva do estado natural apresentada por Rousseau. Buffon personificou, com sua teoria, uma ruptura com o paraíso rousseauiano, passando a caracterizar o continente americano sob o signo da carência (SCHWARCZ, 1993, p. 46).

Essa suposta carência característica do continente americano foi elaborada a partir da leitura e observação de relatos de viagem que afirmavam a existência de grandes extensões de terra sem povoamento, do pequeno porte dos animais que viviam nestas regiões, além de aspectos físicos dos habitantes, como quantidade de pelos no corpo, entre outras características. Buffon, desenvolve assim a teoria da “infantilidade do continente”, segundo Schwarcz (1993, p. 46). Por essa teoria acreditava que a quantidade de habitantes em determinada sociedade definia seu aperfeiçoamento. Entende o homem convivendo em sociedade e nada diferente disto importa para a história. Buffon a partir dessa teoria da infantilidade do continente, ratifica o eurocentrismo, ou seja, a hierarquia que coloca a Europa, como centro e base para comparação com outros continentes.

Corroborando a tese de superioridade da Europa, o jurista Cornelius de Pauw (1739-1799) passa a utilizar o termo “degeneração” (ibidem), que até então era utilizado para apresentar espécies de menor complexidade física entre os animais e plantas, para explicar o ser humano do novo continente.

Santos (2002, p. 27) destaca que, no *Tratado de Metafísica*, Voltaire estabelece as diferenças entre os tipos e características de homens encontrados. Nesse tratado, encontra-se o argumento de que “os negros possuem um pequeno grau de superioridade em relação a outros animais”. Também explica aspectos físicos do homem amarelo encontrado nas Índias Orientais e do louro, encontrado em regiões como Goa (Índia) e Batávia (Países Baixos).

Ainda segundo Santos (2002), esses pensadores, Buffon, Diderot e Voltaire, estabeleceram as diferenças entre os homens negros e os homens brancos, primeiramente verificando a cor dos cabelos, dos olhos e da pele. Em segundo lugar, o tamanho dos corpos, rostos e cabeças. E uma terceira análise relacionava-se ao respeito aos costumes, observado em cada um dos analisados. Após analisarem e constatarem as singularidades físicas, esses pensadores não tiveram dúvida em afirmar que também havia uma diferenciação intelectual, moral e genética, que colocava os homens negros em posição inferior aos homens brancos, evidentemente. E essa diferenciação norteou as bases do racismo científico.

O século XIX assistira a duas tendências contraditórias nas teses raciais. Por um lado, movimentos abolicionistas triunfaram em todo o domínio do Atlântico Norte e, por fim, até no Atlântico Sul. Entretanto, no exato momento em que a escravidão retrocedia sob o impacto de mudanças econômicas e da pressão social, pensadores europeus articulavam teorias sistemáticas de diferenças raciais inatas. A era que produziu Wilberforce²² também viu Gobineau. O racismo, que já fora definido como “uma teoria pseudocientífica, mas racionalizada, postulando a inferioridade inata e permanente dos não brancos”, tornou-se uma teoria difícil de superar (SKIDMORE, 1993, p. 91).

Assim, Skidmore (1992) explicita que até 1800 não existiam teses racistas na Europa, mas em meados do século XIX, essas teses ganharam o status de ciência e foram aceitas por líderes políticos e culturais nos Estados Unidos e na Europa.

²²William Wilberforce (1759-1833), inglês, de forte determinação cristã, foi um parlamentar que defendeu na política e como ideal de vida, a causa abolicionista.

“[...] havia um ideal de cor. Os brancos “caucasianos” eram tidos como o topo da pirâmide social, como seres superiores. O europeu branco representava, idealmente, “a imagem normativa somática” (SKIDMORE, 1993, p. 87).

A frenologia, prática que estudou o cérebro e suas dimensões, foi desenvolvida por Franz Gall e utilizada para apontar as diferenças entre brancos e negros. A medição dos crânios e dos lábios atestava as diferenças de tamanhos e formatos. A partir desses dados, era apontada a inferioridade do negro.

Se o cérebro é o órgão mais importante do homem, seu formato determina as qualidades inatas de cada um. E se pelo formato do crânio podia-se descobrir a forma do cérebro, bastava medi-lo para saber a capacidade de cada raça. Daí as avaliações das cabeças de negros, brancos e índios para se constatar que as dos africanos possuíam dimensões menores que as dos europeus e por isso eram inferiores intelectualmente (SANTOS, 2005, p. 59).

O racismo científico iniciou-se na Europa para justificar a soberania de seus países e legitimar a colonização de outros territórios. Para tanto, pensadores, intelectuais, etnógrafos e zoólogos “criaram” motivos que eram tidos por científicos (apesar da falta de investigação sistemática) e que determinavam à época, a inferioridade física, mental e moral de outros seres humanos, sobretudo os negros.

4.1.2 Três principais teorias

A *Escola etnológica-biológica*, nas décadas de 1840 e 1850, apresentou a teoria da poligenia, que determina que as “raças” humanas haviam sido criadas em diferentes espécies. A partir de estudos de medição de crânios de múmias egípcias, por exemplo, apresentava os “indícios” sobre essas diferenças. Era representada por etnógrafos como Samuel Morton, Josiah Nott e George Glidden. Essa teoria poligenista ganhou o apoio de Louiz Agassiz, zoólogo de Harvard, que se tornou o seu mais famoso adepto. Ele acreditava que “a criação de espécies separadas entre os animais fora imposta pela diferenciação das “províncias zoológicas” na Terra, o que levava à implicação de que as diferentes espécies do gênero *Homo* podiam ser atribuídas às diferentes regiões climáticas onde viviam” (SKIDMORE, 1993, p. 92), e com essa análise, definia a raça branca como superior.

Skidmore (1993) nos apresenta a segunda teoria pertencente à *escola histórica*. Seu representante principal foi Arthur de Gobineau, que escreveu o *Ensaio Sobre a Desigualdade das Raças Humanas*. Os quatro volumes escritos entre 1853 e 1855 explicam o porquê do início e o fim de civilizações. O fim se daria pela degeneração, ou seja, pela mistura das “raças”, sendo a qualidade dos seres afetada pela contínua mistura e alterações provocadas pela mestiçagem. Esse era o determinismo racial que seguia definindo a cor branca como superior e as cores mais escuras como inferiores. Gobineau viajou e morou no Brasil, mas não gostou do país. Achava os brasileiros feios e degenerados pela miscigenação. Desde as classes baixas até as mais superiores o Brasil estava impossibilitado de ter “sangue puro”, devido ao encontro entre brancos, índios e negros. Ele também foi um pensador que anunciou o fim da população nativa devido a uma degenerescência “genética”. Através de cálculos aritméticos informou que em menos de 200 anos não haveria mais descendentes europeus e tão pouco imigrantes nestas terras e que a única forma de evitar este mal seria o fortalecimento das raças europeias.

Em cartas endereçadas aos seus pares, o francês e ministro Gobineau exprimia um ódio por ter sido enviado à América do Sul e um desprezo por todas as outras nacionalidades, mas as palavras mais ásperas cabiam aos brasileiros: “Todo mundo é feio aqui, mas incrivelmente feio: como macacos” (SKIDMORE, 1993, p.71).

O *darwinismo social* foi a terceira escola do pensamento racista.

Embora diferisse, em muitos aspectos importantes, da escola etnológica-biológica, no fim das contas as duas teorias mostraram-se conciliáveis. Do ponto de vista científico, a tese de Darwin só podia ser aceita descartando-se a hipótese poligênica, uma vez que Darwin postulava um processo evolucionário que, por definição, começava com uma espécie única (SKIDMORE, 1993, p.94).

A tese de Darwin sobre a evolução a partir de uma única espécie era utilizada pelos racistas para explicar a predominância de uma raça superior, no caso, a raça branca.

Os darwinistas sociais descreviam os negros como uma “espécie incipiente”, o que lhes possibilitava continuar a citar todas as evidências – respingadas na anatomia comparada, na frenologia, na fisiologia e na etnografia histórica – propostas anteriormente em apoio à hipótese poligênica, e ao mesmo tempo conferir uma nova respeitabilidade científica à teoria racista (SKIDMORE, 1993, p. 95).

4.1.3 O Brasil e o desejo de embranquecimento

No Brasil, intelectuais e pensadores adeptos do darwinismo social, da eugenia e do racismo científico, foram também responsáveis pela propagação dessas ideias, como Monteiro Lobato e Gilberto Freyre, entre outros. Além dos dois mencionados, destacamos uma pequena apresentação do pensamento de Nina Rodrigues e Silvio Romero, no que se segue.

O primeiro estudo etnográfico respeitável de um brasileiro sobre os afro-brasileiros não veio dos museus, mas sim de um professor de medicina da prestigiosa faculdade da Bahia. No começo da década de 1890, Nina Rodrigues, um jovem médico mulato, tornou-se catedrático daquela escola. [...] seu trabalho científico o levou, embora ele próprio fosse mulato, a tornar-se o mais prestigiado doutrinador racista brasileiro de sua época (SKIDMORE, 1993, p. 103).

Silvio Romero era corajoso em certo sentido já que muitos intelectuais evitavam discorrer sobre o tema das raças, mas era controverso, por vezes, com as próprias análises que geravam por parte de seus leitores a sensação de que a exposição do seu pensamento buscava apenas a polêmica. Além do que, não defendia nenhuma teoria ou hipótese diferente das que outros pensadores racistas. Silvio Romero assevera que “o servilismo do negro, a preguiça do índio e o gênio autoritário e tacanho do português produziram uma nação informe sem qualidades fecundas e originais ” (SKIDMORE, 1993, 77).

No período entre 1888 e 1914, segundo (Skidmore, 1993), a elite intelectual brasileira aceitou sem contestações a ideia de uma superioridade ariana ou nórdica e a concepção de que os negros eram pertencentes a uma raça inferior e que nunca haviam construído uma grande civilização. Essa crença foi se tornando, pela repetição, insistência, ignorância e interesse, uma verdade e, dessa forma, ampliou-se sem objeções.

A população negra, nesse período, estava se tornando menos numerosa, pelos seguintes motivos, apresentados por (SKIDMORE, 1993, p. 88):

- pelas doenças de que era acometida e pelo não recebimento de assistência adequada;
- pela desorganização social a que era submetida;
- pela baixa expectativa de vida devido às condições de vida e trabalho extenuantes;
- pela taxa de natalidade menor principalmente influenciada pelos motivos anteriores.

A miscigenação não gerou seres degenerados como era a expectativa dos pensadores que disseminavam as ideias racistas. Porém pela observação do paulatino clareamento da pele ocasionada por ela, a conclusão feita foi a de que os genes brancos eram mais fortes.

[...] os homens brancos geravam muitos mestiços, aumentando com isso a proporção de proles de pele mais clara para a geração seguinte. O ideal de branqueamento, assim como o sistema social tradicionalista, contribuiu para evitar que homens de pele escura tivessem muitos filhos, pois as negras, sempre que possível, tinham forte condicionamento para preferir parceiros mais claros que elas. Em suma, o sistema de exploração sexual que dava licença aos brancos da classe alta (na realidade, também aos da classe baixa) ajudou a fazer com que a realidade social coincidisse cada vez mais com o ideal de branqueamento. Os brasileiros viam com alívio esse visível branqueamento da população, que só reforçava seu ideário racial. Como a miscigenação havia atuado no sentido de promover a meta desejada, os genes brancos “deviam ser” mais fortes [...] (SKIDMORE, 1993, p. 89).

O sonho de um Brasil branco seria alcançado em menos de 200 anos com a constante miscigenação. Para acelerar este processo de branqueamento do povo brasileiro, com o fim da mão de obra escrava, houve o incentivo à imigração de europeus, mas também de japoneses, sírios e libaneses.

Houve a confluência de intenções tanto do Brasil, que, com a entrada de europeus, pretendia alcançar o ideal de embranquecimento, quanto dos países que passavam por crises econômicas, religiosas e sociais, dos quais saíram os imigrantes que vieram para povoar o Brasil.

Em 1871, foi criada a Lei que disponibilizava a emissão de apólices de até 600 contos de réis e o adiantamento de 20 mil réis para cada família imigrante. Enquanto que para os negros recém libertos, o tratamento foi absurdamente distinto deste, ou seja, não tiveram apoio financeiro para nenhuma realização, nem construção de casa, nem terras para plantar.

Ilustração 27: Número total de negros escravizados e trazidos ao Brasil (estatísticas resumidas)

	Espanha / Uruguay	Portugal / Brasil	Grã-Bretanha	Países Baixos	EUA	França	Dinamarca / Báltico	Totais
1501-1525	6.363	7.000	0	0	0	0	0	13.363
1526-1550	25.375	25.387	0	0	0	0	0	50.762
1551-1575	28.167	31.089	1.685	0	0	66	0	61.007
1576-1600	60.056	90.715	237	1.365	0	0	0	152.373
1601-1625	83.496	267.519	0	1.829	0	0	0	352.844
1626-1650	44.313	201.609	33.695	31.729	824	1.827	1.053	315.050
1651-1675	12.601	244.793	122.367	100.526	0	7.125	653	488.065
1676-1700	5.860	297.272	272.200	85.847	3.327	29.484	25.685	719.675
1701-1725	0	474.447	410.597	73.816	3.277	120.939	5.833	1.088.909
1726-1750	0	536.696	554.042	83.095	34.004	259.095	4.793	1.471.725
1751-1775	4.239	528.693	832.047	132.330	84.580	325.918	17.508	1.925.315
1776-1800	6.415	673.167	748.612	40.773	67.443	433.061	39.199	2.008.670
1801-1825	168.087	1.160.601	283.959	2.669	109.545	135.815	16.316	1.876.992
1826-1850	400.728	1.299.969	0	357	1.850	68.074	0	1.770.978

Fonte: <http://slavevoyages.org> - A extensão total de tempo da primeira à última viagem é 1514-1866.²³

Estima-se que, em 40 anos, a entrada de imigrantes foi similar à entrada de negros e negros escravizados, em 300 anos.

Ilustração 28: Números totais de imigrantes

Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro, 2000. “Apêndice: Estatísticas de povoamento, p.225”

²³ Ver também “A Diáspora Negra no Brasil” in. *Dialética Radical do Brasil Negro* – Clóvis Moura (2014, p. 188)

Analisando o gráfico, podemos verificar que a partir de 1880, inicia-se um vertiginoso aumento da imigração para o Brasil. Em 30 anos, no período de 1871 a 1901, 1.956.645 pessoas de diferentes partes do mundo e nos 20 anos seguintes, período de 1902 a 1921, 1.444.464 pessoas desembarcaram no Brasil.

Em resumo, temos que, em 50 anos ocorreu a imigração de aproximadamente 3.401.109 pessoas.

Ideal fracassado?

O Brasil foi o “último país do mundo cristão onde o escravismo colonial foi abolido” (MOURA, 2014, p. 247). O que aconteceu com esta população quando liberta influenciou gerações e ainda hoje há repercussões econômicas e sociais.

Sobre a miscigenação racial na nossa sociedade, Carneiro (2011) afirma que,

[...] vem dando suporte ao mito da democracia racial, na medida em que o intercuro sexual entre brancos, indígenas e negros seria o principal indicativo de nossa tolerância racial, argumento que omite o estupro colonial praticado pelo colonizador sobre mulheres negras e indígenas, cuja extensão está sendo revelada pelas novas pesquisas genéticas que nos informam que 61% dos que se supõem brancos em nossa sociedade têm a marca de uma ascendente negra ou índia inscrita no DNA, na proporção de 28% e 33% respectivamente (CARNEIRO, 2011, p. 66).

O objetivo de embranquecer o povo brasileiro através da miscigenação foi promovido e apoiado pelo mito da democracia racial, cujo foco principal era atingir paulatinamente a cor branca, tida como sinônimo de beleza e pureza, ou seja, como já tivemos oportunidade de verificar, o ideal humano e primeiro na hierarquia social. E foco secundário, alcançar essa pureza eliminando o negro e a negra da sociedade brasileira.

[...] a miscigenação tem constituído um instrumento eficaz de embranquecimento do país por meio da instituição de uma hierarquia cromática e de fenótipos que têm na base o negro retinto e no topo o “branco da terra”, oferecendo aos intermediários o benefício simbólico de estar mais próximos do ideal humano. Isso tem impactado particularmente os negros brasileiros, em função de tal imaginário social, que indica uma suposta melhor aceitação social dos mais claros em relação aos mais escuros [...] (CARNEIRO, 2011, p. 67).

Moura (2014, p. 206) apresenta a hierarquização e não democratização da sociedade brasileira através da discriminação étnica e a escala classificatória “considerando-se o indivíduo ou grupo tanto mais valorizado socialmente quanto mais próximo estivesse do ideal tipo étnico imposto pelo colonizador inicialmente e pelas elites de poder em seguida: o branco. Essa dinâmica discriminatória foi acompanhada por uma dinâmica de julgamento social que a completava”.

Para encerrar essa apresentação sobre as teorias racistas que vigoraram por tempos, no mundo, suas conseqüentes reverberações concretizadas nos ideais de branqueamento, faz-se importante verificarmos que, por um lado, esse ideal ainda persiste de diferentes formas na sociedade brasileira, por outro lado, existem a informação, o trabalho dos movimentos negros e as políticas de ação afirmativa, entre outras ações, que procuram resistir ao apagamento e silenciamento, como podemos constatar nos dados abaixo, que representam o aumento da consciência da cor e da auto-afirmação como negra(o). E mesmo aos que se declaram da cor parda, entendemos essa autodeclaração como parte de um processo de identidade que pode alterar-se com o tempo, o que demonstraria uma maior consciência da própria condição. Entretanto, também entendemos que é difícil, muitas vezes, não aceitar o “benefício simbólico” de estar mais perto da cor branca.

Entre 2012 e 2016, enquanto a população brasileira cresceu 3,4%, chegando a 205,5 milhões, o número dos que se declaravam brancos teve uma redução de 1,8%, totalizando 90,9 milhões. Já o número de pardos autodeclarados cresceu 6,6% e o de pretos, 14,9%, chegando a 95,9 milhões e 16,8 milhões, respectivamente. É o que mostram os dados sobre moradores da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2016, divulgados hoje pelo IBGE (Agência IBGE de Notícias, 2017).

“Apesar de o processo de branqueamento físico da sociedade ter fracassado, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços” (MUNANGA, 2004).

Segundo Moura (2014, p. 219) não é possível existir uma democracia racial em um país onde não há plena democracia política, econômica, social e cultural e enquanto o ser branco segue, por vezes de mal disfarçadas formas, como o “ideal” a ser alcançado. Não há igualdade de acesso a oportunidades escolares, trabalhistas e sociais entre negros e brancos. E o que acontece efetiva e constantemente é uma insistência na hierarquização a partir dos fenótipos, sendo o mais negro, principalmente o negro retinto, o que se deseja manter afastado de todo tipo de possibilidade das oportunidades descritas acima.

“O racismo brasileiro, como vemos, na sua estratégia e nas suas táticas, age sem demonstrar a sua rigidez, não aparece à luz, é ambíguo, meloso, pegajoso, mas altamente eficiente nos seus objetivos” (MOURA, 2014, p. 219).

4.1.4 Diferentes tipos de racismo

Nesta seção, apresentamos os conceitos que identificam os principais tipos de ação racista, a saber, o racismo individualista, o institucional e o racismo estrutural. A fim de tentar transmitir melhor o que é cada conceito, adicionamos citações e exemplos. Em cada caso, tentaremos explicar como as citações e os exemplos se articulam com o conceito tratado.

Antes de tudo, é preciso prestar atenção ao fato de que o término formal do escravismo no Brasil não significou o término de um tratamento preconceituoso e de supressão de direitos para com a população negra. Várias autoras, autores, pensadores e pensadoras da nossa sociedade, como é o caso de Diva Guimarães²⁴, por exemplo, nos chamam a atenção para esse ponto e de formas diferentes. Diva nos mostra a possibilidade de questionar o fim do escravismo como uma libertação: “Aparentemente, a gente teve uma libertação que não existe até hoje”.

Sueli Carneiro, para citar um segundo exemplo, explica como a problemática já era percebida no século XIX e como ela levaria à formulação do chamado “racismo científico”:

É de Joaquim Nabuco a compreensão de que a escravidão marcaria por longo tempo a sociedade brasileira porque não seria seguida de medidas sociais que beneficiassem política, econômica e socialmente os recém-libertos. Na base dessa contradição perdura uma questão essencial acerca dos direitos humanos: a prevalência da concepção de que certos humanos são mais ou menos humanos do que outros, o que, conseqüentemente, leva à naturalização da desigualdade de direitos. Se alguns estão consolidados no imaginário social como portadores de humanidade incompleta, torna-se natural que não participem igualitariamente do gozo pleno dos direitos humanos. Uma das heranças da escravidão foi o racismo científico do século XIX, que dotou de suposta cientificidade a divisão da humanidade em raças e estabeleceu hierarquia entre elas, conferindo-lhes estatuto de superioridade ou inferioridades naturais (CARNEIRO, 2011, p. 15).

²⁴ Fala da professora Diva Guimarães proferida durante uma mesa na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), 2017 – Disponível em <https://youtu.be/tYgEjiev-DU>

Um segundo ponto fundamental é que o racismo não é um fenômeno restrito ao Brasil. Embora, conceito de raça e sua utilização como mecanismo de classificação entre superiores e inferiores dos seres humanos não tenham um consenso exato da sua origem e de quando exatamente passam a ser utilizados, é atestado que eles ocorrem em sociedades diversas e em diferentes épocas da história.

Nesse contexto, Moore (2007) avança uma análise em dois planos distintos, um linguístico e outro histórico. No plano linguístico, ele explica que o surgimento do racismo era considerado fruto do conceito de raça, termo que, etimologicamente, vem do italiano *razza*; este, por sua vez, tem origem no latim *ratio* e significa categoria e espécie, sentido utilizado pelo famoso naturalista sueco Carl Van Linné (1707 a 1778) para classificar as plantas em 24 classes ou raças. Moore ainda observa que o racismo é “um fenômeno eminentemente histórico ligado a conflitos reais na história dos povos” (MOORE, 2007, p. 38).

No plano histórico, porém, para Moore, as bases do racismo remontam aos primórdios da humanidade.

Com efeito, desde seu início, na Antiguidade, o racismo sempre foi uma realidade social e cultural pautada exclusivamente no fenótipo, antes de ser um fenômeno político e econômico pautado na biologia. O fenótipo é um elemento objetivo, real, que não se presta à negação ou à confusão. É ele, não os genes, que configura os fantasmas que nutrem o imaginário social; que serve de linha de demarcação entre os grupos raciais e como ponto de referência em torno do qual se organizam as discriminações “raciais” (MOORE, 2007, p. 22).

É fundamental, porém, distinguir o racismo como uma realidade social e cultural de um suposto conceito “científico” de raça. É o que faz Moore na passagem seguinte:

O mundo científico tem, hoje, quase absoluta certeza de que: a) o gênero humano surgiu somente no continente africano, há cerca de 2,0 milhões de anos; b) a humanidade anatomicamente moderna, surgiu, também, no continente africano, entre 150 e 200 mil anos atrás; c) o *Homo Sapiens* migrou para fora do continente africano para povoar o resto do planeta, entre 40 e 50 mil anos atrás. Os cientistas não têm certeza de qual era a pigmentação desses primeiros *Homo Sapiens*, mas admitem, baseados em considerações geográficas, genéticas e climatológicas, que dificilmente a pigmentação desses humanos pudesse ter sido outra que não melanodérmica (MOORE, 2007, p. 44).

Moore explica ainda que as características das populações leucodérmicas (brancos e amarelos) surgiu como variante adaptativa das populações de pele escura, os melanodérmicos, enquanto migravam pelo planeta. “Ponto de vista defendido pelo cientista Cheikh Anta Diop, em *The African Origin of Civilization: Myth or Reality* (1974) e *Civilization or Barbarism* (1991), obras nas quais argumenta que, até a fase final do Paleolítico Superior, somente existiam populações melanodérmicas ocupando as várias regiões do planeta” (MOORE, 2007, p. 45).

Um terceiro e último ponto que é fundamental notar, antes de passarmos aos tipos específicos de racismos, é o fenômeno do apagamento e silenciamento da história. A respeito das variações de cor pele, o que se verifica, a partir dos séculos XVI, XVII, é o apagamento e silenciamento da história para “criar” a verdade de uma superioridade do “homem” branco europeu. Verdade que transforma os seres humanos africanos em “coisa”, “objeto” que pode ser vendido, manipulado, violentado, subjugado, eliminado, justificando a escravidão de diferentes povos.

Passemos agora à exposição dos conceitos dos três principais tipos de racismo, o individualista, o institucional e o estrutural. São três modos de ver o racismo, são também três modos como ele se manifesta e como é compreendido por diversos agentes sociais. De todo modo, em todos os três casos, trata-se de racismo.

“Racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam” (ALMEIDA, 2018, p. 25).

Racismo individualista

É quando a ação racista, geralmente representada por um ato discriminatório, ofensivo, excludente, é entendida como um desvio de conduta ou uma questão ética ou psicológica da pessoa que o realizou.

[...] concebido como uma espécie de “patologia”. [...] Sob esse ângulo, não haveria sociedades ou instituições racistas, mas indivíduos racistas, que agem isoladamente ou em grupo. Desse modo, o racismo, ainda que possa ocorrer de maneira indireta, manifesta-se, principalmente, na forma de discriminação direta (ALMEIDA, 2018, p. 2)

Ainda segundo Almeida (2018), nessa perspectiva, não existiria uma sociedade racista mas sim, indivíduos racistas que merecem a responsabilização, por vezes jurídica, do ato discriminatório. Nessa perspectiva, ainda, não há uma observação ou reflexão que dialogue, sobretudo, sobre as condições anteriores e estruturantes que culminaram na conduta desprezível e que marca, profundamente, a pessoa negra afetada.

Racismo institucional

Muitos são os textos que conceituam o racismo institucional. O ponto central, em todo o caso, é que as práticas racistas estão inseridas nas práticas institucionais.

Isso acontece porque o racismo é institucionalizado. Os processos que mantêm a dominação – o controle dos brancos sobre os não brancos – são incorporados nas principais instituições sociais. Essas instituições restringem a participação de grupos raciais por procedimentos que se tornaram convencionais, parte do sistema burocrático (Brauner, 1972).

A sociedade brasileira é, como todas as outras, constituída de diferentes instituições públicas e particulares: escolas, hospitais, bancos, empresas, clubes sociais, comércios e indústrias que têm normas e protocolos que orientam e regem os procedimentos, as relações sociais e de trabalho. As instituições são formadas e forjadas por pessoas com suas percepções, histórias e entendimentos construídos desde a infância, moldados e aprofundados ao longo dos anos por experiências vividas ou observadas. É através desse processo de incorporação das histórias e expectativas pessoais que muitas práticas racistas se tornam também institucionais. Seria, entretanto, ingênuo pensar que esse processo acontece apenas naturalmente.

Ao contrário, muitas vezes as instituições são locais de disputa, pois o “racismo é dominação”. E “[...] a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, impondo a toda sociedade regras, padrões de condutas e modos de racionalidade que tornem 'normal' e 'natural' o seu domínio” (ALMEIDA, 2018, p. 31).

Ocorre que nem sempre a disputa pelo controle das instituições é visível. Quando se acha aceitável a não presença negra em determinados lugares configura-se uma forma de naturalizar o racismo. O ser racializado é sempre o negro. O branco é o padrão e a norma, ele nunca é designado pela sua cor. Quando se sugere “boa aparência” como requisito para um

cargo, em uma entrevista de emprego, o que se espera é que essa boa aparência esteja associada a características estéticas de uma pessoa branca.

Em suma, “As instituições são racistas porque a sociedade é racista” (ALMEIDA, 2018, p. 36). As instituições não criaram o racismo, mas o reproduzem consciente ou inconscientemente. As formas sociais, ainda segundo Almeida, se materializam nas instituições. E é necessário que elas normalizem as relações, absorvendo os conflitos e antagonismos. Essa absorção, em relação às questões raciais, sugere muito mais um apagamento ou silenciamento do que uma observação, entendimento e transformação das práticas de cada instituição, sejam elas: escolas, igrejas, hospitais, estabelecimentos comerciais, serviços públicos ou privados etc

Como tudo faz parte da grande estrutura social, os atos discriminatórios individuais precisam ser condenados e punidos, mas importante também que em nível institucional, avaliações sobre as formas de contratação vigentes sejam feitas, além de observar quais grupos detém os privilégios, as posições de chefia e direção e por outro lado, qual grupo ocupa os cargos subalternos, para que sejam possíveis modificações nas bases das relações profissionais.

Para isso é preciso fazer as perguntas certas, mesmo que sejam incômodas para quem não está disposto a modificar as coisas: esta dissertação parte, dentre outras perguntas, da indagação sobre qual a predominância de negras e quais posições ocupam e essa questão precisa ser feita nas diferentes organizações sociais brasileiras. Entretanto, uma vez respondida a pergunta, não basta colocar uma pessoa negra em um cargo de chefia, como símbolo da diversidade, se essa pessoa não tiver, efetivamente, voz e atitude concernentes aos pares, no organograma de cargos.

Fenômeno semelhante se dá quando, em uma universidade pública, as exigências para ingresso, equivalem-se ao que adolescentes estudaram em escolas particulares e não em colégios públicos de ensino médio, pois dessa forma, a pré-seleção dos aprovados já inicia-se no ato da inscrição. E, sabe-se, pelos estudos e estatísticas de institutos de pesquisa, qual a quantidade de negros e qual a quantidade de brancos que têm acesso ao estudo de elite de colégios privados.

[...] o resultado das políticas universalistas na área de educação no Brasil, é, como informa José Márcio Camargo (PUC-RJ), que 92% dos estudantes das universidades públicas estão entre os 20% mais ricos da população. A probabilidade de uma pessoa que vive em uma família entre os 40% mais pobres chegar a uma universidade pública é zero. Não por acaso, o Censo Étnico-Racial realizado pela Universidade de São Paulo acusou, simplesmente, um déficit de estudantes negros (CARNEIRO, 2011, p. 99).

Ampliando os exemplos de como ocorre o racismo institucional brasileiro, apresentamos alguns dados, no que se segue.

O primeiro exemplo refere-se ao total de homicídios no Brasil. Segundo a Anistia Internacional, dos 56 mil homicídios que ocorrem por ano no Brasil, mais da metade são entre jovens (dados de 2012). E dos que morrem, 77% são negros.

Um segundo exemplo é sobre o que acontece em alguns hospitais em que médicas(os) e enfermeiras(os) acreditam que uma mulher grávida negra é mais resistente à dor do que uma mulher branca, e dessa forma, é destinada à mulher negra menos anestesia. Essa crença vem dos estereótipos que se repetem ao longo dos anos sobre a força, robustez e resiliência da mulher negra.

Em 2002, pesquisa realizada pela Fundação Oswaldo Cruz revelou que gestantes negras recebiam menos anestésicos no parto. No fim de 2006, o então Ministro da Saúde admitiu a existência de um racismo institucional no SUS, declaração que foi rechaçada pela classe médica em geral. O termo envolve qualquer sistema de desigualdade que se baseia em raça, podendo ocorrer em instituições como órgãos públicos governamentais e empresas privadas (Valadares, 2017).

Além do risco de morte, a violência física e verbal e a negligência também são mencionadas por mulheres durante as consultas médicas.

Segundo dados da Secretaria de Políticas Públicas para Mulheres, há 62 mortes maternas por 100 mil partos no Brasil. A maior causa de mortalidade materna no Brasil é a hipertensão, responsável por 20% das mortes, depois vêm casos de hemorragia, com 12%, infecção puerperal com 7% e aborto que provoca 5% das mortes. Mas o número de mortes maternas provocadas por intercorrências vem diminuindo entre as mulheres brancas e aumentando entre as negras. De 2000 pra 2012 as mortes por hemorragia entre mulheres brancas caíram de 141 casos por 100 mil partos para 93 casos. Entre mulheres negras aumentou de 190 para 202. Por aborto, a morte de mulheres brancas caiu de 39 para 15 por 100 mil partos. Entre negras, aumentou de 34 pra 51. Segundo a representante da Secretaria de políticas para as mulheres, Rurany Ester, os dados refletem o aumento da investigação das mortes de mulheres em idade fértil, que aumentou nos últimos anos. Por exemplo: 2010 registou 1.719 mortes em partos, dos quais 74% das mortes tiveram suas causas investigadas. Em 2013 foram 1438 mortes e 83% delas tiveram a causa apurada. Segundo a coordenadora-geral da saúde das mulheres do Ministério da Saúde, Maria Esther de Albuquerque Vilela, além dos fatores clínicos, socioeconômicos, outro motivo é o racismo institucional. (Canuto, 2015 in. Câmara Legislativa)

Todos esses dados apresentados configuram a face da discriminação racial brasileira e embora existam mecanismos legais que a tipifiquem, o que se comprova pelas informações acima é de que ainda há muito a ser transformado.

O artigo 1º da Convenção Internacional Sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial, adotada pela Resolução 2.106-A (XX) da Assembléia Geral das Nações Unidas, em 21.12.1965 - ratificada pelo Brasil em 27.03.1968, diz

Artigo 1º - Para os fins da presente Convenção, a expressão “discriminação racial” significará toda distinção, exclusão, restrição ou preferência baseada em raça, cor, descendência ou origem nacional ou étnica que tenha por objeto ou resultado anular ou restringir o reconhecimento, gozo ou exercício em um mesmo plano (em igualdade de condição) de direitos humanos e liberdades fundamentais nos campos político, econômico, social, cultural ou em qualquer outro campo da vida pública.

A discriminação racial, segundo Almeida (2018) pode ser direta ou indireta. Direta, quando há o cerceamento de livre circulação. Por exemplo, quando o atendimento em determinadas lojas e estabelecimentos comerciais, como restaurantes e lanchonetes é negado ou quando há a proibição de entrada em determinados países, como nos episódios recentes em que pessoas negras oriundos de países africanos foram impedidas de desembarcar em países europeus. E em casos em que era possível o desembarque, a permanência era negada.

A discriminação indireta

é um processo em que a situação específica de grupos minoritários é ignorada - discriminação de fato -, ou sobre a qual são impostas regras de “neutralidade racial” - *colorblindness* – sem que se leve em conta a existência de diferenças sociais significativas - discriminação pelo direito ou discriminação por impacto adverso (ALMEIDA, 2018, p. 26).

O racismo institucional acontece pela força de grupos estruturados e com privilégios que não admitem a inserção de outros, e atuam no sentido da manutenção das relações estruturais mantidas pela atuação de forças que incluem o silenciamento com relação às questões raciais e a invisibilização. Hasenbalg (1979) apud (Bento, 2002) fala “de um “acordo tácito” na sociedade brasileira que é o de não falar sobre racismo e sempre encarar as desigualdades raciais como um problema do negro”.

Racismo estrutural

Só existem os racismos individual e institucional devido à existência do racismo estrutural. Ele é anterior às relações sociais e de trabalho. É o que origina as relações discriminatórias apresentadas anteriormente nos hospitais, delegacias de polícia, empresas, escolas, entre outros espaços públicos e privados.

O mito da democracia racial brasileira ajudou a afirmar que neste país não havia distinção entre negros e brancos. Mas não há distinção desde que os negros saibam seu lugar. E o lugar que é conferido e garantido ao negro, isento de protestos da branquitude, é o de cargos submissos, subempregos, trabalhos informais etc

O racismo no Brasil é “estrutural e institucionalizado” e “permeia todas as áreas da vida”. A conclusão é da Organização das Nações Unidas (ONU), que publicou nesta sexta-feira (12) seu informe sobre a situação da discriminação racial no país. Os peritos da entidade concluíram o relatório afirmando que o “mito da democracia racial” ainda está presente na sociedade brasileira e que boa parte dela ainda nega a existência de racismo (GELEDÉS, 2018).

A democracia racial que estabelece uma convivência amigável entre brancos e negros não existe no Brasil. A não ser que por amigável se entenda os lugares ocupados por patrões brancos e empregados negros, ou seja, onde o negro permanece em condições análogas à época da escravidão, trabalhando muito, tendo não a senzala mas o quarto de empregada, cuidando dos filhos dos patrões e deixando os próprios aos cuidados de terceiros, e não ganhando o suficiente para o seu sustento e de sua família. O mito da democracia racial também pode ter surgido pela observação na sociedade brasileira dos casamentos inter-raciais.

Outra possibilidade é a comparação com o que aconteceu nos Estados Unidos, à época em que havia a separação amparada por leis como a Lei Jim Crow que estabelecia lugares distintos para brancos e negros, nos ônibus, em estabelecimentos comerciais, escolas etc e como isso não aconteceu de forma oficial no Brasil, muitos acreditavam e acreditam na igualdade entre brancos e negros.

Nascimento (2018) ao analisar a questão, traz uma explicação de Thales de Azevedo que atesta que a democracia racial brasileira é uma ficção ideológica.

Desde os primeiros tempos da vida nacional aos dias de hoje, o privilégio de decidir tem ficado unicamente nas mãos dos propagadores e beneficiários do mito da “democracia racial”. Uma “democracia” cuja artificialidade se expõe para quem quiser ver; só um dos elementos que a constituiriam detém todo o poder em todos os níveis político-econômico-sociais: o branco. Os brancos controlam os meios de disseminar as informações; o aparelho educacional; eles formulam os conceitos, as armas e os valores do país. Não está patente que neste exclusivismo se radica o domínio quase absoluto desfrutado por algo tão falso quanto essa espécie de “democracia racial”? (NASCIMENTO, 2018, p. 54).

Acreditar nesse mito da democracia racial implica em ocultar e silenciar as formas com que o racismo e as diferentes formas de discriminação acontecem no Brasil.

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. [...]. O racismo é regra e não exceção. [...] Para que haja mudanças significativas é necessários refletir sobre mudanças nas relações sociais, políticas e econômicas (ALMEIDA, 2018, p. 38).

Almeida (2018, p. 40), complementa apresentando os processos político e histórico do racismo.

Processo político, porque, como processo sistêmico de discriminação que influência a organização da sociedade, depende de poder político, caso contrário seria inviável a discriminação sistemática de grupos sociais inteiros. E, histórico, porque não se pode compreender apenas como derivação econômica e política. A especificidade da dinâmica estrutural do racismo está ligada às peculiaridades de cada formação social.

Com o fim de exemplificar de forma diferente das anteriores (em que trouxemos dados estatísticos para atestar a realidade vivida por negras e negros), trazemos três situações em que se podem observar a existência do racismo estrutural.

A situação um é a que se encontra em Moura (2014, p. 260): Diz Medeiros e Albuquerque em seu livro *Tests*, de 1924,

Lente houve, e célebre, na Faculdade de Direito de São Paulo, que formulara claramente esta regra: “Negro não precisa ser doutor”. E sistematicamente reprovava todos os alunos de cor preta. “Pátria em formação”. Só estará formada quando aqui houver unicamente arianos dolicocefalos.

A situação dois é a vivida por Frantz Fanon:

“Olhe, um preto!” Era um *stimulus* externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso. [...] ‘Mamãe, olhe o preto, estou com medo!’ Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível” (FANON, 2008, p. 105)

E a situação três é a de Diva Guimarães, brasileira, professora, 78 anos. Ela contou sua história na FLIP – Feira Literária de Paraty em 2017. Essa história, segundo suas palavras, transformou sua vida aos 6 anos de idade.

Vou contar uma história que marcou a minha vida. Que dos seis anos, eu senti a diferença. As freiras contavam a seguinte história: Que Jesus, eu demorei muito pra aceitar, porque eu era contra tudo e contra quem acreditava também. Então, as freiras contavam a seguinte história: que Jesus... Deus criou um lago, um rio... e mandou todos tomar banho. Assim, de se banhar nas águas abençoadas daquele maldito rio. As pessoas que são brancas é porque eram pessoas trabalhadoras, inteligentes. Que chegaram nesse rio, tomaram banho e ficaram brancos. Nós, os negros, somos preguiçosos... E não é verdade!! Porque esse país vive hoje porque meus antepassados deram a vida (aplausos)... Então, nós, como negros preguiçosos, chegamos no final, quando todos tinham tomado banho... O rio só tinha lama. Então, como a gente era preguiçoso, então nós temos a palma da mão clara e a sola dos pés. Porque nós só conseguimos tocar as mãos e os pés. [...] isso ela explicava, ela contava história [...] (Guimarães, 2017).

Existe um imaginário estrutural com relação ao negro como podemos ver no depoimento do professor que sequer observava o talento e disposição de seus alunos negros, ele simplesmente os reprovava. Ou no depoimento de Fanon em que a menina tinha medo dele ou quando as freiras responsáveis pela educação de crianças, ensinavam, a partir de uma verdade aparentemente incontestável, já que era esse o lugar ocupado pela Igreja Católica, de que pessoas brancas eram superiores e pessoas negras eram, no mínimo, preguiçosas.

Quanto a esse imaginário, temos a explicação de Moore (2007), no excerto que segue,

[...] a hostilidade e o medo da cor especificamente negra é um fenômeno francamente universal que se encontra nos mitos e nas culturas de praticamente todos os povos não-negros. Essa primeira constatação, facilmente verificável por intermédio do exame dos mitos arquetípicos dos povos euro-semitas da Europa e do Oriente Médio, sugere, indubitavelmente, a ocorrência, em épocas longínquas, de graves conflitos entre povos melanodérmicos e leucodérmicos nessas regiões. Não vemos outra explicação válida para a ubiquidade da repulsa e do medo que causa a cor negra: “luto”, “tenebroso”, “maléfico”, “perigoso”, “diabólico”, “pecado”, “sujo”, “bestial”, “primitivo”, “inculto”, “canibal”, “má sorte” (MOORE, 2007, p. 50).

Almeida (2018) percebe que esse imaginário em torno do negro que interpreta o papel de criminoso representado nas novelas e nos meios de comunicação não poderia se sustentar sem um sistema de justiça seletivo, sem a criminalização da pobreza e sem a guerra às drogas, que acontece primordialmente nas regiões periféricas, comunidades e favelas das cidades.

Além disso, a indiferença teórica sobre a desigualdade racial nos campos político e econômico é fundamental para constituir um imaginário racista, pois, assim, sem críticas ou questionamentos, a discriminação racial ocorrida nas relações concretas aparecerá à consciência como algo absolutamente “normal” e corriqueiro.

Carneiro (2011) fala de um contrato racial, do biopoder e do epistemicídio que fazem perceber e entender a perversidade do racismo brasileiro.

O livro *The racial contract* do filósofo afro-americano Charles W. Mills propõe que tomemos a inquestionável supremacia branca ocidental no mundo como um sistema político não nomeado, porque ela estrutura “uma sociedade organizada racialmente, um Estado racial e um sistema jurídico racial, onde o *status* de brancos e não brancos é claramente demarcado, quer pela lei, quer pelo costume (CARNEIRO, 2011, p. 91).

Em resumo, podemos dizer que o conceito de contrato social foi utilizado por diferentes filósofos para explicar a relação que os seres humanos estabelecem com o Estado, de um acordo em que deveria, inclusive, existir o compromisso de preservação da vida de todas e todos.

Para Charles Mills, este acordo não atinge todos os membros da sociedade. Ao contrário, “a teoria do contrato social estabelece o pressuposto moral e epistemológico de uma *civilização* que, na verdade, se unifica em torno da raça – branca – como critério de pertencimento e normalidade, e ao mesmo tempo, como forma de exclusão de outros povos e culturas” (ALMEIDA, 2018, p. 69/70).

Sobre a relação do ser humano com o Estado, Michel Foucault desenvolveu os conceitos de biopoder e biopolítica, que autorizam ao Estado a escolha de quem merece viver e quem deve morrer.

Michel Foucault demonstrou que o direito de “fazer viver e deixar morrer” é uma das dimensões do poder de soberania dos Estados modernos e que esse direito de vida e de morte “só exerce de uma forma desequilibrada, e sempre do lado da morte”. É esse poder que permite à sociedade livrar-se de seus seres indesejáveis. Essa estratégia Michel Foucault nomeou de biopoder, que permite ao Estado decidir quem deve morrer e quem deve viver. E o racismo seria, de acordo com Foucault, um elemento essencial para fazer essa escolha. É essa política de extermínio que cada vez mais se instala no Brasil, pelo Estado, com a conivência de grande parte da sociedade (CARNEIRO, 2018, p. 134).

E por último, o conceito de epistemicídio que refere-se ao apagamento da história africana, das contribuições, inclusive tecnológicas que as pessoas escravizadas e não escravas, como foi por muito tempo o termo utilizado, trouxeram ao Brasil. Trata ainda de todo apagamento, silenciamento e ou embranquecimento de negras e negros na história da cultura, da literatura e demais segmentos da sociedade.

4.2 Feminismos

Correndo o risco de simplificar uma história bastante complexa, podemos dizer que ao longo da história do movimento feminista, ou antes dos movimentos feministas, algumas mulheres negras foram percebendo diferenças entre as pautas de reivindicações defendidas de maneira geral, de uma parte, pelas mulheres brancas e, de outra, pelas mulheres negras. Dessa forma, elas passaram a se organizar para lutar contra o impacto da dominação racial em suas vidas e para se fortalecerem para contemplar além da questão da mulher, a questão étnico-racial. Angela Davis, que muito escreveu e escreve sobre o tema, resume a problemática dessa forma:

“Ser mulher já é uma desvantagem nessa sociedade machista. Agora imaginem ser mulher e ser negra” (Davis, 2016).

Hooks (2015) explicita que o feminismo nos Estados Unidos não surgiu das mulheres oprimidas e violentadas em diferentes contextos cotidianamente, mas da exposição dos problemas de mulheres brancas de classe média. O livro “*The feminine mystique*, de Betty Friedan, publicado em 1963”, saudado como um dos marcos que fundam o feminismo contemporâneo nos Estados Unidos, é um exemplo desse processo. Nesse livro se fala da urgência de uma transformação na vida das mulheres mães e esposas brancas e também das

suas angústias em permanecer no lar com o único propósito de cuidar da casa, do marido e dos filhos. Não tratou da situação de outras milhares de mulheres que não pertenciam à classe média ou alta dos Estados Unidos e muito menos as que sofriam os mais diferentes tipos de violência e apartamento da sociedade devido à classe e à raça.

O racismo abunda nos textos de feministas brancas, reforçando a supremacia branca e negando a possibilidade de que as mulheres se conectem politicamente cruzando fronteiras étnicas e raciais. A recusa feminista, no passado, a chamar a atenção para hierarquias raciais e as atacar, suprimiu a conexão entre raça e classe. Mesmo assim, a estrutura de classe na sociedade norte-americana foi moldada pela estratégia racial da supremacia branca; apenas se analisando o racismo e sua função na sociedade capitalista é que pode surgir uma compreensão profunda das relações de classe. A luta de classes está indissolivelmente ligada à luta para acabar com o racismo (HOOKS, 2015, p. 195).

O feminismo negro nasce pela falta de espaço político das mulheres negras dentro dos movimentos feministas já constituídos.

Ainda é muito comum dizer que o feminismo negro traz cisões ou separações, quando é justamente o contrário. Ao nomear as opressões de raça, classe e gênero, entende-se a necessidade de não hierarquizar opressões, de não criar, como diz Angela Davis, em *Mulheres negras na construção de uma nova utopia*, “primazia de uma opressão em relação a outras” (RIBEIRO, 2018, p.13).

Vejamos alguns dos temas recorrentes no pensamento e na atuação dos feminismos negros.

O primeiro tema é o da recuperação da voz. Em uma sociedade racista, como a nossa, é necessário dar voz a quem sempre foi silenciada. A quem teve, por séculos, suas histórias, suas dores, suas violências apagadas ou minimizadas.

Que histórias não são contadas? Quem, no Brasil e no mundo, são as pioneiras na autoria de projetos e na condução de experiências em nome da igualdade e da liberdade? De quem é a voz que foi reprimida para que a história única do feminismo virasse verdade? Na partilha desigual do nome e do como, os direitos autorais ficam com as *Mulheres Negras*, as grandes pioneiras na autoria de práticas feministas, desde antes da travessia do Atlântico. Como herdeiras desse patrimônio ancestral, temos em mãos o compromisso de conferir visibilidade às histórias de glória e criatividade que carregamos. Esse *turning point* nas nossas narrativas relaciona-se com a principal pauta do feminismo negro: o ato de restituir humanidades negadas (Xavier, 2017).

O tópico da voz nos leva a duas outras dimensões importantes, como resume Ribeiro:

Como já citamos, “a linguagem é um mecanismo de manutenção do poder.” Mas é importante que essa perspectiva se altere. “[...] há a tentativa de deslegitimação da produção intelectual de mulheres negras e/ou latinas que propõem a descolonização do pensamento” (RIBEIRO, 2018, p. 14).

Entende-se por descolonização do pensamento, uma alteração de perspectiva. Como a perspectiva de pensamento dominante politicamente está arraigada no pensamento branco, heteronormativo, toda a produção intelectual dominante é formulada sob este prisma. De forma semelhante a como homens heteronormativos e europeus foram via de regra os agentes e os motores do processo de colonização, fala-se de uma colonização do pensamento, isto é, dos modos de ser e de existir.

Uma dimensão desse problema é conceituada por Akotirene (2018) como cisheteropatriarcado. Trata-se de um termo que faz referência à ideologia em que prevalecem, em termos de gênero, as pessoas “cis” e “héteros” e em que estruturalmente o poder é prerrogativa dos homens:

Patriarcado como sistema político modelador da cultura e dominação masculina, especialmente contra as mulheres. É reforçado pela religião e família nuclear que impõem papéis de gênero desde a infância, baseados em identidades binárias, informadas pela noção de homem e mulher biológicos (AKOTIRENE, 2018, p. 112).

Não é nossa intenção aqui criar ou ampliar a nomenclatura, mas não seria desprovido de sentido estender o conceito mencionado por Akotirene para um leucocisheteropatriarcado, isto é, uma ideologia e um modo de ser em que além de tudo dominam as pessoas de pele branca.

A descolonização e a retomada da voz são facetas de uma mesma urgência, que poderíamos descrever como uma urgência de existir. Nesse sentido, grita Sojourner Truth, “a importância de evidenciar que mulheres negras historicamente estavam produzindo insurgência contra o modelo dominante e promovendo disputas de narrativas. Nesse sentido, pensar a partir de novas premissas é necessário para se desestabilizar verdades” (RIBEIRO, 2018, p. 24).

O pensamento feminista negro produziu muitos conceitos na tentativa de se organizar, bem como de prover os meios necessários para a ação militante prática. Os conceitos de “voz” e “descolonização”, como acabamos de mencionar, não são oriundos especificamente dos

movimentos feministas negros, mas tomaram uma forma específica dentro desses movimentos. O conceito mais presente e que mais fortemente tem caracterizado o feminismo negro é o de interseccionalidade, este sim desenvolvido especificamente para explicar como duas ou mais formas de opressão (principalmente raça e cor, mas também classe) se interceptam e adicionam seus efeitos. Falaremos de interseccionalidade mais abaixo. Antes disso, porém, é necessário revisitar a história do feminismo negro e situá-la na história geral do feminismo.

4.2.1 Feminismo x Feminismo negro

Período Escravista

O feminismo negro, nos Estados Unidos, tem suas bases no período escravista como destacado por Davis (2016) e suas consonâncias, imbricações e oposições no movimento sufragista.

[...] não raro presume-se que a típica escrava era uma trabalhadora doméstica – cozinheira, arrumadeira ou Mammy na “casa-grande”. Pai Tomás e Sambo sempre tiveram como companheiras fiéis Tia Jemima e Mammy – estereótipos que pretendem capturar a essência do papel da mulher negra durante o período de escravidão (DAVIS, 2016, p. 18).

Mammy é uma personagem do filme *E o Vento Levou*, de 1939. A babá da personagem principal e mais uma escrava. E como tantas outras personagens que foram “aceitas” e se mantêm na história do cinema, da televisão e do teatro, por enquadrarem-se nas expectativas de atuação e existência e ocuparem os lugares esperados pela branquitude. Sendo que o atendimento a essas expectativas, configura-se, na grande maioria das vezes, como única possibilidade de existência física. Ou sobrevivência, porque as marcas deixadas no corpo, por agressões físicas, verbais e outras violências de diferentes naturezas podem desvanecer, mas na mente e no espírito, pelas diferentes circunstâncias, não são possíveis de cicatrizar.

Pai Tomás, como já apresentado neste trabalho, inspirado no romance *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, se transformou em teledramaturgia na Tv Globo, com o mesmo nome e teve como ator principal Sérgio Cardozo, com o rosto e partes do corpo pintadas de negro.

À época do lançamento do livro *A Cabana do Pai Tomás*, aconteceram eventos que transformaram a vida das mulheres. Segundo Davis (2016), por volta de 1830, o sistema fabril absorveu muitas das atividades econômicas tradicionais das mulheres.

O lugar da mulher sempre foi em restrito, mas antes,

durante a era pré-industrial a própria economia centrava-se na casa e nas terras cultiváveis ao seu redor. Enquanto os homens lavravam o solo (frequentemente com a ajuda da esposa), as mulheres eram manufadoras, fazendo tecidos, roupas, velas, sabão e praticamente tudo o que era necessário para a família [...] Quando a produção manufatureira se transferiu da casa para a fábrica, a ideologia da feminilidade começou a forjar a esposa e a mãe como modelos ideais (DAVIS, 2016, p. 45).

Se, de um lado essa absorção as libertou, de outro, iniciou um processo de desvalorização e inferioridade feminina.

A exaltação ideológica da maternidade – tão popular no século XIX – não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Elas eram “reprodutoras” - animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar. Uma vez que as escravas eram classificadas como “reprodutoras”, e não como “mães”, suas crianças poderiam ser vendidas e enviadas para longe, como bezerros separados das vacas. Um ano após a interrupção do tráfico de populações africanas, um tribunal da Carolina do Sul decidiu que as escravas não tinham nenhum direito legal sobre suas filhas e filhos. Assim, de acordo com essa medida, as crianças poderiam ser vendidas e separadas das mães em qualquer idade, porque “crianças escravas [...] estão no mesmo nível de outros animais” (DAVIS, 2016, p. 19).

Mercadoria com possibilidade de “gerar” mais mercadorias.

Havia e ainda há um papel determinado ou esperado para as mulheres negras e que se busca romper e transformar.

As mulheres brancas também tinham e, por vezes, ainda mantêm um papel demarcado, preenchendo os requisitos ideais para o homem, de esposa, mãe, cuidadora do lar.

Embora mulheres negras e brancas tivessem lugares demarcados, há uma diferença crucial e essencial: a humanidade que é permitida às brancas é às negras, simplesmente ignorada.

O texto de Angela Davis contextualiza uma situação nos Estados Unidos, mas que não difere da relação que havia entre senhores e escravas aqui no Brasil. Além do tratamento desumano, as violências como o estupro existiam como dominação e controle.

Para os homens, os castigos “consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres era açoitadas, mutiladas e também estupradas” (DAVIS, 2017, p. 20).

Sojourner Truth e Ida Wells

Segundo Velasco (2012), na introdução do livro *Feminismos Negros-Uma antologia*, as bases do feminismo negro se encontram em duas personalidades: Ida Wells, por suas posições teóricas e Sojourner Truth, por sua coragem e lucidez mesmo sendo uma mulher iletrada. As duas assim, formavam um conjunto que era potente pois aliava, dessa forma, reflexões teóricas a estratégias de mobilização.

É de Sojourner Truth, uma mulher negra e ex-escrava, nascida com o nome Isabella Baumfree e que posteriormente mudou o próprio nome, o discurso arrebatador *Não sou eu uma mulher?* proferido na Convenção dos Direitos da Mulher que aconteceu em Akron, Ohio, no ano de 1851.

Para Davis (2016), Truth nessa Convenção, única mulher negra presente também foi a única capaz de responder aos insultos destinados a ela e a todas as mulheres brancas. Do questionamento de um dos provocadores, quando afirmava que uma mulher não era sequer capaz de pular uma poça de lama ou embarcar em uma carruagem sozinha, como e com qual objetivo, necessitariam ou desejariam ter direito ao voto?

Truth respondeu dizendo que ela nunca havia sido ajudada a pular poças de lama ou a subir em carruagens.

“Olhe pra mim! Olhe para o meu braço” [...] Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem – quando eu conseguia comida – e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz treze crianças e via a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! “Não sou eu uma mulher?” (DAVIS, 2016, p. 71).

Nesse pequeno trecho de sua fala, Truth demonstra que tem a força e igualdade física para realizar tarefas e trabalhos árduos na lavoura, sob sol e chuva. Força essa, equiparada à de qualquer homem, branco ou negro.

Além disso, expõe a questão da mulher negra escrava que não tinha direitos sequer sobre sua vida, e muito menos sobre a vida de seus filhos.

Ribeiro (2018) atesta que esse discurso, ainda no século XIX, evidencia o dilema que surgirá mais à frente sobre as possibilidades dos feminismos e a necessidade de se olhar para todas, abrindo mão de um olhar universalista “e levar em conta as outras intersecções, como raça, orientação sexual, identidade de gênero”.

Presente em vários encontros e convenções, ao longo dos anos 1850, Sojourner Truth esplanava e transmitia a força da luta para suas irmãs negras, e em suas manifestações, havia os mesmos questionamentos sobre raça, classe e gênero, que podem ser observados no trecho do discurso *Não sou eu uma mulher?*, conceitos que serão abordados na seção interseccionalidade.

Velasco (2012) destaca a atuação fundamental e pioneira de Ida Wells, além de enfatizar que ela é uma personalidade importante na história do feminismo negro.

Ida Wells, uma respeitável intelectual, jornalista e ativista negra, direcionou suas energias à luta contra os linchamentos sistemáticos a que era submetida a população negra depois de constatar que os mesmos não eram culpados pelos crimes que eram acusados (a maioria das vezes, estupros). Chegou a esta conclusão de forma dramática, quando três de seus amigos mais íntimos foram linchados acusados deste delito. Essa circunstância a levou a investigar de forma sistemática todos os atos de linchamento cometidos em El Sur, utilizando uma metodologia que só recentemente teve reconhecimento científico. Utilizou as únicas fontes que existiam, a do opressor, para delas descobrir questões ligadas à dominação. Partindo dos relatos dos linchamentos escritos em jornais de brancos, analisou as fontes secundárias de *Chicago Tribune* e fez um trabalho de campo após os linchamentos. [...] Assim, demonstrou que, entre 1880 e 1891, cerca de 100 negros foram linchados. Em 1892, ano em que mataram seus amigos, outros 160 homens foram linchados. A maioria por assassinato (58) e por estupro (46). Denunciou que os linchamentos eram utilizados para frear a possibilidade de ascensão social da população negra de El Sur, assinalando que se denunciava como estupro qualquer contato (às vezes simplesmente verbal) entre um homem negro e uma mulher branca (VELASCO, 2012, p. 31).

O momento da luta das sufragistas brancas reiterou a posição subalterna das mulheres negras. Antes da luta por igualdade com os homens brancos e negros, elas teriam que se igualar às mulheres brancas, já que muitas vezes o oferecido se igualava a condições de escravidão. Além do diferencial do salário, oportunidades de trabalho restritas e segregação racial eram os enfrentamentos das mulheres negras.

Assim, podemos falar de duas perspectivas distintas. Enquanto as mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto, as mulheres negras lutavam por sua liberdade, que é um direito primordial e anterior à conquista de qualquer outra reivindicação.

Dos 8 milhões de mulheres que integravam a força de trabalho na primeira década do século XX, mais de 2 milhões eram negras. Na condição de mulheres que sofriam com a combinação das restrições de sexo, raça e classe, elas tinham um poderoso argumento pelo direito ao voto. Mas o racismo operava de forma tão profunda no interior do movimento sufragista feminino que as portas nunca se abriram de fato às mulheres negras. [...] Ida B. Wells, Mary Church Terrell e Mary McLeod Bethune estavam entre as sufragistas negras mais conhecidas (DAVIS, 2016, p. 149).

4.2.2 *As ondas*

Como forma de estabelecer fases para o movimento feminista, algumas pensadoras circunscreveram os fatos ou pensadoras em ondas.

Da primeira onda, destacamos a atuação de Sojourner Truth e suas contemporâneas. Portanto, embora este trabalho enfoque a história de mulheres negra brasileiras, faz-se necessário como breve contextualização pela história, coragem e determinação, a apresentação de pensadoras e ativistas negras, não só brasileiras, que influenciaram e influenciam a história do feminismo negro. A história de resistência de mulheres negras desde antes do período escravocrata determina essa primeira onda.

A segunda onda é referenciada pelas obras das feministas negras Bell Hooks, Audre Lorde, entre outras.

Judith Butler, que leva em consideração outras intersecções, faz parte e é a grande referência da terceira onda.

Pode-se dizer que no Brasil também, as questões referentes à mulher negra, não no sentido único de reivindicações e luta, mas também no sentido de estratégias de sobrevivência e contestação, mesmo que individual, existem desde o período escravocrata.

A primeira onda ou momentos significativos da luta das mulheres acontece no período do final do século XIX até meados do século XX. Essa fase que compreende a luta por igualdade de direitos e salários, além da luta pelo direito ao voto.

Velasco (2012) chama atenção para o fato de que os primeiros textos das teorias feministas surgiram nos Estados Unidos, na década de 1980, no que se denomina A Segunda Onda. Diferentes enfoques teórico-práticos que se denominaram feminismo liberal, feminismo radical e feminismo socialista. Não há um consenso a respeito dos períodos desta Segunda Onda, já que para além do que Velasco salienta, para algumas autoras, esse período inicia-se em 1960 e perdura até fins de 1980 e para outras pensadoras, vai de 1950 a meados de 1990.

No Brasil, vale destacar que o movimento das operárias de ideologia anarquista denominado “União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas” acontece nesse período.

Esse feminismo inicial, tanto na Europa e nos Estados Unidos como no Brasil, perdeu força a partir da década de 1930 e só aparecerá novamente com importância na década de 1960. No decorrer destes trinta anos um livro marcará as mulheres e será fundamental para a nova onda do feminismo, *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado pela primeira vez em 1949. Nele, Beauvoir estabelece uma das máximas do feminismo: “não se nasce mulher, se torna mulher” (PINTO, 2010, p. 16).

Nesse período, a igualdade de gênero torna-se pauta de reivindicações, após mais ou menos 30 anos sem eventos significativos, e volta a mobilizar as mulheres em torno deste ideal. As feministas tentam identificar a origem da condição de opressão feminina em diferentes contextos e lugares do mundo. E percebem que o que as une é o ser mulher no mundo comandado por homens.

A terceira onda, que inicia-se em meados de 1990 do século passado, passa a observar o conceito “mulher” que antes seria universal, para verificar as diferenças dentro da semelhança.

Reconhece-se que as mulheres não são iguais entre si, tendo em vista a presença de elementos diferenciadores como a classe e a raça, que propiciam relações de dominação e subordinação, impossibilitando uma efetiva solidariedade. Deste modo, há enfoque na subjetividade da mulher, reconhecendo as interseções entre marcadores de opressão, e discutindo-se como essas combinações específicas se refletem no próprio ser-mulher. Assim, entende-se a questão de gênero não mais como algo a ser isoladamente considerado, mas fundamentalmente ligado a questões como etnia, sexualidade, classe e afins, sob a perspectiva de que as desigualdades sociais são, na verdade, fruto de uma complexidade, oriunda do emaranhamento de relações de poder (CAETANO, 2017, p. 7).

Apesar de já existirem posicionamentos sobre uma quarta onda do feminismo caracterizado pela atuação nas redes sociais, entre outros parâmetros, para fins de pesquisa deste trabalho, encerramos a análise na terceira onda, que já nos proporciona e facilita a observação da atuação das mulheres ao longo da história.

4.2.3 Interseccionalidade

As bases da luta feminista negra brasileira remontam à década de 1970, quando as diretrizes dos Movimentos Negros não alcançavam ou ignoravam as reivindicações das mulheres negras.

A luta dos movimentos feministas surgiu para questionar e criar oposição às diferentes formas de violências sofridas por mulheres a partir das relações sociais imbricadas no gênero. O gênero foi o único aspecto abordado até a inserção de elementos como classe e racismo.

“O Feminismo Negro dialoga concomitante entre/com as encruzilhadas, digo, avenidas identitárias do racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo” (AKOTIRENE, 2018, p. 18).

Sojourner Truth, como já dissemos nasceu acorrentada ao escravismo, foi vendida em leilão aos nove anos de idade, tornou-se a pioneira do Feminismo Negro e em seu famoso discurso “*Eu Não Sou Uma Mulher?*”, já trazia as questões de raça, classe e gênero, mesmo sem, à época, o conceito interseccionalidade existir como explicação para as diferentes opressões vividas pela mulher negra.

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, que produzem avenidas identitárias onde mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe (AKOTIRENE, 2018, p. 14).

Kimberle Crenshaw (2004), pesquisadora, ativista norte americana e criadora do termo, define a interseccionalidade como possibilidade de se observar “formas de capturar as consequências da interação entre duas ou mais formas de subordinação: sexismo, racismo, patriarcalismo.” E usa como metáfora para a interseccionalidade a imagem de avenidas. Cada uma refere-se a um tipo de opressão e a mulher negra está na encruzilhada, podendo ser atingida por uma ou mais formas e que podem ser: racismo, sexismo, classe social.

Nessa análise, Avtar Brah (1996) defende que as estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como ““variáveis independentes” porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra – é constituída pela outra e constitutiva dela”.

Há pontos de convergência entre as pautas dos diferentes movimentos feministas brancos e negros, incluindo a sexualidade, a divisão do trabalho em casa, a questão das sexualidades lésbicas e a luta contra as diferentes formas de violência. A reflexão sobre as divergências quando o assunto é preconceito, discriminação, racismo e até mesmo questões de classes sociais contribuíram para o fortalecimento dos movimentos feministas negros.

O conceito de interseccionalidade surgiu para ampliar o debate e perscrutar a ligação entre as diferentes formas de violências, simbólicas, físicas e psicológicas, sofridas pelas mulheres negras. Entretanto para algumas “o racismo era uma estrutura autônoma de opressão e tinha que ser atacado como tal”, continua (Brah, 1996), e é crucial combater separadamente o racismo.

Há assim a concorrência de pensamentos entre interseccionalidade e essencialidade.

Tenho falado sobre a liderança das mulheres negras, mas eu deveria estar me referindo, na verdade, à liderança feminista negra. É necessário enfatizar a condição da mulher negra na perspectiva de gênero e de raça, reconhecendo que também está implicado nisso classe, sexualidade e gênero, para além da convenção binária. Nosso foco está nas mulheres negras empobrecidas, inclusive as que estão encarceradas, as queer, as trans, as com deficiência. Mas também estamos conscientes que não focamos na mulher negra a partir de um arcabouço separatista, porque as mulheres negras também estão se engajando nas lutas de outros grupos. Às vezes ao ponto de elas serem excluídas desses movimentos. [...] As mulheres negras estão entre os grupos mais ignorados, mais subjugados e também os mais atacados deste planeta. As mulheres negras estão entre os grupos mais sem liberdade do mundo (Angela Davis, em seu discurso no dia da Mulher Negra Latina e Caribenha, no dia 25.07.2017 - Universidade Federal da Bahia)

Para Carneiro (2011), entretanto, é importante usar o termo feminismo negro, porque guarda a nota epistêmica. De tantos apagamentos e silenciamentos que o povo negro lida, cotidianamente, é importante a referência e utilização da palavra negro.

[...] a recusa da interseccionalidade não descredencia a premissa do termo existente há quase trinta anos, aliás, faz coro à proposta de enegrecer o feminismo, considerando o empenho acadêmico e de articulação ativista das mulheres negras não acadêmicas, anterior à sistematização do conceito (AKOTIRENE, 2018, p. 95).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ubuntu é uma palavra antiga que tem suas origens na língua Zulu, pertencente ao grupo linguístico bantu.

Em tradução não literal significa *sou porque nós somos. Ou eu só existo, porque nós existimos*.

Relembrar e recontar as histórias é uma forma de respeitar e reverenciar quem veio antes de nós. Respeitar as ancestrais da cena, aquelas que prepararam o terreno, nem sempre fértil, e plantou as sementes.

Eu só estou aqui porque nós existimos e antes de nós, ou seja, antes desta geração, outras mulheres pisaram os terrenos da arte.

Terrenos áridos do racismo e da discriminação e para além de pensar na conclusão do trabalho, é preciso pensar que sociedade é esta em que vivemos ainda em pleno ano de 2019.

É preciso olhar para esses racismos e mais importante que olhar, elaborar para cada ação racista, uma ação anti-racista.

Para quem duvida das discriminações e dos diferentes tipos de racismo, ou para quem acredita na igualdade dos seres, há dados estatísticos contundentes que apontam as diferenças abissais em quesitos como acesso à saúde, continuidade nos estudos, possibilidades de ascensão nas carreiras profissionais. Além dos dados sobre os diferentes tipos de violência que atingem, sobretudo, a juventude negra, e quando nos deparamos com estes fatos, percebemos que o ideal de branqueamento continua a ser perseguido.

Esse ideal de branqueamento apontava que em 200 anos não haveria mais negros no território brasileiro. Um outro defensor dessa tese, no início do século XX, foi Afrânio Peixoto que substituiu Euclides da Cunha na Academia Brasileira de Letras e para ele “tínhamos de nos livrar do *mascavo* nacional, tínhamos de jogar fora a borra negra para nos transformarmos, dentro de duzentos anos, num país branco, ocidental e civilizado [...] (MOURA, 2014, p. 247).

A partir da observação da literatura feita por brancos, que os enaltece e que sempre coloca o negro em condições desfavoráveis e inferiores, como os muito obtusos ou muito engraçados, e nunca como heróis, Moura (2014) ao observar os produtos literários e movimentações que marcaram essa diferenciação entre negros e brancos, constatou que essa “intelectualidade elitista e preconceituosa” acreditava na “*ideologia do branqueamento*, isto é, a nação brasileira seria tanto mais civilizada quanto mais branca fosse e pudesse, então,

expelir do seu componente étnico o negro, este praticamente era o que sujava a civilização brasileira nesse processo” (MOURA, 2014, p. 247).

Os racistas que previram fim do negro em 200 anos erraram mas o ideal de branqueamento nessa sociedade persiste de diferentes maneiras.

Como atualização ou adaptação dessas defesas do embranquecimento e discussões que aconteciam nos séculos XIX e XX nos espaços acadêmico e literário, instalou-se uma normalização que aponta os lugares esperados para negros e brancos, como constata Almeida (2018).

O que nos leva – ainda que negros e brancos não-racistas – a 'normalizar' que pessoas negras sejam a grande maioria em trabalhos precários e insalubres, presídios e morando sob marquises e em calçadas? Por que nos causa a impressão de que as coisas estão “fora de lugar” ou “invertidas” quando avistamos um morador de rua branco, loiro e de olhos azuis e um médico negro? (ALMEIDA, 2018, p. 49).

Para responder a essas perguntas, Almeida (2018) explica que o racismo é um processo político e histórico e também um “processo de constituição de subjetividades” e para que o racismo se perpetue é fundamental que ele produza respostas ditas racionais para a desigualdade social e que os sujeitos dessa sociedade não sejam abalados pela discriminação racial e as considerem normal e natural neste mundo de brancos e não-brancos.

Como dito, cada ação racista precisa de uma contraposição, uma ação anti-racista e para que isso aconteça, não se pode naturalizar o racismo. Podemos verificar como essa naturalização acontece no Brasil, trazendo o foco da questão para este trabalho se lembrarmos a trajetória de Zezé Motta que, após terminar de filmar o longa-metragem *Xica da Silva*, foi convidada a integrar o elenco de um caso verdade na TV Globo e seu papel seria o de servir doces em uma festa. Ela negou o trabalho mesmo sendo avisada de que poderia nunca mais ser chamada para trabalho nenhum.

Esta dissertação permitiu que eu me aproximasse da história de algumas atrizes negras que tem seu domicílio profissional, primordialmente, na cidade de São Paulo. Consegui conhecer fragmentos de suas histórias pessoais e profissionais. Cleide Queiroz, por exemplo, pude assistir ao *Palavras de Stella* em 2018, no Itaú Cultural. Também assisti a Lizette Negreiros há alguns anos no Grupo de Teatro Ventoforte, mesmo grupo em que me formei como atriz e trabalhei por 12 anos. Roberta Nunes a vi tanto como artista educadora, ministrando aulas para crianças e adolescentes quanto como diretora no espetáculo *A Mulher*

do Chapéu, de 2006/2007, entre outros trabalhos de direção. E Dirce Thomaz, tive a oportunidade de testemunhar alguns espetáculos em que ela trabalhou, como no *Ubu Presidente*, de 2005, direção de Alexandre Mate e mais recentemente no seu trabalho solo *Eu e Ela – Visita à Carolina Maria de Jesus*.

Ao me aproximar, de forma literal ou simbólica, de todas as mulheres presentes nesta dissertação, as precursoras e as protagonistas, verifiquei a potência da existência de cada uma delas. Essa percepção me guiou ao analisar as entrevistas, pois ao ler e reler relatos de discriminação racial e distintas formas de violência que elas tiveram que encarar e enfrentar, muitas de nós sucumbiriam e desistiriam da profissão. É possível também imaginar quantas não o fizeram e transferiram-se para outras ocupações artísticas ou mesmo desistiram de toda relação com o teatro e foram reinventar-se em outras áreas.

Nos tempos atuais, distintamente do período em que elas vivenciaram essas situações, com a velocidade da propagação de informações pelos meios de comunicação e redes sociais, poderiam existir contundentes formas de contraposição. E mesmo com todo repúdio, ainda assim, a violência já teria deixado suas marcas. Em relação a isso, é impossível traçar um paralelo e mensurar ou comparar as possibilidades de superação.

Para finalizar as considerações, desejo que este trabalho possa contribuir como mais uma ferramenta de sensibilização para as questões raciais brasileiras. Que essa sensibilização também permeie a observação de quantas artistas negras estão nos espetáculos de teatro, nos filmes e nas novelas e quais papéis desempenham. E, por último, mas tão importante quanto, que esse trabalho corrobore a atenção e respeito às histórias de todas as atrizes negras que aqui foram mencionadas.

Parafraseando Viola Davis, a profissão de artista é a única que consegue celebrar o que significa viver uma vida.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte(MG): Letramento, 2018
- ALMEIDA, Silvio. **O que é Racismo Estrutural?** Belo Horizonte(MG): Letramento, 2018
- ANDRADE, Mário. **A superstição da cor preta.** Publicações Médicas. São Paulo: junho, 1938, p. 64-68. disponível em http://moodle.stoa.usp.br/file.php/1416/A_supersticao_da_cor_preta.pdf - acesso em 16.02.2019
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil:** o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora SENAC, 2000
- BARBOSA, Geovane dos Santos. LAGE, Allene Carvalho. **Reflexões sobre o movimento feminista na América Latina.** disponível em Revista Lugares de Educação [RLE], Bananeiras-PB, v. 5, n. 11, p. 92-103, Ago.-Dez., 2015
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e branquitude no Brasil** - In: Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil / Iray Carone, Maria Aparecida Silva Bento (Organizadoras) Petrópolis, RJ: Vozes, 2002
- BERNARDES, Antonio Carlos. **Entrevista com Lizette Negreiros.** Disponível em CBTIJ Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude. Disponível em <http://cbtij.org.br/lizette-negreiros/>
- BRAH, Avtar. **Diferença, Diversidade, Diferenciação.** In: BRAH, Avtar. Cartographies of Diaspora: Contesting Identities. London/New York, Routledge, 1996, capítulo 5, cadernos pagu (26), janeiro-junho de 2006: pp.329-376. O comitê editorial dos cadernos pagu agradece as autorizações da autora e da editora para traduzir este capítulo.
- CAETANO, Ivone Ferreira. **O Feminismo Brasileiro:** Uma análise a partir das três ondas do movimento feminista e a perspectiva da interseccionalidade. Disponível em http://www.emerj.tjrj.jus.br/revistas/genero_e_direito/edicoes/1_2017/pdf/DesIvoneFerreiraCaetano.pdf, 2017
- CÂMARA DOS DEPUTADOS
<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cdhm/comite-brasileiro-de-direitos-humanos-e-politica-externa/ConvIntElimTodForDiscRac.html> em 26.12.2018
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil** – São Paulo: Selo Negro, 2011

CANUTO, Luiz Cláudio. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/RADIOAGENCIA/489786-MORTALIDADE-MATERNA-ENTRE-NEGRAS-AUMENTOU-NO-BRASIL.html> em 07.01.2019

CERQUEIRA, Daniel et al. **Atlas da violência** – disponível em http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf - acesso em 12.03.2019

COLLINS, Patrícia H. **Aprendendo com a outsider within**: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf> acesso em 21.01.2019 (Texto original “Learning from the outsider within: the sociological significance of black feminist thought”, publicado em Social Problems, v. 33, n. 6, “Special theory issue”, p. 14-32, Oct.-Dec. 1986. A publicação desse artigo tem a permissão direta de Patricia Hill Collins e da Oxford University Press. Tradução: Juliana de Castro Galvão. Revisão: Joaze Bernardino Costa.

CORREA, Ricardo Alexandre. **As educações que ensinam o racismo**. Disponível <https://www.geledes.org.br/ninguem-nasce-odiando-para-ser-racista-e-preciso-ter-o-aprendizado-do-odio/> - Acesso em 30.01.2019

CRENSHAW, Kimberle W. **A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero**. In: VV.AA. Cruzamento: raça e gênero. Brasília: Unifem. (2004)

CORREIO DA MANHÃ – imagem de Léa Garcia – domínio público - 1957. Imagem disponível em <https://commons.wikimedia.org>

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2016.

ELIAS, Orias. **Astros em Revista** – disponível em <http://astrosemrevista.blogspot.com/2015/10/zeni-pereira-coadjuvante-de-ouro.html> – acesso em 16.02.2019

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas** – Salvador: EDUFBA, 2008

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro**- vol. 1 – São Paulo: Editora Perspectiva, 2010

FAUSTINO, Oswaldo. A cena negra em foco – disponível em <http://www.itaucultural.org.br/a-cena-negra-em-foco> – acesso em 14.04.2019

FOLHA DE SÃO PAULO - crítica Anjo Negro – disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/03/ilustrada/36.html> – acesso em 03.03.2018

FOLHA DE SÃO PAULO -Blackface Os Fofos Encenam <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1686056-peca-a-mulher-do-trem-abre-mao->

de-blackface-apos-criticas-de-racismo.shtml – acesso em 18.12.2018

FOLHAPRESS - <https://folhapress.folha.com.br/foto/14115170> – acesso em 15.06.2018

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES – Léa Garcia – disponível em <http://www.palmares.gov.br/?p=26635> – acesso em 15.04.2019

FUNDAÇÃO NACIONAL DAS ARTES - Biografia de Ruth de Souza – disponível em www.funarte.gov.br - link: Brasil Memória das Artes – atores do Brasil – - acesso em 16.02.2019

GELEDÉS - Instituto da mulher negra - <https://www.geledes.org.br/17-pessoas-negras-da-historia-que-voce-nao-viu-na-escola/> acesso em 08.02.2019

GELEDÉS - Instituto da mulher negra - <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/abdias.jpg> acesso em 10.02.2019

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GONZALEZ, Lélia e Carlos HASENBALG. **Lugar de Negro** – Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982

GRILLO, Angela Teodoro. **Processo de criação do estudo Preto, um inédito de Mário de Andrade** – Dissertação de mestrado – USP – 2010 - disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-17022011-125751/pt-br.php> - acesso em 20.12.2018

GUIMARÃES, Diva – Fala no Território Flip/Flipinha: A pele que habito – 2017 – disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tYgEjiev-DU>

HOOKS, Bell. **Intelectuais Negras**. Revista Estudos Feministas. Ano 3. 2o. Semestre 1995.

HOOKS, Bell. **Mulheres Negras**: Moldando a Teoria Feminista (Título original do capítulo 1 de Feminist theory: from margin to center (2000, 2ª edição). Direitos autorais concedidos pela Cambridge, MA: South End Press. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Revisão da tradução por Flávia Biroli In. Revista Brasileira de Ciência Política, nº16. Brasília, janeiro - abril de 2015, pp. 193-210. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-335220151608>

. MATE, Alexandre. O Teatro Adulto na cidade de São Paulo na década de 1980. São Paulo: Editora UNESP, 2011 - Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/113700>>

INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS IPEAFRO – **TEN** - disponível em <http://ipeafro.org.br/acoes/acervo-ipeafro/secao-ten/> - acesso em 12.02.2019

INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS IPEAFRO – **Ruth de Souza** - disponível em <http://ipeafro.org.br/personalidades/ruth-de-souza/> - acesso em 09.02.2019

INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS IPEAFRO – **Arinda Serafim** – disponível em <http://ipeafro.org.br/?s=arinda+serafim> acesso em 16.02.2019

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos> – acesso em 18.03.2019

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/17eac9b7a875c68c1b2d1a98c80414c9.pdf - acesso em 26.02.2019

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – Estudo mostra desigualdades de gênero e raça em 20 anos – disponível em http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=29526 – acesso em 02.02.2019

JESUS, Maria Angela de. **Ruth de Souza**: a estrela negra. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

KAZ, Leonel. **Brasil, Palco e Paixão** Textos de Leonel Kaz, Bárbara Heliodora, Tânia Brandão, Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2004/2005

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro experimental do negro e do Bando de teatro Olodum**. Tese de Doutorado. Unicamp, 2010 – disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/283930?mode=full>

LLISTÓ, Paco. **Entrevista com Zezé Motta** - disponível em <http://thebridgeglobal.org/blog/2013/03/05/entrevista-zeze-motta-a-porta-voz-do-artista-negro-no-brasil/> - acesso em 16.02.2019

MAGALDI, SÁBATO. **Panorama do teatro brasileiro** – São Paulo: Editora Global, 1997

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1982

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

MILARÉ, Sebastião; LUISI, Emídio. **Antunes Filho**: Poeta da Cena/Fotos de Emídio Luisi; texto de Sebastião Milaré. - São Paulo: Edições SESC SP, 2010

MINISTÉRIO DA MULHER, DA FAMÍLIA E DOS DIREITOS HUMANOS – (Seppir) – disponível em <https://www.mdh.gov.br/biblioteca/consultorias/seppir>

MOORE, Carlos. **Racismo e Sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007

MORAES, Fabiana. **No país do racismo institucional:** dez anos de ações do GT Racismo no MPPE/Fabiana Moraes ; Coordenação Assessoria Ministerial de Comunicação Social do MPPE, Grupo de Trabalho sobre Discriminação Racial do MPPE - GT Racismo. - Recife: Procuradoria Geral de Justiça, 2013.

MOTTA, Zezé - <http://www.blogdazeze.com.br/?s=cidan&x=0&y=0> acesso em 16.02.2019

MOURA, Clóvis. **Dialética Radical do Brasil Negro.** São Paulo: Editora e Livraria Anita, 2014

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil –** Identidade nacional versus identidade negra. 2008. 3ª edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

MURAT, Rodrigo. **Zezé Motta: muito prazer.** São Paulo, Imprensa Oficial, 2005

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro.** São Paulo: Paz e Terra, 1978

_____. **Teatro Experimental do Negro:** Testemunhos. Rio de Janeiro: GRD, 1966.

_____. "Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões". Revista do Instituto de Estudos Avançados, USP 18(50), 2004, p. 209-224.

NUNES, Leandro. **Brasil volta a realizar o prêmio Molière** - disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,brasil-volta-a-realizar-o-premio-moliere-de-teatro,70002337493> - Acesso em 28.01.2019

OMI AND WINANT, Michael Howard. **Racial Formation in the United States:** From the 1960 to the 1980s, (New York: Routledge, 1986)

PERET, Eduardo. Agência de Notícias IBGE – **Trabalho e renda mulheres negras.** in. <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/20234-mulher-estuda-mais-trabalha-mais-e-ganha-menos-do-que-o-homem> - acesso em 12.03.2019

PILAR, Tula. **Sou uma Carolina.** disponível em <https://ceert.org.br/noticias/genero-mulher/24486/morre-a-poeta-tula-pilar-ferreira-uma-carolina-dos-saraus-da-periferia-de-sp> - acesso em 20.04.2019

PIMENTEL, Márcia – **Palhaço Benjamin de Oliveira** – disponível em <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/14997-benjamin-de-oliveira-um-%C3%A1s-do-circo-teatro-que-o-brasil-n%C3%A3o-pode-esquecer> – acesso em 01.08.2019

PINHEIRO, Luana Simões et al. Nota Técnica. **Mulheres e trabalho: breve análise do período 2004-2014** – acesso em 05.04.2019
http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/6524/1/Nota_n24_Mulheres_trabalho.pdf

PINTO, Céli Regina Jardim. **Feminismo, história e poder**. Revista de Sociologia e Política. V. 18, Nº 36: 15-23 JUN. 2010 Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Cia. Das Letras, 2018

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Ed. Letramento, 2018

ROSSI, Mariane. **Santista Lizette Negreiros ganha prêmio por lutar pelo teatro infantil**. Disponível em <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/cultura-diversao/noticia/santista-lizette-negreiros-ganha-premio-por-lutar-pelo-teatro-infanto-juvenil.ghtml> - Acesso em 25.05.2018

SANT'ANA, Wania. **Marco conceitual do projeto A Cor da Cultura** – ano de 2005. disponível em <http://www.acordacultura.org.br/sites/default/files/Marco%20Conceitual.pdf> acesso em 16.02.2019

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do ser negro**. São Paulo: Educ/Fapesp. Rio de Janeiro: Pallas, 2005

SANTOS, Joel Rufino dos. **A história do negro no teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Novas Direções, 2015. 1ª edição

SANTOS, Eliane Weinfurter dos. **Jongo – Possibilidades da dança na sala de aula e entrelaçamento com a lei 10.639/03**. 44 f. (trabalho de conclusão de curso – teatro). Faculdade Mozarteum de São Paulo. São Paulo. 2012.

SASSO, Richard – **Mulheres do TEN** – disponível em <http://zabolisnetwork.blogspot.com/2006/11/abdias-nascimento-fala-do-teatro.html>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008

SICUTERI, Roberto. **Lilith – a Lua Negra**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1986

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco** – São Paulo: Cia das Letras, 2012.

STUCKERT, Ricardo. Foto de Abdias Nascimento https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abdias_do_Nascimento.jpg

TEATRO Experimental do Negro (TEN). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>>. Acesso em: 03/03/2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

UNE, Wanessa de Lima Ramos Akitomi et al.- **Política Nacional de Saúde Integral da População Negra** – Editora: Ministério da Saúde. Brasília, 2017. disponível em http://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/politica_nacional_saude_populacao_negra_3d.pdf em 07.01.2019

VALADARES, Warlen – Mortalidade materna de mulheres negras revela desigualdade no acesso à saúde – Universidade Federal de Minas Gerais – disponível em <https://site.medicina.ufmg.br/inicial/mortalidade-materna-de-mulheres-negras-revela-desigualdade-no-acesso-a-saude/> em 07.01.2019

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1987

VELASCO, Mercedes Jabardo. **Feminismos negros – Uma antologia**. Madri, Espanha: Traficantes de Sonhos. 2012. (TRUTH, Sojourner. Ida Wells. Patricia Hill Collins. Angela Davis. Carol Stack. Hazel Carby. Pratibha Parmar. Jayne Ifekwunigwe. Magdalene Ang-Lygate.)

XAVIER, Giovana. **Feminismo**: Direitos Autorais de uma prática linda e preta. <https://agoraquesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/07/19/feminismo-uma-pratica-linda-e-preta/> - Acesso em 26.03.2019

XICA da Silva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392173/xica-da-silva>>. Acesso em: 17 de Fev. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM DIRCE THOMAZ

Data: 22 de agosto de 2017

Eliane - Primeiramente, gostaria de agradecer imensamente por você ter aceitado fazer parte do meu projeto.

Dirce - Eu que agradeço. É muito importante essa discussão. Como surgiu?

Eliane - Vou te contar. Vou explicar. Ano retrasado, em 2015, eu estava no Teatro Alfredo Mesquita aguardando para assistir a um espetáculo. O do (...)

Dirce - (...), sei. Eu assisti também. O que tinha o Renato Borghi?

Eliane - Sim. O Tchecov.

Dirce - Eu assisti mas não foi lá.

Eliane - E lá foi o lugar onde primeiro eu participei de um festival de teatro, o FEPAMA, o Festival de Teatro Amador há muitos anos. E eu estava aguardando para a apresentação e lembrando deste festival e que foi lá no comecinho de tudo. Começo da carreira e talvez por isso eu também já tenha ficado mais sensível. E observando aquele teatro todo reformando... quando começou o espetáculo, eles, os atores e atrizes vinham com uma pergunta para a platéia, não lembro exatamente, mas era como se....tinha a ver com estar no teatro...viver...necessitar...

Dirce - Sim, lembro disso mas também não lembro exatamente da pergunta.

Eliane - Pois então, no momento dessa pergunta e talvez por estar ali naquele espaço novamente, e olhando aquele elenco composto de mulheres e homens...brancos somente..

Dirce - Sim

Eliane - Me veio a pergunta: onde estão as atrizes negras de São Paulo? E daí escrevi o projeto e tentei um ano e depois tentei novamente e estamos aqui, rs. É isso.

Dirce - Tá certo.

Eliane - Podemos começar?

Dirce - Sim. O que você gostaria de saber?

Eliane - Gostaria que você me falasse da sua trajetória, falasse da sua atuação em teatro. O que não está escrito no currículo. Porque o currículo a gente pode buscar a qualquer momento não é? E se aconteceram casos, episódios de racismo...

Dirce - Isso sem dúvida. Posso ir falando?

Eliane - Sim. E vou te fazendo as perguntas... Sim pode falar.

Dirce- Sou Dirce Thomaz dos Santos. Eu nasci no interior do Paraná, na Fazenda Nova Esperança e fui criada na roça. Meus pais eram mineiros. Tive 9 irmãos, 3 paulistas, 3 mineiros e 3 paranaenses. Eu sou uma das paranaenses. Sou a 7a. filha e na roça...eu fui estudar aos 14 anos na escola rural. Fui alfabetizada aos 14 anos mas logo quando chegou na roça..quando chegou na escola rural, eu era muito extrovertida. Porque a impressão que as pessoas tem é que quem não estuda, vai estudar muito tarde, tem a falta de cognição, tem dificuldade de algumas coisas. É claro que a gente tem dificuldade. Se tivesse aprendido o B-A-BA com 7 anos poderia ser... fosse outra pessoa. Mas tem o mundo natural. O mundo dos bichos. O mundo rural. O mundo da brincadeira. O mundo animal. O mundo dos bosques. O mundo das flores....Meu pai tocava cavaquinho...Meu pai tocava cavaquinho, ele estudou até o 4o. ano primário e meu pai tinha um...aqueles livros que agora eu não lembro o nome...de escrita...manuscrito...que era muito bonito. Mas a gente não tinha noção, esse manuscrito se perdeu. E logo quando comecei a estudar, eu me dava muito bem. Eu tinha uma letra horrível. Ainda tenho uma letra horrível mas eu me dava muito bem. Tirava boas notas. Em inglês eu

fui a primeira aluna do ginásio e do primeiro e do segundo ano porque eu tirava as melhores notas, era 9, 5, 10, minhas notas, né? E lá na escola que eu tive também acesso ao... conhecemos hoje como literatura. Primeiro livro que eu li foi Helena de Machado de Assis. Os professores só tinham a 4a. série também pra ensinar a gente na cidade chamada Indianópolis. Então Indianópolis que foi me descortinando tanto na roça como depois passei pra cidade, né? Os olhares pra vida da escrita e eu já gostava de declamar. Então sempre que tinha alguma festividade na escola lá tava eu inventando poesias e assim eu cresci. Depois eu fui pra Umuarama já moça. Em Umuarama continuei estudando pra terminar o ginásio que tinha começado em Indianópolis e aquele contato com a escrita, era difícil a leitura dos livros, aí que eu acho que a falta, o não aprendizado da linguagem da escrita. Porque o oral a gente tinha. A raça negra tem a tradição..os povos negros tem a tradição da oralidade. Então a gente tinha em casa, com a mãe, com o pai, né? E, mas daí, fez falta. Eu tinha dificuldade pra ler. Depois fomos pra ... de Umuarama...daí eu estudei uma parte no ginásio, daí outra parte do que se chama colegial... não, o ginásio ainda terminei no Instituto de Educação. O colegial eu fui pro Colégio ? Lins. Instituto de Educação era só pra mulheres. E era aquela coisa muito semelhante com o normal. Porque eles tinham depois o normal também mas eu não fiz o normal e as professoras ficavam muito encantadas porque eu era alta, que eu devia fazer basquete, que eu devia ser manequim, que eu devia ser um monte de coisa, né? E daí, eu resolvi depois ser manequim. Fiz o primeiro curso de manequim no SENAC e eu fui tendo esses encontros sociais que eu não tinha na roça. Eu sempre fui muito encantada com a cidade e da roça a gente via as luzes da cidade e as luzes me fascinavam. Aquela distância de passar por matas e matas e ver aquelas. Sempre fui muito curiosa. E quando chegou no Instituto que eu tive essa oportunidade de fazer o curso, ser manequim. Daí que começaram a surgir as ideias de preconceito, de racismo, né? Porque eu era torta, porque eu era isso, porque eu era aquilo...E nessa época também, eu comecei a fazer o teatro. Que foi o meu encontro com o teatro que é o teatro que nós falávamos naquela época em Curitiba, teatro dos grupos de jovens que eram os grupos que se reuniam em igrejas. Nosso teatro era festa de aniversários, festa de dia dos pais, do dia das mães, do dia das crianças, auto de Natal. Fizemos muito auto de Natal em igreja. Nosso professor era o Moacir Davi. Moacir Davi até hoje faz teatro em Curitiba e faz cinema também. Uma pessoa incrível que a gente tem contato. Então foi meu primeiro diretor de teatro. Daí criamos o Grupo Tempo. Daí do Grupo Tempo..fizemos alguns espetáculos na cidade e depois chegou uma hora eu já desfilava,eu já fazia teatro. Fiz teatro de bolso também com o Maurício Távora que na época era superintendente do Teatro Guaíra. Então já tinha feito tudo em Curitiba e junto com isso o curso de secretariado. Então eu tinha um professor muito bom, o Professor Etelvino, do SENAC que ele me impulsionava pra vida. *Dirce, tem concurso! Lá no Banestado. Vai lá!! O Banestado tá contratando o pessoal do secretariado.* E eu fui. Foi meu primeiro contato com o racismo. Porque todas as minhas colegas entraram e eu fui a única que não entrei. E daí o professor conversou comigo né, sobre essa questão de eu não ter entrado e eu fui ficando muito infeliz. Eu deixei o trabalho que eu tinha de secretária...

Eliane - Você percebeu que era isso?

Dirce - Com certeza eu percebi que era por causa de eu ser negra. Por causa da minha cor da pele. Eu tinha 20 e poucos anos. Porque eu cheguei em Umuarama ia fazer 20 anos né? Eu fui ficando triste, triste. Daí eu resolvi sair da...antes de sair da empresa eu trabalhei numa loja de supermercado, fiquei 1 ano. Perdi esse trabalho, também creio que foi por racismo, por preconceito porque eu era uma funcionária muito boa. Então os elogios atrapalhavam um pouco mas eu não tinha total noção que era isso e daí fui definhando, definhando, definhando...Daí Kafka! Quando eu li Metaformose, eu tava numa fase que eu falei: - Gente!

Só faltava eu meu enfiar debaixo da cama para ser o Gregory. Porque minha mãe me levava comida no quarto. Eu via a televisão pela cortina. Era uma casinha de madeira, três cômodos e eu ficava deitada na cama, abria a cortina, dava de cara com a televisão. Então não levantava. Quando levantava, ia procurar serviço, não entrava, eu vinha de novo e ficava na cama. Quando eu li metamorfose, eu...que é isso? Não é isso que eu quero pra minha vida. Dei um jeito de levantar da cama rapidinho. Daí logo em seguida eu entrei pra uma empresa que se chamava Ico Comercial pra trabalhar no escritório. Era um pessoal do Rio Grande do Sul. Então esses gaúchos me admiravam porque daí eu comecei a fazer o curso de manequim eu já tava nessa empresa, eles falavam: a minha secretária, a nossa manequim, a nossa modelo. Eu era responsável... eu trabalhava na tesouraria, era responsável por assinar as notas, autorizações de cheque. Então eu me sentia. Ia parecendo uma rainha trabalhar. Depois eu deixei pra ficar só com desfile. Eles deixaram um dia. Depois quando surgiram mais oportunidades, eu acabei deixando. E quando terminou tudo isso eu resolvi mudar pra São Paulo. Eu queria São Paulo ou Rio ou Campinas. O Rio eu já tinha um pouco de medo porque eu achava muito violento. Campinas era muito perto de São Paulo. Então eu arrisquei a ir pra São Paulo direto.

Eliane - Isso foi em que ano?

Dirce - A primeira vez que fui pra São Paulo foi em 73 que eu participei do Programa do Silvio Santos: Cidade contra Cidade. Que eu fazia a representante negra de Curitiba. Contra Caxias do Rio de Janeiro. E depois voltei. Me encantei com São Paulo e depois eu volto em 81, definitivamente com a Suzana, uma amiga americana, filha de pastor metodista. Teve duas crianças. Casou com o amigo do meu irmão que era músico, Carlinhos. Um dia a Suzana tava no carnaval de 81 em Curitiba. Ela sabia que eu queria vir pra São Paulo, ela estava com as 2 crianças, ela disse: *Dirce, quer ir pra São Paulo? Vamos agora! Você leva a Paula no colo, eu levo o David. Você já tem a passagem!* Eu arrumei a mala de um dia para o outro. Estava há 2 anos pensando em vir pra São Paulo. Minha família ficou me olhando no ponto espantada. Ninguém acreditou. E estou eu em São Paulo até hoje. Daí comecei a fazer teatro em São Paulo. Trabalhei com um grupo que era Engenho de Arte Atrás do Sol. Estudava na USP. Que era com o Will Damas. Que incrível que pareça nasceu na mesma cidade que eu, Santa Mariana. Ele falava: *Dirce, só a casa dos fazendeiros, a minha e a dos seus pais* e a gente ria muito né?

Eliane - Qual o nome dele?

Dirce - O Will Damas, o que faleceu agora!

Eliane - Ah sim, sim.

Dirce - Nós nascemos em Santa Mariana no mesmo ano. E depois eu parei de trabalhar com eles, fui arrumar serviço. Daí fui desfilar, fiz desfile pro canal Gazeta, naquele Programa das Mulheres. Fiz alguns outros Programas do Toni que não lembro o sobrenome dele agora. Mas depois eu fui deixando de ser manequim. Achei que tava meio difícil e fui ficando com o teatro. Depois arrumei outros trabalhos em loja pra sobreviver porque era muito difícil na época que eu cheguei, tinha muita concorrência como sempre, né? Fui ficando no teatro, no teatro, no teatro. Fiz teatro com o pessoal do Banespa. Até chegar uma notícia, um bilhete por uma amiga minha que o Antunes Filho estava contratando atrizes, tava reunindo elenco pra fazer Xica da Silva. Tava procurando uma Xica. Ela levou o papelzinho e falou: *Vai lá fazer Xica da Silva com Antunes Filho*. Eu nem sabia quem era Antunes Filho. Daí, eu falei: Vou. Quando cheguei no grupo de teatro do Banespa, eu falei: Eu vou fazer inscrição pro Antunes Filho! Meus amigos falaram: *Vai não sua louca, ele joga cadeira. Ele bate na cara das pessoas!* (risos) Eu cheguei em casa desesperada. Eu falei pra minha amiga, eu não vou mais fazer inscrição pro Antunes que falaram que ele bate nas pessoas, joga cadeira. Mas se jogar

cadeira em mim, vou ficar louca!

Eliane - (risos)

Dirce - Daí minha amiga falou, *você tá besta! Vai lá!* E eu fui. Fiz o teste em 86. Classifiquei na primeira chamada. Depois fiz outro teste, classifiquei na segunda chamada. E daí quando começaram as aulas, ele olhou pra mim no primeiro dia e disse: *Você vai ser a Xica. Só que não cresça as asinhas não.* Ele fez assim com os dois dedos, indicador e com o médio, que eu corto suas asas. Eu só fiz assim com os ombros (levantando os ombros). Imagine. E consegui ficar lá por 3 duros anos estudando, sendo ameaçada.. as meninas...Dirce...*falaram que vão trazer a Zezé Mota, que vai trazer não sei quem, que vai fazer teste com não sei quem, olha tá chegando uma mulher linda pra fazer Xica da Silva.* Chegava, daí Antunes falava: *Dirce, a partir de hoje você faz uma parte da Xica, ela faz outra parte. Você passa pra ela.* Eu passava tudo pra menina o que era a Xica. E eu pensava: O que é pra mim, vai ser meu. Porque minha mãe sempre falava: *O que é do homem, o bicho não come.* E assim, eu consegui ser Xica da Silva. Três meses antes da montagem, da estreia, Antunes falou pra mim que não ia mais fazer teste nenhum, pra eu ficar tranquila, - *Você é Xica da Silva* e eu falei, como eu falei no início, tudo bem! tá bom! E foi um processo árduo mas eu acho que tudo que eu sou até hoje eu devo a Xica da Silva, até hoje eu sou conhecida como Xica do Teatro, Xica de Antunes. Daí eu falo, gente mas eu já fiz a Mãe Ubu. Porque depois eu trabalhei com outros diretores também. Antes da Mãe Ubu com Alexandre Mate. O Antunes tinha um Núcleo de Teatro Negro que era com o Norton Nascimento, pessoal que tava no Xica fazia parte desse núcleo de teatro negro. E eu pensava, tá bom! Quando eu voltar do Xica tem esse Núcleo de Teatro Negro. É nesse Núcleo que eu vou ficar. Só que ainda na Coréia, o Antunes, mal a gente chegou no Brasil, ele falou não vamos continuar com o projeto. Porque lógico, os atores brancos, não falavam claramente pra nós, mas eles estavam furiosos. Porque é uma negrada, as mucamas, eu, as mucamas, os meninos, os escravizados que faziam a parte do Xica da Silva e o Luiz Baccelli que era afrodescendente fazendo o João Fernandes. Então a gente formava um gueto muito forte e isso incomodou com certeza os outros atores do grupo do Antunes e acredito que isso ajudou ele a encerrar Xica da Silva. Já passei pelos Estados Unidos, já passei pelo Japão e pela Coréia. Festival Internacional de Toga. Naquele ano Xica representou as Américas na 1a. Olimpíada Cultural que teve em Seul em 88.

Eliane - Vocês ficaram 3 anos trabalhando até a estreia...

Dirce - Quase 3 anos até a estreia pro projeto durar só 3 meses.

Eliane - Durou só 3 meses...

Dirce - 3 meses. Durou um pouquinho mais porque estreamos em março. Três meses aqui em cartaz e depois..

Eliane - Fez essas viagens?

Dirce - 15, 20 dias viajando...

Eliane - E esse teatro negro..tudo dissipou quando voltou?

Dirce - É. O grupo do Antunes dissipou mas a minha vontade não porque...

Eliane - Não deu pra reunir os atores em algum outro projeto?

Dirce - Do SESC não. Com o Antunes não. Acabou ali. Mas daí em seguida em 88, eu fiz um espetáculo. Eu não sei onde foi parar esse texto (riso) tem um pedaço em casa ainda que era Retratos do Inconsciente. Que daí eu fiz esse trabalho que eu reuni com o Ailton Graça, Geraldinho, Geraldo Mário, a Cida Moreno, Zezé Barbosa. A gente se reuniu pra fazer um trabalho, né? E a gente ensaiava lá onde o Ailton trabalhava no Hospital do Servidor Público Estadual e depois nós fizemos ainda uma Celebração de Zumbi, acho que...de ...82, nós fizemos na Praça da Sé. Depois também isso foi passando... de 82 não. Foi 88.... Acho que de 89. E depois, logo veio Os Negros de Jean Genet. Eu falava, gente, só vou fazer espetáculos

grandiosos?! O ano da abolição foi Xica da Silva. Eu apareci em tudo quanto é jornal. E eu ficava assim, meu Deus do céu!.. E as pessoas: *Você não pode achar que você é toda poderosa! Você não pode achar! Não deixa subir na cabeça! Não deixa subir na cabeça!* Acho que isso também me atrapalhou. Eu falei: Não vai subir na minha cabeça! Não vai subir na minha cabeça! Não vou ficar louca! Não vou ficar louca! Mas o ano foi uma loucura. Foi uma loucura. Foi uma das personagens mais fotografadas, mais filmadas da história do teatro nacional. Tanto que até hoje me chamam pra pedir autorização de foto, publicação de livros, né? Não só do SESC, como do jornais? De outros autores como o Serroni. Alexandre Mate também escreveu um livro. Outras pessoas escreveram e sempre me pedem autorização de imagem daquela época, né? Mas daí eu comecei um trabalho de pesquisa em 92. Porque depois quando eu conheci o Luiz Pilar, que dirigiu, que trabalhou com os Negros, que era uma produção do Luiz Armando Queiroz, dos Negros de Jean Genet. Que foi a reabertura do Tuca. O Tuca foi queimado e ele reabriu em 89.

Eliane - Qual o nome do espetáculo mesmo?

Dirce - Os Negros de Jean Genet. Em 89. Por isso que eu falo, vou fazer só obras grandiosas? As pessoas negam. A história do negro é muito cruel porque as pessoas negam essa história. O próprio Tuca, se você procurar, não tem mas nós fizemos. Um grupo de atores negros fizeram a abertura do Tuca em 89 com Gésio Amadeo, João Acaiabe, Lizete Negreiros, Eduardo Silva, o Pompeuzinho que o Augusto Pompeo, o Márcio que era o bailarino, Tida Pinho que hoje não faz mais teatro, eu, Cida Moreno, Lea Ferraz. Nós fizemos a abertura. Aquilo era uma festa no Tuca todo dia né? com a direção do Maurício Abud que já faleceu também. Então foi uma coisa marcante também Os Negros de Jean Genet e a através dali eu pedi um monte de livros emprestados pro Luis Pilar que ele começou a namorar a Cida que hoje ela é minha comadre hoje. Eu sou madrinha do Miguel Arcanjo que fez 24 anos agora em agosto. E eu fiquei encantada com a história de Madame Satã. Poucas pessoas sabiam de Madame Satã e eu já queria escrever uma história, uma peça sobre Madame Satã. Daí eu falei com Dario Uzam, mas daí Dario Uzam achou o personagem maravilhoso mas disse: *Dirce, agora não consigo fazer isso, né?* Porque quando Luiz Alberto de Abreu desistiu de escrever Xica da Silva por desentendimento com Antunes, foi Dario Uzam que ficou, que deu continuidade ao Xica mas ele falou que não era o momento de ele fazer Madame Satã. Daí eu deixei de lado. Logo depois Madame Satã explode né? Todo mundo querendo fazer Madame Satã no teatro e no cinema né? Então eu acho que, às vezes, por falta de...nem é oportunidade, falta de grana mesmo, de financiamento, você deixa algumas ideias que você tem e dali a pouco quando você vê as ideias estão no ar, alguém cata essa ideia, logo em seguida explodiu Lázaro Ramos com Madame Satã e também a história do Geraldo...qual o sobrenome do Geraldo? Que é o autor de Escurinha? (cantarola) Escurinha, tu tem que ser minha de qualquer maneira...

Eliane - Geraldo Filme??

Dirce - Não. Não. Outro Geraldo. Depois eu lembro o nome dele. Que teve uma briga com Madame Satã. Eles acusam o Madame Satã de ter matado o Geraldo mas não foi o Madame Satã. Eles tiveram. O Geraldo se machucou, caiu no chão. Mas depois ele veio a falecer. Mas não foi Madame Satã. Madame Satã não teve tanta...Não foi responsável pela morte, né? Dizem. Não estava lá. Li histórias. São histórias e mais histórias, né? Li sobre Clementina de Jesus, li sobre Paulo da Portela. Que a história do Paulo da Portela foi montada o ano passada pela Companhia É Tudo Cena do Rio de Janeiro que é do Aduni Benton, com a Zezé Mota e grande elenco. Então eu ficava encantada com todas essas histórias, de Pixinguinha, dos Batutas que viajaram pelo mundo. E eu ficava encantada com tudo. Gente! como pode essa história tão rica e cadê esses atores. O Teatro Experimental do Negro, Abdias do Nascimento, Ruth de Souza, Léa Garcia, Jussara Silva. Eu encontrei com elas...Jussara, Léa e a Ruth no

Teatro Sérgio Cardozo numa montagem que teve da ...com a Guilhermina Guinle sobre o Anjo Negro de Nelson Rodrigues. Então ver essas mulheres em cenas foi aquele encanto. E é difícil, a gente não vê sempre, né? Então isso me intrigava muito. E daí eu fui me envolvendo, me envolvendo. Só que depois, eu sempre trabalhava um pouco com o teatro negro, depois eu comecei a estudar, porque eu vi que não ia dar pra ficar no teatro. Sempre achava que eu ficar bem de vida fazendo teatro e desfilando, que eu não ia precisar fazer faculdade. Chegou uma hora que eu falei *Nossa! a coisa tá ficando muito estranha*. Porque daí eu comecei a fazer o teatro de pesquisa. Daí em 95 eu estreei um espetáculo, 94 eu inaugurei um centro de pesquisa na Biblioteca Monteiro Lobato. E com várias pessoas. Com atrizes importantes. Com a Lizete Negreiros, Sara Caldas, Magdali Alves, Érica Lúcia. Todas essas mulheres estavam lá. A Ju Colombo. A Teresinha Malaquias. Não...a Ju Colombo e a Terezinha Malaquias entraram depois no processo da montagem. Eu estreei no Teatro Artur Azevedo em 96. Eu fiz o Clube Guapira. Eu fiz o Clube Banespa em 95. Eu fiz o Teatro Municipal de Santos. Gente! Cadê aquela Dirce louca! Eu era muito louca! Com 19 atores pra Santos! Sem recursos. O Marco Antonio Rodrigues era o diretor do Municipal de Santos mas eu não tinha contato com nada. Eu fazia muitas coisas na porralouquice. Que chegou uma hora que cansou, né? Não tinha mais. A gente não consegue sobreviver. Precisava de outra estrutura. E via atores ensaiando com fome, com sede. Ia pro ensaio e... "não almocei, não tinha dinheiro". Jesus! Que é isso? Minha irmã falava: *Para de trabalhar nessa pobreza. O Brasil tem dinheiro. Os atores tão ganhando dinheiro. Faz projeto. Faz projeto.*

Eliane - E esses 20 atores eram negros? Fazendo um projeto? É isso?

Dirce - É. Tinha uns 4 ou 5 brancos. A maioria era negros.

Eliane - E isso que você diz do Tuca? Não tem registro desse trabalho que vocês fizeram lá?

Dirce - Tem registro. Tem o programa do teatro. Tem fotos. Tem material de jornal. Eu digo que a Universidade não deu o devido valor porque eles fizeram tanta coisa sobre a abertura do Tuca e eles meio que desconsideraram os Negros. Os Negros de Jean Genet. Nesse sentido que eu falo que às vezes a histórias dá uma burlada no que é do negro. Eles podendo, eles passam a perna em nós mesmo. Por exemplo, eu fui capa da Isto É na época do Xica e tem isso aí na história. Fui capa da Veja que hoje a gente sabe...essas revistas...Nossa Senhora não quero nem falar do terror que essas revistas de direita e tanto. Mas na época...Como era outra época não tinha esse lado agora (risos) mas quando eu digo...quando elas eram melhorzinhas um pouquinho, não eram tão sanguinárias, né? Eu participei dessa fase da virada de 88 que ficou marcada. Nossa! Televisão era o dia inteiro mostrando Xica da Silva em todos os jornais entravaa programação. Só que naquela época eu era tão inocente e não tenho nada gravado. Hoje a pessoa já programa tudo. Sai de casa e já deixa, a televisão já liga sozinha, já grava. Você chega e já tudo pronto. Aquela época não tinha isso. Então se você for buscar esse material é muito caro pra você pegar. Toda essa matéria. Mas eu...e desde essa época trabalhando com as questões do negro. Em 95, eu escrevi, fiz uma pesquisa mais de 100 mulheres, sobre a violência contra a mulher, a violência psicológica, a violência do estupro, a violência do marido, a violência do mercado de trabalho. Então tudo isso foi registrado no Teatro Arthur Azevedo. E, junto, eu tenho um texto também inédito que eu quero até montar agora com o Paulinho Pompéia. E eu estou esperando o Luiz, como ele vai fazer, o Luiz Navarro que era o menino que ia trabalhar com a gente. Depois ele foi pra novela. Que é uma comédia. O drama da Amélia. Que saiu tudo junto. Eu tava numa fase maravilhosa de escrita e nós participamos da Jornada Cultural do SESC, eu lembro que o Tó (Antonio Araújo) fez um grande elogio a essa comédia minha e depois uma professora da faculdade, ela disse assim, a Sonia Regis, *eu quero ler os seus textos, quero ser sua leitora. Porque você escreveu uma comédia sem ranço*. E eu quero montar esse texto que é inédito de 95. Daí 96, 97 eu escrevi

um musical, uma Horta Encantada, esse texto eu apresentei muito pouco, ele fala sobre os vegetais, sobre o mundo vegetal. O reino vegetal que é o mesmo reino nosso, mas são os elementos, as frutas, verduras e legumes falando sobre o homem que massacra a natureza. Quer dizer, em 95, 96 eu já tava falando dessas questões, né?

Eliane – Vamos fazer um breve intervalo!

Dirce – Tá bom (risos)

Eliane – Sobre o Tuca... você disse que eles não deram muita atenção, muito valor...

Dirce - Uma loucura. O teatro fica fechado, é queimado. Invadido pela ditadura e depois quando ele abre. A parafernália com um espetáculo desse...

Dirce - Por isso que eu acho importante o negro, a história, o negro estar escrevendo, o negro tá produzindo, o negro tá fazendo cinema, o negro tá fazendo mestrado, doutorado, porque é o negro tomando posse da sua história, retomando sua história, porque os brancos estão aí.

Eles têm outros é... tinha uma época que eu acusava, depois eu acabei entendendo, falei não, eles são brancos. Eles vão ver as coisas do ponto de vista deles. Eles vão contar a história do ponto de vista deles. Eles vão fazer os trabalhos do ponto de vista deles. Eles vão colocar a história, os personagens da história do ponto de vista deles. Somos nós os negros que temos que tomar posse da nossa história, reassumir nossa história pra tá contando, pra tá ressignificando nossa história sobre nosso ponto de vista enquanto negros, porque a visão nem sempre bate.

Eliane - Vou fazer a pergunta que eu faço no projeto: Onde estão as atrizes negras do teatro de São Paulo?

Dirce - As atrizes negras do teatro de São Paulo, elas estão algumas fazendo alguns trabalhos fora do teatro negro, dos teatros não negros. E outras estão no teatro fazendo teatro negro. E outras estão, ou trabalhando como arte-educadoras ou como professoras, ou como pesquisadoras em outras áreas. Fizem faculdade e foram trabalhar em outras áreas porque sobreviver de teatro melhorou um pouco com o Fomento, mas o Fomento não dá pra todo mundo. Acabei de ser comissão do Fomento rs...esse ano. E não é fácil. Não é brincado. Não atinge. Não satisfaz todos os grupos. Teria que ter uns 4 ou 5 fomentos como a gente tem no mínimo pra dar uma manutenção legal pros grupos de teatro de SP. Porque as temáticas são muitas. É teatro de rua, é o teatro infanto-juvenil, é o teatro documentário, é o teatro artesanal, é o teatro que a gente fala do teatro que não é palco italiano, é o palco italiano brigando e falando que os grupos absorvem todos os outros, são os produtores querendo recursos pra produzir suas peças e acham que o teatro de grupo absorve todo. Mas a Lei de Fomento foi criada para teatro de grupos né? Então foi criado o Zé Renato também (Prêmio Zé Renato) que é a produção para os outros teatros mas não absorve porque é muita gente querendo fazer teatro. Os cursos técnicos, as universidades, as faculdades...todo ano solta uma galera querendo fazer teatro e todo mundo quer fazer teatro tá aí. E as atrizes negras também estão nessas escolas, saem já sedentas e entram nesse mercado defasado que a gente tá.

Eliane - E quantos grupos de teatro com negros tinha, você lembra? Mais ou menos?

Dirce - Pra trabalhar a temática

Eliane - Que estava nesse fomento de agora...

Dirce - Alguns grupos que tem muitos negros mas não estão trabalhando somente temática negra, né? Mas grupos que trabalham a temática negra mesmo tem o Coletivo Negro, tem Os Crespos, tem a Invasores, tem Os Inventivos, tem as meninas lá...As Clarianas...

Eliane - Mas elas estão no Taboão né..

Dirce - Mas As Clarianas por exemplo, não trabalham só com a temática negra. Tem vários grupos...

Eliane - E nesse fomento que você era comissão?

Dirce - Nesse fomento que eu era comissão, tinha umas 4 ou 5 companhias de teatro negro mas tinha companhias, muitas companhias com atores negros...

Eliane - Tinha muitas com atores negros?

Dirce - Com atores negros

Eliane - E ganharam? Ganharam? Algum ganhou?

Dirce - E às vezes.. Sobre teatro negro o que ganhou foi Os Inventivos mas depois quando o Prefeito corta, de 16 pra ficar só 12, então os Inventivos estavam no grupo dos cortados. Que tentaram, tentaram, tentaram, mas até agora, juridicamente, não conseguiu, é...reverter. Mas tinha outros grupos que ia trabalhar a temática negra como o Pombas Urbanas que tem parte do grupo que tem...como eles formaram né? vários grupos artísticos ali na região, então eles 4 ou 5 grupos que trabalham com eles e tem muitas mulheres negras ali trabalhando, tem muitos meninos negros também trabalhando ali na periferia e tem o grupo da CTI, Companhia de Teatro também...

Eliane - da Investigação

Dirce - Investigação! Que também tem negros mas não trabalha...trabalha uma temática nordestina mas tem os participantes negros também no grupo deles, né? Tem o grupo é... tem alguns grupos trabalhando a questão da ditadura, trabalhando a questão dos militares...tem um grupo que é lá da...que agora esqueci o nome deles...Da Companhia, acho que é Pandora, que é lá da zona oeste também. Tem pessoas negras trabalhando no grupo. Então tem isso, tem alguns artistas negros trabalhando que foram premiados e contemplados mas que não trabalham necessariamente só com a temática do teatro negro. Tem como....os meninos do...da companhia...gente... qual que é o nome daquela? Do Tijolo. Também. Que às vezes tem alguns deles trabalhando mas....A Lizete Negreiros às vezes trabalha com a Companhia deles né? Mas não trabalha só as questões... embora tivesse na investigação algumas coisas né?

Eliane - Apontando pra isso...

Dirce - Sobre as mulheres... apontando... Tem muita gente que você vê projeto pesquisando que Carolina Maria de Jesus tá ali na pesquisa deles, né? E não é teatro negro, né? Mas acho isso importante pro conhecimento das pessoas, pra divulgação do trabalho da pessoa, do artista negro, do escritor negro, como Carolina, que é uma pessoa que eu fiz, não falei dessa parte né? Do cinema, que além de ter tido do teatro, além do projeto, de trabalhar como atriz negra, depois veio o cinema também. Mas antes quero falar um pouquinho do Mate, em 2000 né? Que o Mate me convidou depois para fazer parte do grupo dele que era o Canhoto lá na Avenida Nazaré que a UNESP tava lá, o IA tava lá na Nazaré ainda. Depois eu fiz uma matéria com o Mate também sobre encenação, depois ele convidou pra tá na Companhia dele, fiquei 5 anos trabalhando com Alexandre Mate. Estreei em 2 espetáculos com Alexandre Mate. Um era uma releitura de Não Verás País Nenhum de Ignácio de Loyola Brandão. Então a gente ficava todo final de semana escrevendo cena, escrevendo cena. Teatro colaborativo e depois voltava de novo. Sua cena era desestruturada totalmente (risos) e daí você escrevia de novo mas foi um bom exercício de dramaturgia. Que eu já tive essa experiência lá com o Luiz Alberto de Abreu na época do Antunes que tínhamos exercícios de naturalismo. Daí com o Mate dei continuidade, né? Daí dei oficina junto com os meninos no curso do...na turma...no...na Unesp. Ali na...que era um pessoal da comunidade, adulto já né? Adultos jovens. Da oficina foi muito legal. Um projeto coordenado pelo Mate. Então o Mate tem uma grande referência em minha vida. Ocupação no Arena em 2005 com o Projeto 3 em 1, Um por todos, Todos por Um. E daí eu tive a felicidade também de estar dirigindo uma leitura: Histórias de Negros do Carlos Burgos da Costa da República Dominicana. Tentei contato com esse homem, não consegui até hoje. Que dirige o texto dele, tenho essa matéria gravada sobre o teatro negro com o Max Moore, Alex é....o Alex que era da minha companhia...(risos). Meu

Deus esqueci o sobrenome do Alex agora... o Max Moore, o Alex, a Juçara Amaral, o Marcos Xavier, a Calin Catatis??, a Carla Fróes, a Lúcia. Nós fizemos essa leitura e foi muito boa essa... leitura que mostra o Teatro Latinoamericano em Revista, então ali também deu uma oportunidade eu boto meu pezão mesmo, né? Então ali teve uma oportunidade, o Alexandre disse: *pode dirigir uma leitura*...Eu falei, quero dirigir sobre o teatro negro. Então pesquisa e vai. Pesquisei e dirigi e foi muito legal ter feito esse trabalho. Tudo isso pela Invasores. Participei da Mostra, da 13a. Mostra do Monte Azul lá na zona sul com a Horta Encantada e com a releitura de um processo dos Lusíadas né? Que eu escrevi uma... Pedacos de Mim. É uma ideia louca que eu tive quando tava na PUC e dando aula pro cursinho, pras pessoas do cursinho de literatura portuguesa pros alunos do cursinho...pros alunos da PUC, né? Então a gente estudava os Lusíadas que caia no vestibular naquela época. Então tive a ideia de montar e eles toparam e a gente começou mas é um processo de pesquisa que agora o texto está pronto e eu quero ver se consigo verba pra montar. Já tenho até o elenco pra montar, um monte de atrizes negras e com atores negros pra montar esses Pedacos de Mim, né? Que é o Inês de Castro, Inês que não é Inês que é Marinês, o Velho do Restelo é um Velho Griô morador de rua, o coro é um coro contemporâneo, é um outro coro. Eu recriei tudo.

Eliane - Que demais!

Dirce - Uma releitura. Os Lusíadas saiu daquele coro clássico mas eu criei um coro contemporâneo.

Eliane - Uma última pergunta porque já são...você vai perder sua hora lá?

Dirce - Não, não.

Eliane - E os Invasores, a Cia Invasores?

Dirce - Tudo isso é Cia Invasores.

Eliane - Tudo isso é Cia Invasores. E a Cia Invasores surge quando?

Dirce - A Cia Invasores surge em 2000 que é justamente quando eu começo a dar aula de literatura no cursinho dos alunos da PUC. As Invasores surge daí. Que ela tinha outro nome. Era Única Produção. Que era o nosso nome como Centro de Dramaturgia e Pesquisa da Cultura Negra. Depois a gente vai modificando, modificando e daí eu começo com essa coisa de Invasores, Os Lusíadas e mudamos pra Invasores e ficou Invasores até agora né? Então já, esse foi o nosso primeiro trabalho. Nós fizemos no Teatro TAIB mas era tudo ensaio. Daí fizemos nessa Mostra também. Em 2004 fizemos no Tuca, no Tucão e no Tucarena. Que era um projeto da semana acadêmica em 2004. Depois 2005, na Mostra Monte Azul. Daí 2006, daí eu comecei a pesquisar, daí começou o Fórum de Performance Negra em Salvador. Eu comecei a participar em 2005 no Fórum de Performance Negra, daí eu entrei pra Escola Livre de Teatro, 5, 6 e 7. Fui estudar com Antonio Rogério Toscano. Falei..não..tenho que estudar. E, daí, fiquei estudando e daí comecei a escrever um projeto e daí já comecei a pesquisar umas outras coisas e daí trabalhar com a Companhia, tava difícil porque as pessoas precisavam de trabalho, não tinham dinheiro. As pessoas estudavam. Daí 2006 eu mudei um pouco os rumos, que a Andressa, uma amiga minha da PUC, ela trabalhou muito tempo como assessora na Secretaria de Cultura do Município, ela falou: *Dirce, siga você. É muito sofrimento. Você fica reunindo a turma, um sai...um fica doente.. Siga você!* Daí eu segui. Comecei a fazer solos. Entrei na fase dos solos. Daí eu começo a pesquisar. Daí vem a Precursora das Ideias. Daí vem outros textos que eu comecei a trabalhar sozinha. Decidi encarar a Performance de Carolina Maria de Jesus. Que depois eu fiz o filme em 2009, né? O Papel e o Mar, direção de Luiz Pilar, que trabalhou comigo lá na época dos Negros de Jean Genet e ele sempre falava que eu era muito magra que ia montar Olivia Palito comigo ou que ia montar Carolina. Ele olhava pra minha mão, ele sabia até o começo da cena que ele ia fazer. (risos)

Eliane - (risos)

Dirce - E depois ele me convida realmente pra fazer Carolina Maria de Jesus. Que eu fui me apaixonando também por Carolina. Tá aí pra quem quiser ver, no youtube O Papel e o Mar e O Papel e o Mar foi uma referência muito grande também na minha vida. Acho que eu fui a última atriz a filmar com Zózimo Bulbul e depois logo um ano e meio Zózimo faleceu. Zózimo Bulbul é um precursor do cinema negro. Antunes Filho até tem um filme com o Zózimo Bulbul que é, olha que eu tenho que lembrar que eu esqueço..Compasso de Espera! Que é com a Renné de Vielmond. Os 2 novinhos novinhos, né? E eu filmei, ter essa honra de ter esse filme com o Zózimo e daí começou a aparecer outras coisas. Hoje eu tenho feito muito cinema. Tem várias coisas aí também de várias atrizes negras trabalharem com teatro e com cinema. Mas mesmo assim é muito pouco se a gente for comparar com as outras artistas não negras, né? É muito pouco, muito pouco, muito pouco. Mas eu tenho feito, né? Depois do Papel e o Mar, eu fiz com a Vivi, O Dia de Jerusa só uma cena com o Edson Montenegro. Mas ali o pessoal que tá trabalhando com teatro negro, né? Mesmo. Depois do Dia de Jerusa, eu fiz um outro que era, mas esse é um longa, que eu faço a mãe da Naruna Costa, no Causa e Efeito que é um filme espírita. Mas pra mostrar assim um pouco como o trabalho vem surgindo pras atrizes negras depois de Causa e Efeito, eu fiz um Clipe com a Nádia Bittencourt que me convidou, o Raps Viegas lá da zona leste que tem ? na Cidade Inocoop Juscelino. Daí fiz Dara. Eu fui pra Salvador. Na ? no Agreste da Bahia que estreia hoje na Galeria Olido. Daí de Dara eu tô com um outro que eu tô com o copião que é lindo que é Adalgiza.

Eliane - Hoje, 22 de agosto de 2017.

Dirce - É. E tem uma... Entre Janelas que foi feito no Minhocão também que tá no Curta que estreia sábado no Centro Cultural São Paulo, depois vai pra o MIS. Que é Entre Janelas que é da Joice Cury que ela...*Dirce, tem um curta pra fazer. Quer fazer? Uma cena lá no Minhocão. Pensei em você. Acho que é só você... uma mulher assim, assim, assim... Uma cena louca, bá bá bá...Precisa falar isso, falar aquilo.* Ah tô dentro! E fizemos no Minhocão e estamos aí na 28. Mostra Internacional de Documentários, sábado. E tem Adalgiza que tá saindo do forno. Mesmo que tá muito bom. Eu aposto muito em Adalgisa. Que é, também é um curta. Formação de escola e, mas é uma personagem divina. Personagem divina. Divina que eu falo no sentido não só de texto mas de poder. Ela mora na Alameda Santos. Então você vir um negro com estrutura é difícil mas nem por isso ela deixa de ser sofredora. Tem os perrengues. Então pro negro, até isso é mostrado. Que sempre é difícil você tá lá na periferia ou na Alameda Santos, sua vida não é fácil, né? Não é fácil você andar, transitar no mundo sendo negro e tem o das Drags também, que eu fiz o ano retrasado. Estreou o ano passado que é Menarca e as Meninas de Vera Cruz que é sobre as Drags Negras. Eu faço uma cabeleireira. Bem legal. Eu tenho feito algumas coisas no cinema que tem me deixado feliz. Tem alguns convites aí. E tem outras atrizes negras também fazendo. Mas é muito pouco ainda. É que o pessoal do audiovisual negro, eles estão entrando pra valer, com o pé quente. O pessoal tá saindo da graduação, tá saindo dos cursos de cinema, dos cursos técnicos. Tão indo pro mestrado, tão pro doutorado. Vai pra USP. Tá na FAAP. Tá na São Judas. Então eles tão mostrando a que veio. O momento tá difícil mas a gente tá na luta. Eu tô na luta com o Teatro Negro. Vou entrar com Carolina este ano ainda. Ano que vem tem os 30 anos de Xica. 30 de Xica e eu tô com o espetáculo que era pros 25. Por causa de falta de verba, ele está sendo adiado. Agora veja uma personagem branca que tem um espetáculo de 25 anos, de 30 anos, ela não tem essa dificuldade pra arrumar uma verba para trabalhar. Então esse é o teatro negro. Ele é feito na raça, ele é feito na luta. Então é por isso que é difícil achar as atrizes negras. Que tem uma parte delas que desiste. Que é muito duro. Eu trabalho como arte-

educadora porque do cinema e do teatro eu não vivo. Vivo através da arte-educação.

Eliane - E a última da última. É... você acha que o teatro é sempre uma ferramenta política mas que a gente tem que tá lá só pra falar da questão... Tem que tá, em primeiro plano, discutir a questão do negro sempre, ou não?

Dirce - Eu acho que a questão do negro, pra mim...eu sou negra. Então a arte pra mim é um prolongamento da minha vida, ela não tá separada. Eu vivo disso. Eu trabalho disso. Eu respiro arte, né? Eu tenho que ler. Eu tenho que estudar. Ir ao cinema. Ver o que os outros estão fazendo. Tão falando do negro ou não eu tenho que tá vendo. Tão falando do negro eu tô mais ainda. Eu tô no Aparelha Luzia. Eu tô nos Grupos de Afoxé. Eu tô nos Fórums. Eu tô nos Festivais. Eu participei de 4 fórums de performance negra de Salvador. Quando eu falo eu, a Invasores foi convidada. Então mesmo quando eu paro de trabalhar um pouquinho com o grupo que eu tô com... fazendo solo, a Invasores tá lá porque eu não tô sozinha. Tá eu e o Marcos Xavier, que é o bailarino né? E agora a gente tá retomando com mais artistas, junto com a gente. Tem a Juliete Gonzalez que tá chegando. Tem outros artistas que estão chegando pra somar com a gente. Então não tô sozinha. Então, pra mim, discutir... Eu vou discutir o que, se eu sou negra? Eu não vou discutir o teatro japonês, o teatro inglês. Eu posso lê-los pra que eu aprenda com eles. Que a gente aprende. Não pode ter esse preconceito...só vou atrás dos filósofos negros, não...não. Existe uma base forte no mundo dos negros como dos europeus como dos japoneses. Eu tenho que tá por dentro o máximo que eu puder dessa base que é no teatro e no cinema, mais no teatro. O cinema vem mais como uma segunda instrumentação, né? Na minha vida. Mas eu tenho que tá por dentro disso. Porque eu posso, como eu faço releituras, transformar releitura no negro. Tô lá personagem negra, como vou estar em Inês de Castro, como eu estava em Mãe Ubu com Alexandre Mate. Quando ele monta Ubu Presidente de Juan Larco, que é uma releitura do Ubu Rei, né? E eu fui convidada pra fazer. E eu fiz a Mãe Ubu. Em outro teatro, talvez eu não faria. Porque o diretor ia falar: Não, ela é negra. Como ela vai fazer a Mãe Ubu dos Trópicos? Mas com Alexandre Mate que trabalha muito teatro épico. No teatro épico, o homem pode ser mulher, a mulher pode ser homem, o negro pode ser branco...

Eliane – Obrigada. Muito obrigada Dirce.

APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO DA FALA DE CLEIDE QUEIROZ

Abertura da 7ª Mostra Mário Pazini de Teatro do Gueto – Edição Will Damas – Teatro Clariô localizado em Taboão da Serra - SP

Mesa de Debate: A Pele Negra no Teatro Paulistano

31.08.2017

Eu sou Cleide Queiroz. Já tive vários nomes artísticos mas daí meu amigo falou: Cleide, deixa Cleide Queiroz que é bom. Tá bom. Eu vim do teatro amador de Santos. Eu sou de Santos. Sempre fiz teatro amador lá. Então se eu contar com o teatro amador que eu comecei em 1954 até agora, dá alguns anos de teatro que o pessoal não conta o amador, né? O Amador é muito importante. Pra mim foi muito importante porque eu aprendi muita coisa. Nós tínhamos lá em Santos...eu trabalhava num hospital. Trabalhei 10 anos como secretária que eu estudei secretariado e fazia teatro na minha escola. Um dia eu tava lá 6 horas da manhã fazendo ginástica porque eu tinha educação física, o diretor falou assim: Quem quer fazer teatro amador? A única pessoa que levantou a mão fui eu. Fui e à noite já tinha ensaio. Quando eu cheguei em casa e falei pra minha mãe, ela me deu uma surra porque ela falou: Você não vai fazer! E a minha mãe biológica era muito..eu não fui criada com ela mas eu fiquei um pouco tempo com ela. Você não vai fazer de jeito nenhum! Então eu fazia teatro amador, apanhava toda vez porque eu tinha que estar em casa dez horas, ela falou. Tudo bem, você vai! Mas 10 horas tem que estar aqui, mas o ensaio nunca terminava 10 horas. E o namorado dela, meu padraсто ia me buscar e apanhava eu e ele por causa do teatro amador. (risos) Eu adorava aquilo, era muito bom, muito bom, muito bom e aí, lá no hospital eu conheci a Lizette Negreiros que é uma grande atriz também. E ela me levou pro grupo...ela falou: Cleide tô fazendo um curso maravilhoso e a Prefeitura dava curso de graça pros atores e eu não sabia disso. Então eu comecei a fazer um curso com Sérgio Rovito. Depois foi o Adhemar Guerra dar um curso em Santos. A gente fez curso com ele quase 1 ano. Depois foi o Ziembski dar curso, também fiquei quase um ano com Ziembski. E depois a gente ficou com aquela coisa... Vamos fazer teatro profissional em São Paulo? Naquela felicidade de estar no teatro amador. Nós pegamos uma época muito difícil do teatro amador porque nós começamos a trabalhar com teatro político. A primeira peça, assim, que teve mais repercussão foi do Dias Gomes. Quando a peça estava pronta, aí Brasília vetou porque era uma peça política e Dias Gomes foi considerado um autor maldito. Então, a gente ficou num dilema, não sabia o que fazer. A Lizette falou assim: Vamos pra São Paulo fazer uns testes? A gente fez teste pra TV Cultura. Já tinha feito alguns testes na TV Cultura. A gente vinha só com o dinheiro da passagem. Não tinha dinheiro nem pra comer, nem pra tomar café nada. Depois que fizemos a TV Cultura, TV Bandeirantes, TV Excelsior e eu assim...na minha cabeça não sabia nada. Eu ia. A Lizete... Eu ia junto. Depois aí estamos fazendo essa peça, é vetado em Brasília, a gente fez escondido. Com a polícia na porta, a gente fez o ensaio porque a peça já estava pronta e viemos fazer um teste porque..em São Paulo tinha um jornal que chamava Diário da Noite, dos Diários Associados e tinha a edição matutina e a vespertina. Saia um jornal de manhã e outro à tarde e na sessão matutina saiu: "Teste para Morte e Vida Severina" da Cia Paulo Autran. Eu e Lizete pedimos um dinheiro emprestado e viemos fazer teste. E nós tínhamos naquela semana já apresentação da Peça Proibida. Viemos. Fizemos o teste e o Silnei Siqueira catou a gente e falou assim: Eu quero vocês no meu elenco. Fizemos o teste. Eu conhecia Morte e Vida Severina de cabo a rabo porque eu assisti o pessoal do Teatro de Arena em

Santos e comprei o libreto. Então eu sabia as músicas, sabia as letras, sabia tudo. Quando eu vim fazer o teste, eu sabia tudo. (?) A Lizete: Cleide, não conheço essa música! Vai cantar comigo..A gente vai junto! (risos) Aí o Silnei pegou e falou com a gente: Onde que vocês fazem teatro? Falei..ó...fazemos em Santos, no teatro amador e. nosso grupo... contei a história de Dias Gomes, que a gente tava com a peça proibida. Vamos fazer um espetáculo à revelia no dia tal e ele falou assim: Eu vou assistir ao ensaio de vocês! Depois, mais tarde, ele falou assim: Eu peguei vocês porque eu queria ter duas negrinhas na minha peça. Por isso que eu peguei vocês. Mas eu disse...não...não quis dizer nada. Ele foi assistir ao ensaio. Eu e Lizette ficamos muito nervosa. Imagina?! A gente já tava fazendo aula com Ziembinski já era uma responsabilidade. A gente sabia o nome dele. Depois fizemos aula com Adhemar Guerra. Fez coisas incríveis aqui em São Paulo. Fizemos o teste Morte e Vida...passamos e eu falei pra Lizette: Lizette, você viu lá no teste. Só tinha gente que terminou a EAD. Porque a gente acompanhava por esse jornal matutino, vespertino, quem entrou na EAD, quem saiu da EAD. A gente sabia tudo porque a gente acompanhava. Essa vontade de querer fazer. A gente queria fazer EAD mas a gente trabalhava e estudava, não tinha terminado o ginásio. Como é que ia fazer EAD? Pra fazer EAD, só aceitava quem tinha terminado o ginásio. Então a gente ficou nesse sonho de fazer EAD, aí fizemos o teste Morte e Vida. Não sei porque que cargas d'água a gente passou. Depois que o Silney falou que pegou a gente. Porque a gente cantava bem e porque a gente...queria duas negrinhas na peça porque só tinha gente bonita, loira do olho azul. Pra fazer Morte e Vida Severina que é uma peça da terra, com gente, com a pele mais bruta, com a coisa mais forte. E a gente já tava fazendo teatro político, então fazer Morte e Vida pra gente foi muito bom e foi muito pesado também, ao mesmo tempo. E então nós fizemos o teste, teste lá, espetáculo proibido domingo, o Silnei foi assistir. Nós ficamos tão nervosas que a gente não conseguia acertar uma fala na peça porque o Silnei tava assistindo. Tinha gente de São Paulo. (sussurrando) Porque que tem um diretor assistindo? E ninguém sabia. Nós não falamos pro grupo que fizemos teste em São Paulo. Passamos no teste e viemos pra São Paulo. Eu e Lizete. Largamos um emprego de 10 anos que eu trabalhava no hospital. Largamos tudo. Eu não pedi demissão porque eu fiquei com medo. Pedi licença sem vencimento. Aí chegamos aqui em São Paulo, fomos...Aí as pessoas...nós...totalmente estranhas, duas neguinhas no meio daquele monte de gente bonita. As mulheres, sombra azul, aquelas coisas...Eu fiz uma campanha pra elas tirarem a sombra porque ó...(gargalhadas) Morte e Vida Severina! É nordeste! As mulheres não (risos)...já tinha trabalhado com outro grupo de teatro que a gente era.. fazia ensaio das questões políticas na Polônia e a gente trabalhava com eles, os franceses vão olhar as implicações políticas na Polônia. Então a gente começou a ler e estudar sobre teatro político. Era muito difícil. Trabalhar de pé no chão com cílio postiço e sombra...eu falava pra elas: Não põe sombra! Eu deixei minha sobrancelha crescer, não cortei mais a unha. Eu me joguei de cabeça, eu e Lizete. A gente tava assim pegada no Morte e Vida Severina. Aí chegamos lá, ele falava assim...o Silnei falava assim: Essas meninas vieram do teatro amador, então vocês tenham paciência com elas. (risos). Que elas não têm muita experiência! Já começou assim. - Ai meu Deus do céu! (risos). E a Cia era Paulo Autran. Aí o Silnei falou assim:- Olha Cleide, você vai fazer essa cena, aqui tá o caixote, mas o Paulo Autran tá viajando, como o papel dele é pequeno, você vai contracenar com ele. Ahh tudo bem! Eu não conhecia nada de Paulo Autran. Ele é seu patrão. Aí ficava todo mundo assim:- Ai..elas vão contracenar com o Paulo Autran! Você conhece o Paulo Autran? Não, não conheço.Aíentão você vai contracenar com ele. Ele é seu patrão agora! Ai meu Deus do céu! Passou um mês, a gente ensaiava no Teatro Bela Vista. O Sérgio Cardozo era o melhor teatro de São Paulo (?).Mas o Bela Vista... era o melhor teatro de São Paulo, de acústica, de (?)...a gente ensaiava lá . A Tônia Carrero foi ver nosso ensaio

porque ela era amiga do Paulo, maravilhoso....aquele povo bonito. Nós duas feinhas...as duas feinhas no meio daquele povo. Daí...ai o Paulo Autran vem hoje! Ahhh ele vem hoje. Ai Cleide....você vai contracenar com o patrão, não sei que...tudo bem gente!! O que tem que fazer, o que não tem que fazer! Eu queria fazer teatro. Queria conhecer o Brasil todo. Chegou lá. Daí eu corri, eu fazia a Anunciação da Morte, quando eu cheguei.. Compadre José, Compadre... Quando eu dei de cara ele tava assim abaixado no caixote que nem esse menino, eu fiquei muda, parada, estática, daí todo mundo: kkkkkkeles sabiam o que que ia acontecer. Eu fiquei muito mal. Mas aí ele pegou, me abraçou...tudo. Ai foi, foi...viajamos o Brasil inteiro. Ele meu patrão. Nós viajamos o Brasil inteiro com a peça. Eu conheço o Brasil inteiro por causa do teatro, graças a Deus! Eu adoro isso. Que sempre viajei com o teatro. Conheci o interior de São Paulo, Franca, Limeira, tudo..conheço tudo, Ribeirão Preto por causa do teatro. Porque a peça viajou o Brasil inteiro, depois viajou só o Estado de São Paulo. Então as cidades do interior, a gente conhece até a cidade maior até a minúscula. Nós fizemos Morte e Vida. Terminamos em Osasco. Nós fizemos espetáculo pra 5.000 pessoas em Porto Alegre e terminamos em Osasco com 8 pessoas na plateia. O Paulo Autran tinha saído do elenco, fizemos num circo. Todo mundo molhado. Aquelas coisas... O circo do Arrelia tinha furos e a gente passou por todas estas coisas. Acabou a temporada de Morte e Vida, aí nós estávamos em São Paulo sem conhecer ninguém, sem saber o que fazer e a gente achava, quando estava em Santos, que a gente chegava nos teatros, bater e falar:- Ó, a gente é atriz. Tem trabalho? E nós fizemos isso. Fomos no Maria Della Costa. Porque saía naquela vespertina, a notícia Estão ensaiando no teatro tal lalala...depois saía o resultado de quem tinha passado no teste. Então a gente vivia de teste em teste. A gente ficou muitos anos de teste em teste. Então chegamos no Teatro Maria Della Costa, tava As Alegres Comadres de Windsor. Nós falamos: Quem é que é o chefe aqui? Falaram é o Sandro Apolônio que era o marido da Maria. Onde que ele está? Ahh ele foi na padaria tomar café na rua Paim. Aí a gente subiu e fomos lá falar com ele. Era As Alegres Comadres de Windsor de Shakespeare. Nós fomos lá e falamos: Olha, o senhor é que é o Apolônio? Nós somos atrizes. Eu e Lizete somos de Santos. A gente tá procurando trabalho. Tem papel pra gente lá na peça? Ele falou: - Ah não, infelizmente a peça já tá pronta. Já vai estreiar daqui a pouco. Não tem vaga...não tem vaga. Daí a gente foi andando, andando, por ali pela Rua Santo Antonio...Onde tem teatro pra gente bater? Encontramos com um amigo nosso que a gente já tinha conhecido nessas andanças e aí ele falou: -Onde vocês foram? Ahhh, a gente foi no Maria Della Costa, eles estão fazendo As Alegres Comadres mas já tá completo o elenco e aí...-Vocês tão indo aonde? Ah, a gente tá indo na Nestor Pestana, no teatro Cultura Artística, que eles tão montando O Violinista no Telhado. Ele falou assim: Vocês...ó...Violinista no Telhado não tem preto, vocês vão fazer o que lá? Aí a gente falou assim: Ah não tem? Então tá bom né! Ai a Lizete: - Peça de judeu, não tem preto!(gargalhadas) Eu não sabia que teatro tinha essa coisa de ser preto, não ser preto! Daí toca procurar, procurar...A gente não parou. A gente encontrou depois com uma outra pessoa que falou assim:- Vai ser montado o Comprador de Fazenda no Teatro Anchieta, porque vocês não vão lá falar com não sei quem...era o José Luiz Pinho que era o produtor. Falamos com ele, ele falou:-Já tá completo, não sei que lá...(?) -Falou assim... Ah eu vou levar vocês pra falar com o Miroel Silveira que trabalhava na Comissão Estadual de Teatro, o Miroel é meu amigo e do Zé Luiz,acho que vai precisar de gente sim que era o Paulo Lara que era um grande produtor de teatro infantil. Aí o Paulo Lara falou:- Eu vou fazer...Vocês vão fazer um infantil comigo. Vai lá, vou falar com o Miroel. Fomos lá falar com o Miroel Silveira, ele botou a gente no Comprador de Fazenda e o Paulo Lara colocou a gente na peça infantil. E a gente ficou fazendo... quem dirigiu o Comprador era a Dulcina de Moraes, ela de Piracicaba. Olhava pra mim e pra Lizete:- São atrizes? É...a gente é... - Hum,

hum! (risos). Todo lugar que a gente ia, a gente era as únicas negrinhas. Era um inferno. E todo mundo ficava olhando com aquela cara torta pra gente.. E fomos, fomos ensaiar né? A gente tinha várias danças, tinha o Jongo, tinha Carimbó, tinha um monte de dança no Comprador de Fazenda e a gente ensaiava e a coreógrafa era professora da EAD e aí, ela não gostava muito de mim e da Lizete. A gente não sabe porquê (risos). Aí ela falava pra gente:- Lizete, arruma esse braço! Olha, esse braço tá torto! Vocês...não sei o que! Aí ela falava assim:- Vocês duas! A única coisa que vocês podem ser é cozinheira, porque não dá pra fazer teatro. Não sabe dançar. Olha o corpo de vocês, que porcaria, que não sei o que, que não sei que lá..E a gente assim: Nossa! E falaram pra gente que a gente tinha que ser humilde, não podia responder pra ninguém porque a gente tava começando no teatro profissional. - Ai Lizete, é melhor a gente ir embora né? A gente não sabe dançar, não sabe nada! E a gente dançava, a gente achava que a gente dançava. A gente nunca tinha feito um musical. E era musical. E várias vezes ela falava:- Essas duas aí! Não tem nada! Olha o braço torto! Mais pra frente! Olha pra frente! Olha pro pé... A coreógrafa acabava com a gente! Aí ela falou uma vez assim:- Sabe porque vocês não conseguem fazer coreografia? Porque vocês são pretas! E preto, eles não sabem contar 1...2...3...4... que nem o europeu. O europeu conta 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Porque vocês tem as coisas nas cadeiras! Ele sabe o que? Ela falava pra outras pessoas! Preto é assim...eles tem as coisas nas cadeiras. Eles vão pelo instinto. Eles não vão pela contagem. A gente conta 1, 2, 3. Eles vão nas cadeiras, e vai que vai...porque o que? A gente é a vida né? Ahhh a gente tem vida, Lizete! (risos) Nas cadeiras...Lizete. Aí eu comecei a ficar uma pessoa muito irônica. Muito irônica, muito debochada. Eu sempre fui decerto mas devia tá camuflado. Fui criada por europeu não é? Tava camuflado. Aí eu comecei a me divertir muito em cima de críticas. Até hoje eu faço o mesmo processo. Me criticou muito porque eu sou preta, tô (?). Ah Lizete..por isso que a gente não podia fazer balé clássico. Porque a gente conta 1,2,3, 1,2,3...aí a gente...a sorte....É uma sorte que a moçada de agora não tem...que nós tínhamos aula de graça. A Máríka Gidali, ela dava aula de graça no Stagium e tinha 3 escolas. Eu fazia todas elas. Porque esse amigo que falou pra nós que peça de judeu não tem preto, ele falou assim...- Olha, se vocês aqui, vocês querem fazer teatro, vocês tem que interpretar, cantar e dançar. Senão vocês não conseguem trabalho. Ninguém chama vocês pra nada. Nós ó...fazendo aula, que nem umas loucas. Eu fiz sapateado. Fiz balé clássico. Fiz balé contemporâneo. Fiz tudo. Tinha a bolsa do Stagium, de graça. Chegava lá a aula que tava eu já entrava. E o professor, professor de balé clássico, ele não falava...falava com as meninas bonitinhas, as bailarinas com aqueles negocinhos...eu ia toda buningada, toda coisada. Aí ele já botava na barra, eu muito viva, ia pro banheiro e me aquecia. Que aí o aquecimento, eu já ia pra barra toda aquecida. Eu fazia caras e bocas. (?). Aí fizemos o Comprador de Fazendas com a tia Dulcina tratando a gente igual cachorro. A coreógrafa achando a gente uma porcaria e aí a gente começou a fazer testes pros musicais. O pessoal pensa que os musicais começaram agora. Não. Começou na década de 70, tinha um atrás do outro. E todo musical que a gente ia, tinha as mesmas pessoas. Tinha a Marilene Stalle(?), tinha o Acaiabe, eu, Benê Silva, aquele que era nosso diretor de dança...o Aldo Bueno. A gente chegava e...Os mesmos! Os mesmos! Quando um não ficava nesse musical, ficava no outro. Que a gente...Aí teve um dia que uma menina falou assim:- Mas Máríka, a Cleide...ela não... - Deixa a Cleide comigo, porque ela tem ritmo e isso que eu quero. Ela dança. Eu fazia aula no Stagium. Aí eu fiquei no musical porque a Máríka me botou. Porque a contagem da Máríka era 1,2,3,4,5 (contando mais rápido), 1,2,3,4,5...1,2,3... Então...eu troquei as pernas (risos)...ia pra li, ia pra lá. Aí eu comecei....cadeiras A outra coreógrafa falou que o negócio era nas cadeiras...E eu fazia todo...com esse fervor assim. E a Máríka ficou comigo porque ela falou:- Deixa...eu sei trabalhar com a Cleide. Que ela tem ritmo e o que me interessa no bailarino é o ritmo. Eu fiz

muita aula no Stágium de graça. Tudo que tinha de graça eu fazia. Fiz ...tudo que tinha na EAD, tinha de graça pra gente pelo Sindicato e pelo Serviço Nacional de Teatro, tinha aula de graça. Pelo Sindicato e a Márika que dava bolsa pros atores. Muitos atores não iam porque tinha preguiça. Ainda fiz aula de circo também de graça pela Escola Piolim, que a gente corria o Pacaembu todinho assim. Pra depois fazer cambalhota, fazer trapézio. Fiz todas essas coisas. E fui metendo as caras assim..sabendo...sendo discriminada. Eu sempre fui discriminada. Eu e Lizete. A gente sempre foi tratada assim meio com nojo mas a gente. A Lizete é mais delicada que eu. Eu já sou mais porreta. Eu vou...dou risada. E olha...Eu não tenho culpa...a portuguesada trouxe nós pra cá. É nós. Eu falei pra uma pessoa, cada prima minha de Piracicaba tem 10 filhos, cada filho dela vai ter 10. Então...vocês não vão se livrar da gente (gargalhadas e palmas). Trouxeram de Angola, trouxeram meu povo todo de lá porque minha família negra é de Angola. E depois aí não quer? O que? Sabe.. É ser muito burro, não quero falar nada não. Então..e depois a gente ficou nesse musical. Aí eu falei:-Lizete, se a gente não cantasse, a gente tava perdida hein? Que papel pra nós nunca teve. Era só cantar e dançar, cantar e dançar, papel era só pra quem tinha personagem, aí tinha papel. Passou um tempo, aí nós fomos pro teatro infantil. No teatro infantil a gente se encontrou. Porque no teatro infantil tinha muito bicho. Eu sou um zoológico. (risos). Eu já fiz macaco, já fiz arara, já fiz cobra, já fiz onça, já fiz canguru. Bom, tipo assim, fui tudo...capivara (?)...bicharada. Porque bicho é bicho. Bicho não tem essas coisas. A capivara lá, nunca vi uma capivara falar:-Ai capivara, você é preta! Ahh não caso com você! Não.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM ROBERTA NUNES

Data: 11.10.2017

Eliane - Obrigada por ter aceitado meu convite. Esse projeto é sobre a presença da atriz negra na cena teatral paulistana. A partir da Lei do Fomento, então, os grupos que começaram a fazer teatro e começaram a ganhar ou não ou tentar pelo menos ganhar a Lei do Fomento e as atrizes que não estão nestes grupos. Como por exemplo, a Dirce e tem umas outras. Então, por favor, o seu nome, idade se puder.

Roberta - Roberta Silva Nunes de Oliveira. Eu tenho 48 anos.

Eliane - Você começou a fazer teatro...

Roberta - Muito pequena, 12 anos no interior. Lá em Bauru. Eu sou de Bauru. E depois fui pra São Vicente. Fiz na escola lá. Acho que foi na escola. E lá em São Vicente, morando em São Vicente, eu vi um recorte de jornal falando que tinha teste pra atriz e eu vim pra São Paulo me inscrever. Era pro Antunes Filho. Eu tinha 16 anos. Eu tinha 16 anos e fiz a inscrição. Era pro Xica da Silva. Tinha muita gente. Geraldinho tava na época, acho que a Dirce. Tinha mais de 700 inscritos na época. Era muita gente. E eu fiz..minha mãe que me ensaiou e minha irmã era minha réplica. E eu errei um monte de coisa no teste, rsrs. E aí eu entrei no Antunes em 1986.

Eliane - Então você começou em 1986. Atualmente você ainda trabalha com teatro?

Roberta - Eu trabalho com teatro de várias formas. Eu sou professora de teatro em escola pública, recentemente que eu passei no concurso. Eu sou professora de teatro numa faculdade particular e eu dirijo um grupo, a Cia. Josefina.

Eliane - Na escola pública, é professora de teatro mesmo?

Roberta - Eu sou professora de artes, mas minha especialidade é teatro.

Eliane - E você trabalha só teatro com eles?

Roberta - Às vezes eu mudo porque eles não estão muito acostumados com teatro, mas a proposta é só trabalhar teatro. Eu posso, se eu quiser, só trabalhar teatro.

Eliane - Mas como atriz não mais?

Roberta - Não mais. O Jorge que é meu ator disse que em 2021 ele quer me dirigir. Ele disse (risos)

Eliane - Você parou de trabalhar no palco porquê?

Roberta - Eu não sei. Aconteceu uma coisa muito estranha. Eu fui ficando cada vez mais tímida. Eu fui ficando cada vez mais tímida, eu tenho pavor de ir pro palco. Eu tenho uma vergonha absurda. Eu tenho vergonha. Eu tenho uma timidez que chega a ser doentia, eu não gosto mais. Mas quando eu parei de ir pro palco, depois que eu saí do Antunes, eu trabalhei com o Gabriel Villela, eu fiz o Concílio do Amor e no Concílio eu já tinha decidido ser arte-educadora e não mais atriz. Eu não queria mais. Não sei porquê. E virei arte-educadora. Era projeto...dentro do projeto acho que deu muito certo mas nesse processo eu fui cada vez mais não querendo ser atriz e hoje assim, foi muito engraçado quando o Jorge falou:-Eu quero dirigir porque eu sonho com você no palco, tal...E eu dou risada. Eu nunca digo nada pra ele. E ele diz:- É de coração! Daí eu: -Tá bom! Quero ver você me dirigir! (risos) Mas eu não digo por ser meu amigo, né?

Eliane - Mas você não sente saudade?

Roberta - Não. Não. Tanto que eu tive DRT de atriz provisório por mais de 10 anos e quando eu fui tirar meu DRT, eu pedi de diretora, eu não quis tirar nem o DRT de atriz. Não sei porquê, um dia deu um "tilt", eu não quero mais trabalhar, mais entrar no palco. Eu adoro fazer teatro mas quando eu tenho que pra cena, é muito sofrido pra mim. Quando eu fiz Escola Livre com a Schapira, a gente fazia direção. E os outros diretores eram atores dos

diretores, dos né?...a gente não tinha ator, então a gente tinha...Ai meu Deus! Que desespero! Eu sofri muito.Ahhh...mas fazia.

Eliane - Tem algum lugar que você lembra que aconteceu algo, que você...pra ter essa desistência?

Roberta - Acho que o Antunes era muito cruel com o trabalho de ator, né? Mas ele nunca disse pra mim que eu não era atriz mas eu acho que sofri muito com o Antunes, mas ele...exatamente...ele nunca...ele não disse você não é atriz, você não é boa, o Antunes nunca disse isso, nunca disse ao contrário mas nunca disse que era ruim. Então eu fui ficando tímida. Eu fui ficando tímida. Foi uma coisa...um tilti que não sei explicar. Não lembro de nenhum momento que eu fiquei com medo de entrar no palco. Que eu não me divertia. No Concílio era muito bom. Teve uma cena um pouco de racismo do Gabriel Villela mas aquilo, ele pediu perdão depois tal.. Então aquilo não deve ter influenciado. Tanto que eu fiquei trabalhando até acabar o projeto com ele. Não. Um dia eu falei que não queria ir mais pro palco.

Eliane- E você pode falar qual foi essa situação?

Roberta - Ah foi assim...é...a gente tava fazendo mais de 1000 apresentações do Concílio do Amor e a gente ia pra Santos. E eu falei que não queria fazer Santos. Que eu queria sair do elenco. Que eu já tinha feito São Paulo e eu não queria descer pra Santos no verão. Não queria. Acho que eu já não queria mais...e aí.. E muita gente já tinha saído do Concílio. Concílio foi uma peça que fez muito sucesso. Então muita gente foi pra Globo. Jairo (Matos) foi pra Globo. Hoje o Charles Moeller é um grande diretor de musical. O Paternost foi fazer Quatrilha. Então muita gente saiu. Aí eu não ia sair pra nada. Eu só ia sair. E aí...eu podia né? Já que todo mundo saiu pra alguma coisa, eu queria sair pra não fazer nada. Tinha o direito. Aí ele falou que preto quando não sujava na entrada, sujava na saída. (Silêncio) Aí eu falei que ele podia dar o ** porque ele *****. (risos). Então vai dar *** ** porque *****. E foi essa a minha resposta. E ele, imediatamente no outro dia, ele viu que ele fez. Eu tinha até o cartão de perdão dele. Eu joguei fora. Ele viu que ele fez uma ***** imensa. Eu nunca pedi perdão porque ele gosta mesmo, *****.. (gargalhada). Ahhh vai dar ***! Você é *****, ***** gosta...Então foi isso. Mas ele pediu perdão, ele ficou bem... Ele ficou chocado com o que ele fez, né? Ele se chocou com o que ele falou. Ele viu que não deu muito certo.

Eliane - Você não foi pra Santos?

Roberta - Não foi pra Santos mas acho que ninguém foi pra Santos. Acho que não rolou o projeto. Acho que na época não rolou. Então eu falava eu não quero ir pra Santos Gabriel. Eu quero sair do elenco. Eu tô cansada.

Eliane - Mais de 1000 apresentações?

Roberta - Mais de 1000 apresentações, gente! Não queria. E a gente ia pegar verão, então a gente ia ter que subir e descer num puta calor. Eu falei eu não quero fazer isso, não quero. Não quero....Tanta gente tinha saído, porque que eu não posso sair? Porque o povo saiu pra Globo, eu queria sair pra ficar em casa (risos) caramba! Um direito que eu tinha (risos) Tipo Roberta de ser. Não quero.

Eliane - Entendi. Daí você ficou algum tempo sem fazer teatro? Longe? Afastada?

Roberta - Como atriz sim. É que logo depois eu virei arte-educadora de teatro. Eu entrei na Secretaria, que era a Secretaria do Menor na época e virou Secretaria da Criança e eu entrei pra dar aula de teatro. Então foi a prima do...a Maria do Carmo que me colocou, prima do Gabriel Villela. Então eu fui trabalhar um tempo no Clube da Turma em Diadema, então..foi ato contínuo, eu virei professora de teatro. Então, depois disso acho que eu nunca parei, como professora de teatro, montando...fazendo. Eu amava fazer minhas montagens com as crianças, amava. Eu super me realizava. Aí a Secretaria do Menor, virou Secretaria da Criança, eu continuei trabalhando e depois a gente foi pra FEBEM. Aí eu fiquei anos na FEBEM, sempre

trabalhando com teatro. Acho que quando eu fui pro Travessia, eu virei educadora social, aí eu não gostava. Eu era uma educadora social que dava aula de teatro e ficava pedindo pra ser educadora...arte-educadora. Eu pedi tanto que eles me demitiram (riso). Mas eu fazia...eu fiz Romeu e Julieta com eles, com os meninos de rua. Eu fiz Romeu e Julieta, tanto que o figurino, parte da roupa era da Daslu, que a gente ganhou e outra do Serroni que eu pedi pro Serroni emprestado. Então eu continuei fazendo teatro como professora, como arte-educadora. Eliane - Voltando no Xica, você fez teste pra qual personagem?

Roberta - Na época eu não fiz teste pro Xica. Eu, tanto que eu nem entrei no Xica. Eu entrei no Hora e a Vez de Augusto Matraga. E o Antunes ia remontar o Macunaíma. Então eu passei num dia, no outro dia eu tava fazendo teste pro Macunaíma. Fiz teste pro Macunaíma..

Eliane- Você entrou no Augusto Matraga..

Roberta - Tanto que eu fiz teste com o Raul Cortez, e eu falava: Filha da **, ele não dá o texto! (risos) Porque ele ensaiou o texto, eles me deram um texto pra ensaiar, e era assim: eu falava, ele respondia. Eu falava, ele respondia, minha réplica...E minha réplica era nada mais que o Raul Cortez e aí ele ficava me olhando. Eu falava, esse vi**...ele não vai falar o texto e ele tinha um tempo de Augusto Matraga e Raul Cortez. Então eu ficava lá placidamente e depois ele respondia. Gente, eu nunca sofri tanto em toda minha vida. Fiz o teste pro Matraga e depois fiz teste pro Macunaíma que era... tinha 16 anos, nua lá com as estátuas. Eu tremia igual uma vara verde assim... E aí não rolou nenhum dos dois. Foi outra menina que ficou dos papéis que eu tinha feito teste. E aí o Antunes falou, tava começando o Projeto do Xica. Aí ele falou:- Vai pro Xica, eu não quero que você saia do CPT.- Você é muito nova ainda. Não é que eu era nova descolada, eu era nova assustada. Eu ficava assim....que que eu tô fazendo aqui, né? Era muito nova mesmo. E aí eu fui pro Xica. Fiquei 2 anos ensaiando o Xica.

Eliane - E o processo de ensaios, você pode falar?

Roberta - Eu cheguei no Xica com 16 anos e quase 70 quilos e fui pra 49 quilos. Menos de 6 meses. A gente começava a ...

Eliane - Tudo isso num ano? Porque você fez teste pro Augusto, depois...

Roberta - É...sim..

Eliane - Tudo isso num ano só?

Roberta -No Antunes é assim....você hoje....vai lá...você faz teste pro Augusto. Ahh não deu. Então fica no Macunaíma..não deu...Fica no Xica. Isso era coisa de uma semana, eles mudavam teu esquema. Mas eu morava em São Vicente. Então por 8 meses eu vinha e voltava de São Vicente, todos os dias. Eu saia mais cedo da escola. Eu me lembro que...eu saia nas aulas de química e física e o coordenador da escola me ensinava química e física em outro horário pra eu poder vir ensaiar e eu entrava determinado horário e ficava até 11 horas da noite e voltava. Eu fiquei 8 meses assim. Daí um dia eu falei pro meu pai que eu não aguentava mais viajar. Aí....acho que por isso que quando eu tive que fazer o Gabriel Villela, eu falei eu não vou ficar viajando. Eu fiquei 8 meses no Antunes, eu já tinha feito Antunes. Eu não vou ficar viajando. Eu sei o que é fazer isso, né? Ai eu fui morar com minha tia em São Paulo. Então, os ensaios eram muito intensos. A gente começava 1 hora da tarde e ia até 11 horas da noite, meia-noite, assim...Era uma coisa...E época de estreia...a gente ensaiava...Teve noite que a gente começava 1 hora da tarde e foi até 6 horas da manhã do outro dia. Teve um dia que o cara teve que me levar de carro porque eu não pisava no chão. E tinha uma coisa no Xica, que eu, o Jeferson e a Rita, nós éramos os mais novos do Xica. Então quando chegou a época de estreia, o Antunes dispensava todo mundo e falava:- Vocês ficam pra marcar luz. E a gente varava a noite marcando luz. Quer dizer, marcar a luz, era marcar a luz de mais de 20 pessoas. A gente sabia...a gente tinha que saber o espetáculo inteiro, né? Então foi... mas foi muito...foi bom. É...porque eu tive que bordar...sobe pra bordar com o Serroni. Sobe pra

marcar luz. Sobe pra fazer isso..A gente trabalhava como umas escravas mesmo (gargalhada). Verdadeira escrava! Escrava.

Eliane -(risos) E a relação com o Antunes era tranquila?

Roberta - Não. Nunca pode ser tranquila. O Antunes era um terror, né? Eu tinha tanto medo do Antunes que ele fumava cachimbo e o cachimbo dele tinha cheiro de chocolate, quando eu sentia o cheiro do cachimbo do Antunes eu começava a ter ânsia de vômito. Eu tinha tanto medo dele e ele me chamava de cega. E eu era muito cega mesmo. Eu tinha 7 graus de miopia e quando eu ficava muito nervosa minha lente caia. Então eu entrava sem lente assim...Eu entrava assim e ele: (gritando) - Sai sua cega!(risos). E eu assim...(risos). Então...e o Antunes tinha essa coisa assim por exemplo, ele ensinava mas a gente tinha que ler o livro...eu fui ler o (suspiro)...Poltzer com 16 anos. Eu fui ler o Bakhtin com 16 anos. Então, eu, a Rita, o pessoal mais novo, quando ia começar o debate de um livro... o Bakhtin tem 600 páginas, né? O Renascimento...a gente era o primeiro a começar o debate. A gente tinha que começar a falar e tinha que provar que tinha lido. Se a gente tinha lido, ele falava: - Você é uma burra. Você não leu isso direito! (riso) Nesse nível. Então era muito pesado. A gente tinha uma bibliografia muito grande. Eu viajava, depois eu vim morar aqui. Então eu tinha que estudar tudo. Eu tinha que estudar pra escola. Ia pra escola e tinha que estudar as coisas do Antunes e ensaiava 10 horas por dia. Era muito pesado. E tinha o jeito do Antunes. E logo no começo, eu fiz a maior *** da minha vida. Logo no começo, o Antunes dava 15 minutos pra lanche, 20 minutos. E eu peguei uma, eu tava ensaiando Macunaíma ainda, eu peguei uma bandeira e joguei no chão da coxia e desci pra comer. Pus a roupa e desci pra comer. Esses 20 minutos, o Antunes ficou berrando meu nome. Quando eu voltei, ele brigou comigo porque o objeto cênico tava no chão e eu não tinha guardado. E eu só tinha a segunda feira de folga. Não..sexta....Sábado, domingo e segunda. E ele falou que eu tinha que vir todas as segundas arrumar as coxias porque eu tinha jogado a bandeira no chão. E eu tinha que trazer 2 pessoas pra me ajudar. Então eu tinha que vir de Santos todas as segundas, que era dia de folga de todo mundo pra arrumar as coxias de todo o CPT. E eu fiquei...não sei quanto tempo...não me lembro quanto tempo, mas eu me lembro que eu só...que o Antunes me liberou quando eu comecei a jogar tudo fora. Eu...ele falava...eu falava:- Essa roupa está velha Antunes...- Mas foi pra Istambul em tal peça! Não quero saber! (riso) e jogava no lixo. Quando eu comecei a jogar um monte de objeto cênico fora que eu falava que tava muito estragado, ele me dispensou. Mas eu fiquei meses nisso. Então, além de eu ensaiar, eu tinha que vim às segundas cuidar das coxias e de todos os objetos cênicos. Isso foi muito bom.

Eliane - E você ficava com 2 pessoas....

Roberta - E o pior que eu tinha que estragar o dia de 2 pessoas. Eu que chamava. Senão eu tinha que ficar sozinha. Ele falou:- Você tem direito de chamar 2 pessoas. As duas pessoas me odiavam porque as pessoas queriam descansar. E eu falava:-Gente, vocês tem que vir me ajudar porque eu não posso...é muita coisa. Mas eu tinha que vir. O Antunes tinha uma coisa também de mexer na gente, tocar na gente, tocar nos peitos da gente, brincando. Ele brincava muito disso. E eu falava...um dia eu falei: - Antunes, eu tenho pai e vô. Eu não preciso de nenhum velho me tocando. E um dia eu tava de saia. A gente ensaiava semi nua, de saia e ele ia me tocar e eu tava com uma bacia d'água. E eu falei:-Antunes, se você tocar em mim, eu vou jogar essa bacia de água em você. Acho que acreditou e ele parou. Ele percebeu que era um tipo de brincadeira que eu não gostava. Eu falei, não quero que você toque em mim. E até hoje, eu odeio que me toque. Qualquer pessoa! Vem me pegar, eu odeio. E Antunes tinha essa brincadeira de ficar pegando, beliscando. E a gente tá pelada, né? E eu ficava meio puta com ele. Então, sempre foi muito difícil por isso. Agora como diretor, ele era incrível, ele ensinava. Mas era punk rock, era difícil.

Eliane - E os atores e atrizes, com os outros....

Roberta - Acho que o Mello era muito acolhedor, tinha o Rosa que falava: - Fogo na periquita, gente! Vamo! Vamo! (risos) Porque chegava uma hora que a gente tava desfalecendo de cansaço e ele: - Fogo na periquita! Vamo! Vamo trabalhar! Anima! Anima! Anima!

E tinha muita gente e tinha muito concorrente também. Mas o que aconteceu no Xica, não sei se essa memória bate com a da Dirce. A gente...um mês antes da estreia, o Antunes mandou todo o elenco negro embora. Ficou a Dirce e aí ele me chamou porque ele ia me mandar embora também. (riso) Ah...isso foi legal. Porque aí o Antunes chegou e falou assim, chamou todo mundo e todo mundo saiu chorando. Gente, a gente ensaiava horas. Há 2 anos que a gente ensaiava horas aquela peça. E ele, um mês antes de estreiar a peça, ele mandou mais de 20 pessoas embora. Ou pro CPTzinho ou embora. E aí ele me chamou...

Eliane - Mandou de volta pro CPTzinho?

Roberta - Mandava de volta. Foi logo que ele criou o CPTzinho. Não tinha.

Eliane - E ele explicou porquê?

Roberta - Ah..ele falava que não tava bom, que não sei que lá. Ele falou: - Você não está preparada. Por que por um tempo, o Antunes falava que eu ia ser a Xica mas que eu tinha, eu era virgem na época que eu tinha que amadurecer sexualmente. Eu falava: - Antunes, não se preocupe. A hora que eu quiser dar, eu vou dar pra alguém. Não fica nervoso não porque isso vai rolar um dia (riso). E aí ele falava: - Você tem que amadurecer sexualmente pra ser Xica. Eu nunca pensei em ser Xica. Eu nunca pensei em ser Xica...eu era menina, eu tava...e eu não tinha essa coisa....Nossa! Quero ser Xica. Falei: - Antunes, fica tranquilo. Então nunca me esforcei muito pra ser Xica, de verdade. Ai..mas um dia que ele começou a mandar o povo embora, ele tinha dado uma entrevista uma semana antes, um dia antes, ele falava que reconhecia o ator em 1 minuto em cena. E todo mundo! Nossa! Não tinha internet na época mas repercutiu....1 minuto em cena... Ele vê uma pessoa e em 1 minuto já sabe se é ator...se é atriz...se vai ser bom ou não. Ai ele me chamou, falou que eu era muito menina, que eu não tinha amadurecido, não sei que lá. Ai eu falei: - Que estranho Antunes. Se você reconhece um ator em 1 minuto em cena, que que eu tô fazendo aqui há 2 anos? Aí ele falou: - Sai da minha frente! Ele tinha uma mão nervosa! Sai da minha frente! Sai da minha frente! Ele falou assim: - Vou ser leal a você! Eu falei: - Se você tá sendo leal a mim, é porque eu fui leal a você. Ai que ele gritava: - Sai da minha frente! E eu! pum!(riso) E eu fiquei. Então ficaram pouquíssimas, do elenco negro pouquíssimas pessoas, e eu fiquei por causa desse argumento. Eu falei, estranho Antunes, não entendo isso...Um minuto e eu 2 anos e você diz que eu não sou atriz agora? Falei..ahh...não. Você tá se contradizendo um pouco demais pro meu gosto. Então, foi...Foi uma grande escola. Eu falo que sou uma atriz, uma pessoa ...que ele falava que não queria formar atores e sim artistas e que artistas são bandidos, entram na cena pra matar ou pra morrer. Ele usava esse termo. E eu acho assim... que você entra em cena pra matar ou pra morrer. Então ele é um grande diretor. Um grande Mestre. Apesar de todas as loucuras dele (riso)

Eliane - E no Xica, tinha alguma diferença com relação aos atores e atrizes brancas e negras?

Roberta - Eu acho que sim. Até porque os atores brancos eram Mello (Luiz Mello), Marlene Fortuna, o Portela. Então era a nata do CPT mesmo. Então era a nata. Nata é nata. Diretoria. E eles, esses caras que defendiam a gente em relação ao Antunes. Porque ele era uma fúria com a gente. Pra o Antunes, ele falava que o Xica era a prima rica do Macunaíma e pra o Antunes foi um grande fracasso esses espetáculo. Pra ele foi um grande...tanto que a gente não foi pra Europa. A gente só foi pro Japão e pra Coréia porque pra ele, o espetáculo...E ele...Na minha cabeça ele tinha muita dificuldade de trabalhar com os negros, assim... Ele não conseguia não. Tinha uma resistência na gente que ele não levou na boa. Vendo assim...ao longe...à distância.

Então o Mello que...Ele falava: - Vocês tem que comer Sustagen. Todo mundo ficando assim né (mostra o dedo mindinho). A gente ensaiava 10 horas. A gente não recebia. Não recebi um puto. Eu fui pra 49 kilos, eu tinha 70. Aí: -Vocês tem que comer Sustagen! Ai o Mello falava: - Antunes, elas não tem dinheiro pra comer Sustagen (riso). Sabe, tinha uma coisa assim, que ele cobrava uma coisa que a gente não tinha como. Comida! Comida cara. Eu nem sabia o que era comida. Às vezes o Serroni comprava comida pra mim. O Serroni e a...como chama a menina?...tinha uma outra atriz que vendia lanche. Ela vendia lanche pros outros e dava lanche pra mim. Ela dava pra mim. Porque eu não tinha dinheiro. Então, os outros, com o dinheiro...ela fazia mais 1 ou 2 e às vezes o Serroni falava: - Roberta, vou te levar pra jantar! Pra eu poder comer. Porque chegou uma época que eu não conseguia mais comer. Eu comia só coisa gelada. De tanto tempo que eu ficava sem comer. Mas não era só porque não tinha dinheiro, é porque a gente não tinha tempo pra comer. Era tão absorvente, a gente ficava tanto tempo na sala de ensaio. Às vezes, a gente fazia 8 horas de desequilíbrio. Pra que ficar 8 horas? ...ficar 8 horas balançando pra lá e pra cá (risos).

Eliane - Essa resistência que você disse, tem algum exemplo? Essa resistência dos..

Roberta - Ahhh...acho que ele gritava, ele falava que a gente não entendia. Eu não me lembro não. É uma coisa, Eli. Ele ?...eu achava. Ele dizia que a gente não entendia algumas coisas de comando. Não sei o que que era.

Eliane - Mas tinha gente mais experiente lá? Entre os negros e negras, tinha?

Roberta - Cara, quem é que era experiente lá? Tinha a Groselha, eu, depois o João saiu.

Porque mudou. A Dirce. Mas a Dirce era experiente mas ela era modelo, tinha trabalhado um pouco como atriz mas não era tão experiente. Ai, eu não lembro de gente experiente ali não.

Como...negro? Eu não lembro. Podia ter mas essa pessoa...quem era?

Eliane - E as viagens, como foram?

Roberta - Ah... uma delícia. Era bom. Viajar com o Antunes foi uma delícia. A gente...eles organizaram tudo. A gente ficou muito triste porque não viajou pra Europa. A gente foi convidado pra fazer a abertura do Festival de Teatro de Seul. Que era um mês antes dos jogos. E a gente ficou triste porque não ia conseguir ver os jogos. E depois a gente ia pra Toga, no Festival de Toga. E Seul tava em guerra pelo que eu me lembre e a gente viu o exército na rua. Quando a gente entrava no teatro tinha uma revista mais ou menos e tinha que tocar o hino da Coreia. A gente parava. Não começava o espetáculo enquanto o público não levantava e tocava o hino. Mas era a única coisa que a gente via da guerra. Era o exército em alguns cantos da rua e no Japão era muito legal porque a gente tava em Toga, no topo de uma montanha. A gente chegou por Tóquio, mas foi pra lá. Era uma aldeia onde ninguém vendia comida. A gente punha moeda e pegava comida. Dormia em cama típica. Era um festival, era mais bacana. A gente fez nosso espetáculo numa quadra de basquete, acho que foi isso. E ninguém aplaudia no final e a gente falou: - Que bosta que a gente fez? Porque eles não aplaudem, né? Eles demoram muito tempo pra aplaudir. A gente ficou: - Que merda, Vão matar a gente! Porque o Antunes tinha uma coisa muito bonita. Ele não assistia todos os ensaios, ele ouvia. Ele ficava lá fora ouvindo. E ele falava: - Esse espetáculo foi bom ou ruim. Ou você fez bom ou ruim pelo ouvido. Ele ficava lá fora ouvindo. E a gente falava:-O Antunes vai matar a gente! Esse espetáculo foi uma catástrofe. Ninguém aplaude. E depois eles...Na Coreia foi engraçado, porque quando a gente fazia o Xica aqui no Brasil, antes de estrear a gente ficava de seio de fora e toda a propaganda na Coreia era das mucamas de seios de fora e a gente não tinha mais essa cena. A gente não ficava mais pelada. O Antunes, uma hora, vestiu a gente. E aí foi engraçado, porque todo mundo queria ver as mucamas, as negras peladas e não tinha mais negra pelada em cena, não tinha mais. Então tinha essas coisas mas a viagem foi bem tranquila. Eu não me lembro com problema com grupo. Ahh coisas bobas! Na

Coréia, tinha problema de não conseguir comer a comida. Mas foi tranquilo assim. Nada marcante. Eu fui ajudar uma vez as meninas no Japão, no Festival a lavar a louça. Era um Festival. Tinha um monte de gente trabalhando e aí a menina me deu um sorvete em agradecimento e eu dei um beijo nela e foi a cena mais constrangedora do mundo porque eles não se tocam e eu fui dar um beijo. Foi muito engraçado. Então assim, das minhas viagens com..ah teve uma coisa chata no vôo. A moça foi falando com a gente, brigando com uma e jogando café no colo da outra. E no Japão nem tanto, acho que na Coreia, aquele bando de negro fazia um estardalhaço assim. A gente entrava no metrô, todo mundo junto, a gente não sabia...a gente andava em grupo porque senão a gente ia se perder. Acho que ninguém sabia falar inglês, muito menos coreano. Então a gente andava em bando. Então vinha aquele bando do teatro andando na Coréia e um dia a gente entrou no metro e todo mundo, eles paravam pra olhar a gente, né? Negro. Eles tocavam na pele da gente. E aí eu falava, gente, tem um coreano de 2 metros, ruivo e ninguém olha pra ele. Que a coisa mais estranha é coreano alto e ruivo, né? Caramba, o cara é um ET. Tá aqui dentro do metrô e eles tão preocupados com a gente (riso). Então tinha essa coisa de ser gente num lugar onde...E aí eles perguntavam: samba, Pelé e café. As únicas palavras que eles sabiam: samba, Pelé e café. Tanto na Coréia quanto no Japão. Acho que era isso. E essa coisa da gente andar em grupo e alguns pediam pra tocar na gente. Pra pegar na cor da pele. Era engraçado isso.

Eliane - E vocês ficavam bem com isso?

Roberta - Eu ficava tranquila. Eu não tinha nenhum problema. "Pega aí filho. Toca aí. Só passar o dedinho". Pedindo, eles são muito educados, né? Pedindo...pode passar o dedo. Eu não me...nunca me incomodou. Coreano alto e coisa era mais engraçado...

Eliane - A Dirce me falou que foram 3 anos de ensaios.

Roberta - Foram 3? Eu não...

Eliane - E pouquíssimas apresentações...

Roberta - Mais ou menos isso. A gente ficou muito pouco tempo em cartaz. Pro Antunes isso era um fracasso. A gente era um fracasso. Xica da Silva foi um fracasso.

Eliane - Ele falou que era um fracasso e só?

Roberta - Ele brigou com o Abreu. O Abreu (Luiz Alberto de Abreu) foi pro jornal que eu me lembro. Ele foi pro jornal falando que aquele texto não era dele. Então tinha essa briga feia que ele teve com o dramaturgo.

Eliane - Isso depois do espetáculo pronto?

Roberta - Depois da estreia. O Abreu foi lá um dia e disse: - Eu não escrevi esse texto. O Antunes mexeu tanto no texto dele que ele falou...no jornal..Folha.. (riso)

Eliane - Porque já tinha saído um dramaturgo e entrou o Abreu?

Roberta -É. Acho que sim. Eu não me lembro. Acho que sim. Não sei se o Antunes falava exatamente que era um fracasso. Acho que ele falava...ele não investia. A gente foi convidado pra ir pra Europa. Eu me lembro. E ele, não vou levar, não tá bom! Ele não gostou do que ele fez. Eu não fiz nada (riso). Porque ele mandava eu correr, eu corria. Mandava eu pular, eu pulava. Mandava balançar o rabo, eu balançava. (risos) Eu não tinha culpa nenhuma. (risos) Só se eu não balancei o rabo do jeito que ele queria, mas eu fiz tudo, acho que fiz tudo que ele mandou

Eliane - (risos) E o público? A recepção do público era como?

Roberta - Ai Eli, eu acho que era boa. Eu acho que era boa. A peça era bonita, A peça era potente, né? Meu primeiro espetáculo. Eu acho que era boa. Acho que era uma coisa do...agora não era o Macunaíma né? Aquele estrondo que foi o Macunaíma e o Antunes queria causar como...

Eliane - Que foi antes?

Roberta - Como foi antes. E essa expectativa que o Antunes criou pra ele, acho que ele não.. Mas eu não acho que foi uma peça ruim. A gente ficou famosa na época. As pessoas falavam. A gente saía em jornal. A Dirce foi capa da IstoÉ. Não! A recepção tanto da crítica quanto do...

Eliane - Aqui e lá fora também?

Roberta - Também. Não tinha..Gente! Um bando de preto. Uma mulher rica mandando. Era incrível aquilo. Não era ruim. Agora pra expectativa do Antunes, ele não montou o que ele queria. Mas ele nunca veio pra gente pra dizer isso. Porque...ele não quis investir no espetáculo. Fez e acabou. Parou. Viajamos. Conseguiram...A gente teve que pedir dinheiro pro Governo porque ninguém tinha dinheiro pra passagem e tal. Governo deu, sei lá quem deu dinheiro pra gente e a gente foi. Agora, eu tenho certeza que era muito do que o Antunes queria uma coisa e não conseguiu montar. Ensaiar 2, quase 3 anos. Pra mim era 2 anos. Que a gente, eu entrei em 86, e a gente foi em 88 pra Coréia.

Eliane - Hum hum

Roberta - Que foi pras Olimpíadas de 88. Mas que pareceram 25, né? Eu falava que meu sonho era comer pipoca e assistir a sessão da tarde. Tudo que eu queria na minha vida. (risos) Tudo que eu queria na minha vida naquela época. Fala..

Eliane - É... você já falou um pouco né? Dessa sensação, desse sentimento que ficou de tudo vivido. Mudar um pouco agora... Você acredita, porque tem gente que não acredita que existe, mas então vou perguntar pra você, se você acredita que existe racismo no Brasil?

Roberta - Eu acredito piamente.

Eliane - E no teatro?

Roberta - Também. Por mais que eles não achem que estão sendo racistas, por exemplo, o Gabriel foi. Uma certa dificuldade do Antunes de entender determinadas coisas da população negra. Por exemplo, não é racismo,mas...não sei do Antunes se era racismo....por exemplo. Gente! Eu tinha...meu pai...dinheiro pra comprar comida. Às vezes não tinha....não tinha formação pra entender o Rabelais. Cara! Então o processo de formação dessa população que tá entrando é maior, tem que ter um pouco mais de paciência. E aí ele passava como um rolo compressor, não, eu tinha 16 anos mas...A Dirce era mais velha, e um monte de gente mais velha mas não era de fácil compreensão o que a gente tinha que ler. Eu não tinha formação pra isso. Então é um lapso que alguns atores têm e que os atores negros não tinham, pelo menos na época, isso faz muito tempo. Que tinha que aguardar um pouco. Siim! Tem racismo sim! Tem papel. Ahhh...me lembro. O Gabriel fez outra. É...tinham as mulheres historicamente importantes. Agripina que ia entrar em cena, a que cortou a cabeça, a Salomé, e eu falava: - Eu queria entrar em cena! E o Gabriel falou: - Não tem nenhuma mulher histórica negra que possa entrar em cena. Ele falava isso pra mim. E aí foi o Jair Assunção que quando o Gabriel foi fazer um espetáculo fora, viajou, deixou na mão do Jair, ele falou: - A gente vai criar uma cena pra você! Foi o Jair Assunção. Falou:-A gente vai criar uma cena..E aí eu fui a Lilith, a Lua Negra. Eu fiz toda a pesquisa da Lilith e aí eu dançava praticamente nua, né? Foi quando eu criei. Então o Gabriel tinha...não tem nenhuma mulher...Cara! Tem! Era só fazer a pesquisa! Mas o Gabriel era preguiçoso. Na época era muito...Eu vinha do Antunes que a gente pesquisava muito e do Gabriel que trabalhava muito com a intuição, com as coisas que vinham na cabeça dele. Talvez ele pesquisasse na casa dele mas ele não contava isso pra gente. Então, isso, não sei se é racismo mas uma certa resistência de falar, gente! Tem! Tem, é só uma questão de que como não tá evidente, a gente tem que pesquisar um pouquinho mais, ter um pouquinho de paciência. Tem sim! Não é bolinho não.

Eliane - E além dessas 2 do Gabriel, você lembra de mais alguma discriminação? Você sofreu ou viu alguém sofrendo?

Roberta - Olha, têm algumas coisas que dos próprios negros eu sofri Eli que eu não vou contar, mas pra mim foi a pior. Foi o que me deixou quase com síndrome do pânico no teatro. Então, eu tive, eu passei muitos anos depois com atores negros o que eu não queria passar nunca na minha existência.

Eliane - Muitos anos depois...ahh você continuou vivendo isso?

Roberta - Não. Parei de fazer teatro, tudo...quando eu voltei a fazer teatro que eu estava com um grupo só com negros, eu passei, acho, a pior forma de racismo na minha vida. A pior forma..

Eliane - Você parou de fazer teatro em grupo, né? Porque logo depois...

Roberta - E...

Eliane - Você foi ser arte-educadora...

Roberta - Foi com o Gabriel Villela, então...sei lá...

Eliane - Daí no palco mesmo, anos depois você passou por isso?

Roberta - Não foi como atriz. Foi já como diretora.

Eliane - Foi já como diretora.

Roberta - E daí não foi com pessoas brancas, nada. Foi com um grupo essencialmente de negros. Foi a pior coisa. Foi o pior racismo que eu passei. E foi racismo. Pra mim, era um discurso: Vamos empoderar o negro. E falava que eu era a imbecil do rolê. Então...

Eliane - Entendi. Você acha que o teatro pode ser ou já é essa ferramenta na luta antirracista?

Roberta - Eu acho que é. É poderoso. É potente. E é possível...quando foi? eu montei Negrinhas, né? Conversando, dialogando com Monteiro Lobato, com essa ideia de falar da mulher negra e da mulher em geral. Eu montei a Cia. Josefina pra isso. Também não foi fácil. Trabalhar só com mulheres e com o debate da mulher negra. Mas eu acredito que é. Não é fácil. E no Movimento Negro, qualquer pensamento divergente, você tá fora do Movimento Negro. Se você...você tem que pensar 100% como eles pensam. Se você pensa...lógico que eu penso diferente mais porcentos né? (risos) Então...mas...você tem que fazer seu próprio movimento. Mas eu acho que é super potente e eu talvez, não sei o teatro, mas no campo das artes é o lugar que o diálogo tem que ser posto e é possível. Hoje eu dei aula pras crianças e eles vinham com lápis cor da pele e eu:-Não. Pega um lápis da tua cor. E vinham uns marronzinhos e eles ficavam com o lápis assim testando, cada um com sua cor. E eu: - Não tem lápis cor da pele. Esse lápis é salmão. Pega um lápis e vê o que funciona porque era auto-retrato. E aí, era engraçado, porque uns ficaram bem marrons, outros bem pretos, outros clarinhos. Então, acho onde eles se sentem à vontade, onde vira o lúdico, eles estão no segundo ano, essa turma que eu dei aula hoje. Então é um lugar que se você investir, tem espaço pro diálogo, pra repensar. Tem. É bacana.

Eliane - E esses grupos....Você conhece então grupos que são só de atores negros, né?

Roberta - Conheço.

Eliane - Atores e atrizes negras. E você, o que acha desses grupos? Que trabalham só a partir desse questionamento, desse incômodo?

Roberta - Eu acho bom. Eu não acompanho, justamente porque eu tive um problema muito sério com eles e eu não acompanho mais a cena. Mas eu acho super importante. Que eles se proponham a fazer, que eles se proponham a dialogar, que eles se proponham a recriar e colocar o negro...o Cuti foi um poeta que eu dirigi. E ele falava uma coisa bem bacana, Ahh tem negros fazendo Otelo.... E ele falava: Não, nós negros temos que contar a nossa história. Era bem bacana isso. Isso eu aprendi muito com o Cuti. Criar personagens negros. Eu fiz a Mulher do Chapéu com a Dirce que era com personagens negras e foi o Cuti que me ensinou isso.Eu já tinha feito a Mulher do Chapéu.

Eliane - Cuti é quem?

Roberta - Cuti é um poeta. Poeta do Movimento Negro. Uma pessoa importante do Movimento Negro e escreve, da militância. E eu fiz a Mulher do Chapéu, ele viu e ele pediu pra dirigir uma performance dele. E ele é muito radical e ele falava isso:- Não basta você ter atores negros fazendo qualquer personagem, a gente tem que contar a nossa história. Ter personagens negros. E isso, acho que foi a grande lição do Cuti e talvez esses grupos, esses coletivos negros, tipo o Coletivo Negro, Os Crespos, a..como chama o pessoal do sul?

Eliane - Capulanas.

Roberta - As Capulanas. Eu acho que eles são potentes. Eles tem assunto. Tem tema.

Tem...acho que é bem...acho que eu não trabalharia com grupos só de negros até porque meu grupo só tem gays agora. (risos) É só de bicha. (risos) Eu mudei o problema. Só tem bicha. E que também acho válido. Mas eu acho que eu gosto da mistura. Eu gosto de todo mundo junto e misturado, apesar de que nunca dá muito certo. Tem negros bichas no meu grupo. Tem tudo quanto é jeito lá. Tem drag, tem tudo um pouquinho. Mas eu acho que é um lugar importante pra que eles se empoderem e existam sim.

Eliane - Você vai ao teatro com qual frequência?

Roberta - Depois que eu adotei a Amanda, menos. Mas eu ia ao teatro toda semana. Agora, acho, que pelo menos umas 2 vezes por mes. Tanto ver dança como ver teatro.

Eliane - E fora desses grupos, você vê atores e atrizes negras? Fora desses grupos que se formaram?

Roberta - Mais difícil. Mas acho que tem...acho que...como chama o pessoal da...de Minas, a Grace. Tem o pessoal da Grace.

Eliane - Grace Passô.

Roberta - Passô. Tem...uns negros perdidos nos grupos, tem...no teatro tem sim. Tem uns pretos perdidos (risos) por aí. Dança principalmente, né? No Corpo tem bastante negro. Tem sim. Tem uma galera

Eliane - No Grupo Corpo, você diz.

Roberta - No Grupo Corpo. No Deborah Colker tem, acho...Tem uns negros dançando, fazendo sim. Não sei se é expressivo pela quantidade, né? Deveria ter mais mas tem.

Eliane - Acho que você já respondeu, mas o fato de estar em cena já é um aspecto importante, parte da luta ou é necessário estar em cena e o discurso e as questões raciais? Isso que o Cuti fala, né?

Roberta - É. Isso eu aprendi com o Cuti. Eu não acho que tem que ser só isso. Mas é importante que tenha. Eu acho que eu quero montar Shakespeare, eu monto Shakespeare. F**, né? Eu quero montar outra coisa, eu monto outra coisa. Mas assim, porque eu posso.(riso) Entendeu? Mas acho que é importante que tenha. Isso eu aprendi bem com o Cuti. Acho importante que tenha.

Eliane - E você traduz essa experiência da militância, como você traduz? Na vivência do teatro e vice-versa? Experiência do teatro existe essa...pra você?

Roberta - Ontem no grupo, a gente vai falar de estrangeiros, e eu falo que eu sou uma negra que sempre queria ser aceita como negra mas na militância negra não muito. Eu não sou muito aceita. Então, eu acho que eu não tenho muita convergência, muita consonância com a militância negra. Mas eu falo que eu sou uma mulher negra em movimento. Eu faço... eu sempre digo que religião que eu sou. Hoje o menino perguntou o que que eu sou: - Eu falei eu sou pretinha! É...Quando me chamam de pretinha. Falo, podem me chamar, isso não é ofensa, eu sou mesmo! Se quiser me ofender, desculpa! Você não conseguiu. Tá tudo certo! Então, eu acho que eu tenho uma...e no teatro como diretora, eu me coloco como uma diretora negra aberta a conversar sobre qualquer assunto e se eu não sei, eu digo de me preparar. Então eu acho que eu tenho uma militância, mas não é uma militância com todos não, viu Eli? Às

vezes, as militâncias são mais radicais, querem mais da gente e eu não tenho muito tempo pra isso (risos). Então, eu acho que, ser negra, professora universitária, mestre pela USP, tudo isso é um fator de militância mas não digo que em consonância com vários grupos. Não digo. Ensino as crianças a gostarem..ensino a minha filha a gostar do cabelo, ela tem o cabelo encaracolado e eu reverencio sempre isso. Mas isso é quase um trabalho de formiguinha. Eu não tenho muito...um grupo que eu falo...Ahh vou lá numa reunião. Vamos pensar. Vamos mudar o mundo. Acho que eu faço mais uma micropolítica. Não tenho o menor saco pra outra coisa maior (risos).

Eliane - E uma coisa que me veio agora, na época do Antunes e do Gabriel, tal...vocês discutiam? Tinha essa pauta do racismo? Era vigente já naquela época? De parar pra discutir isso...

Roberta - No Gabriel, acho que nunca. Não me lembro. Pode ser. Eu não me lembro. No Antunes, o fato de ele querer montar Xica da Silva, ele queria mostrar historicamente que a gente teve uma mulher negra, a mulher mais rica do Brasil naquela época. E ele queria mostrar isso. Ele queria mostrar historicamente que tinha e que foi possível, que era a pessoa mais poderosa naquele momento. E eu acho que quando ele quer mostrar isso, ele quer mostrar: - Viu! É isso.Tem isso!... Então vocês estão contando a história enviezada. Eu não me lembro...eu me lembro que o Paulão falava que a gente não tinha consciência historicamente do que a gente tava fazendo. Então acho que era mais ou menos isso...a gente não tinha consciência histórica..

Eliane - Paulão era outro ator?

Roberta - Paulão era um professor de história. Paulão era professor de história do Cursinho do Anglo, que foi ver o espetáculo e depois ficou meu amigo. E ele falava isso, que a gente não tinha, que eu não tinha, que a gente não tinha consciência da dimensão do que a gente tava fazendo, então provavelmente a gente não tinha essa discussão, né? Mas o que o Antunes falava que ele queria mostrar que naquele período do Brasil colonial, a mulher mais rica do Brasil foi uma negra. E o Antunes, era interessante, porque ele não queria mostrar que ela era boa. Porque a Xica era cruel, mandava realmente tirar os dentes e tal...Ele falava:- Eu quero mostrar que essa mulher teve poder! E ela era negra. Ele tinha isso assim.. Mas eu não sei...Não me lembro. Não me lembro.

Eliane - E quando esses atores todos saíram, ficaram você e Dirce. Ele chamou outros atores negros?

Roberta - Hum hum

Eliane - E em um mês ensaiou todo mundo?

Roberta - Todo mundo. (riso) Tipo Antunes de ser.(riso)

Eliane - E pra finalizar, tem alguma pergunta que eu não fiz? Que você tenha lembrado.

Alguma consideração que você acha importante nessa trajetória?

Roberta - Não. Acho que tá tudo certo. (riso) Acho que vou lembrar disso amanhã (risos). Daí te escrevo.

Eliane - (risos) Daí você me escreve.

Roberta - Eu te escrevo. Não. Acho que é isso mesmo. Acho que tem uma solidão aí nessas trajetórias. Acho que todo negro militante, mesmo os que vão pros grupos, os que tem coisa...acho que tem uma solidão aí. Como é que você se faz aí, né? Qual é sua trajetória? No caso, eu fiz USP. Era eu e mais...mesmo sendo na FFLCH, né? Então tem uma solidão aí e acho que tem...isso. Que a gente não permeia no nosso discurso. É que a gente faz isso sozinha, né? Você se faz sozinha ou não se faz. É ...e tem muita cobrança. Tem muita cobrança assim internamente assim...tem um olhar...você não vai conseguir. Ou qual a repercussão? Uma vez uma menina falou assim: - Qual a importância... Eu tava no Centro

Cultural Vergueiro apresentando A Mulher do Chapéu e ela, qual a importância da Semana da Consciência Negra? Eu falei: - Você vir me entrevistar! (risos) Porque você só vai vir neste momento.

Eliane - Neste momento (risos)

Roberta - Você não vem em abril me perguntar nada. (risos) Mas não é verdade? Eu falei: - Em abril, você não vem me procurar não é? Então. Você vir me entrevistar é super importante!! (risos) Vocês lembrarem que a gente existe. Acho que é isso. Tem uma solidão neste percurso mas tem gente ajudando, também. É isso meu amor. Obrigada.

Eliane - Obrigada.

ANEXO A – DEPOIMENTO ALEX MELLO

17 de novembro de 2017

“Ela não é atriz, é empregada doméstica de novela...”

Lendo a respeito da jovem atriz negra que interpreta mais uma vez uma doméstica na atual novela das 9, me saltou da memória uma lembrança até então adormecida. Quando garoto, certo dia minha mãe me contou que um dos meus tios estava namorando uma atriz de televisão. Orgulhosa me apresentou na TV a artista, que interpretava mais uma empregada doméstica em sua carreira. É claro que levei a novidade para escola, alguns colegas de classe duvidaram, outros eufóricos queriam fotos, autógrafos... No final da aula me dirijo a professora e lhe conto a boa nova, ela de bate e pronto responde:

- Ela não é atriz, é empregada doméstica de novela!

É óbvio que naquele momento não entendi o contexto e a profundidade de sua colocação, mas pelo tom pejorativo percebi que não se tratava de um elogio. Nunca mais voltei a mencionar a história, embora o romance do meu tio com a atriz seguisse de vento em popa. Mais tarde, já envolvido com as artes e ciente das limitações impostas para atrizes negras, entendi a cruel observação de minha professora naquela época. Revisitei minhas lembranças e constatei que todas, todas atrizes negras brasileiras que eu tenho conhecimento já haviam interpretado domésticas, muitas vezes sem função na narrativa. Entendo hoje, as atrizes que conheci e resolveram partir para outra. Mulheres talentosas, comprometidas com ofício, que de tão fortes resolveram apesar dos investimentos na carreira abrir mão do sonho. Reassistindo ao filme "A Negação do Brasil", do grande Joel Zito Araújo, compreendo melhor essas mulheres que optaram por outros caminhos. O que me chama atenção é a coragem de nossas atrizes/ Candaces, guerreiras que persistiram e persistem trilhando nossos caminhos. Tivemos mudanças? Avanços? Poucos, mas tivemos! Mas nossas atrizes negras ainda continuam em sua maioria confinadas em uniformes, tendo cozinhas e senzalas como cenários, sem família, amigos e dilemas. Hoje me emociono e aplaudo assistindo essas grandes atrizes que valorizam com seu brilho textos vazios e personagem “pequenos”, mas que se tornam grandes e inesquecíveis em virtude de suas interpretações cheias de sutilezas, encanto, dor e resistência. Minha reverência á vocês minhas divas, musas, grandes damas da nossa arte de representar!

Na época não tive ímpeto para responder minha professora, mas hoje diria de boca cheia:

- A senhora tem razão, ela não é atriz, ela é um monstro sagrado da arte de representar. Olha como ela enche de dignidade o nada, olha como ela encanta mesmo no desencanto de um personagem vazio, olha como ela é linda mesmo num figurino que não valoriza sua beleza... Olha como mesmo sem maquiagem seus olhos reluzem... Olha, olha, olha...

Ela é, ou melhor elas são: Jacyra Sampaio, Chica Lopes, Isaura Bruno, Cléa Simões, Zeni Pereira e tantas, e tantas... E tantas outras damas da nossa arte de representar. Obrigado por vocês persistirem, obrigado por vocês existirem...Obrigado. Bravo! Bravissimo!!