

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

CARLA APARECIDA DA COSTA

OS FIGURINOS DO PERSONAGEM NEGRO:
A projeção do vestuário cênico na cena contemporânea

Rio de Janeiro

2019

CARLA APARECIDA DA COSTA

**OS FIGURINOS DO PERSONAGEM NEGRO:
A projeção do vestuário cênico na cena contemporânea**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para a obtenção de título de Mestra em Teatro.

Área de concentração: Práticas e Métodos de Criação – PMC

Orientador: Prof. Dr. José Dias

Rio de Janeiro

2019

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C837 Costa, Carla
Os Figurinos do Personagem Negro: a projeção do
vestuário cênico na cena contemporânea / Carla
Costa. -- Rio de Janeiro, 2019.
109 f.

Orientador: José Dias .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2019.

1. Figurino. 2. Personagem Negro. 3. Vestuário .
4. Ensino. 5. Teatro. I. Dias , José, orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

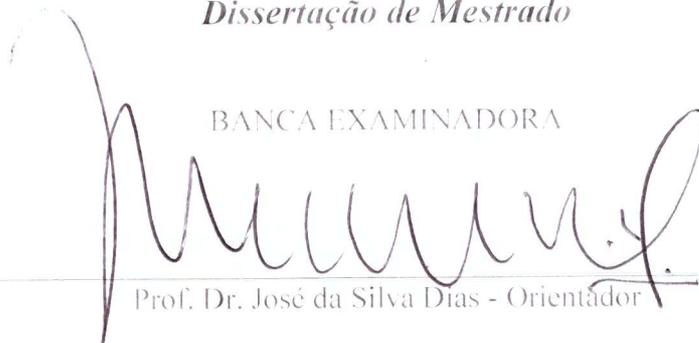
**“OS FIGURINOS DO PERSONAGEM NEGRO:
A PROJEÇÃO DO VESTUÁRIO CÊNICO
NA CENA CONTEMPORÂNEA”**

por -

CARLA APARECIDA DA COSTA

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José da Silva Dias - Orientador



Prof. Dra. Heloisa Helena de Oliveira Santos (IFRJ)



Prof. Dr. José da Costa Filho (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: Aprovada.

Rio de Janeiro, RJ, em 25 de outubro de 2019

Aos alunos do Departamento de Cenografia e Indumentária, especialmente os alunos negros.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Cida, por ser tão presente e acreditar nos meus sonhos.

À minha sobrinha, Esther, você nem sabe, mas foi por você que muitas vezes não desisti.

Às mulheres de fé, Dani Costa, Lidiane Sousa, Dona Marlene, Dona Maria Salete, Tia Rita, que de alguma forma, cada uma em sua crença, mandaram energias positivas, eu senti.

Às mulheres negras que são fundamentais no meu processo de vida, Ana Esther, Heloísa Helena, Fernanda Carlos e Eliete Cáassia.

Aos amigos do Coletivo Assalta que sempre compartilharam a alegria da existência desse projeto, Marjory Leonardo, Beatriz Galhardo, Ingrid Constantino, Clara Anastácia, Lyz Paraíso, Fernando Porto, Pedro Bento.

Aos irmãos que a Unirio me presenteou, Ananda Almeida, Diogo Nunes, Jorge Oliveira, Júlio Ângelo, Jeff Fagundes, Isabour Estevão, Ana Paula Martins, Christian Santos, Diogo Rodrigo e Matheus Neves.

Aos amores do Coletivo Arame Farpado Lidiane Oliveira, Peterson Oliveira, João Zabetti, Sol Targino, Felipe Azevedo, Isabela Castro e Wellington de Oliveira.

Às amigas de copo de café, choro e cerveja Sandra Bonomini, Tavié Gonzalez.

Às amigas da minha louca vida, Gabriely Gripp, Renata Maciel e Antônia com os filhotes lindos (Matias e Catarina) , Jessica Gonçalves e Valdiane Rodrigues.

À minha “psicóloga” amiga Paloma Dantas.

A todos os professores, em especial ao meu orientador José Dias, vocês construíram essa ponte junto comigo, para sempre em meu coração.

À Morgana Martins, te guardo com muito carinho.

À todas as mulheres guerreiras que me inspiram. Marielle Franco, presente!

À Fernanda De Negri, obrigada por chegar e ficar, te amo.

Agradeço à Capes pela bolsa concedida para que eu pudesse continuar no mestrado.

Até que os leões contem a sua história, as histórias de caça sempre glorificarão o caçador.
(Provérbio africanos, autor desconhecido)

RESUMO

Esta dissertação é uma abordagem sobre o figurino do personagem negro. Fizemos um breve panorama a partir de fragmentos do século XIX até o início do XX, apresentamos rapidamente a leitura da representação do vestuário cênico de alguns personagens. Para tal, pinçamos em obras dramáticas a presença do negro que é ocultado dos papéis de protagonista, visto apenas como “o escravo”. Fazemos um exercício por meio das imagens e fotografias da época para imaginar a representação do figurino de acordo com as rubricas de cada autor. A partir de 1940, com a formação do Teatro Experimental do Negro - TEN, o personagem negro se projeta e se reinventa. Desde então, os figurinos que vestem o teatro negro recebem novos significados e simbologias. São apresentadas três montagens cênicas com narrativas e estéticas diferentes. Esta dissertação mostra algumas formas de pensar o vestuário do personagem negro na cena contemporânea.

Palavras-chave: Figurino; Personagem Negro; Indumentária; Teatro.

ABSTRACT

This dissertation is an approach to black character costume. We created a projection from fragments of the nineteenth century until the beginning of the twentieth, we present evidence of what this clothing could look like. For such, we draw in dramaturgical works the presence of the black that is hidden from the roles of protagonist, seen only as "the slave". We make an exercise through the images and photographs of the time to imagine the representation of the costume according to each author's rubrics. From 1940, with the formation of the Experimental Theater of the Black - TEN, the black character projects and reinvents themselves. Since then, the costumes that wear the black theater have received new meanings and symbologies. Three scenic montages with different narratives and aesthetics are presented. This dissertation shows some ways of thinking about the black character's clothing in the contemporary scene.

Keywords: Costume; Black character; Clothing; Theater.

LISTA FIGURAS

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 – Negra Mina..... | 26 |
| Figura 2 – Negros aos Olhos de Thomas Ender (1818)..... | 28 |
| Figura 3 – Negros no Comboio de Café – Debret (1826)..... | 28 |
| Figura 4 – Escravo Liberto..... | 31 |
| Figura 5 – Escrava da Casa..... | 31 |
| Figura 6 – Preto de Ganho..... | 31 |
| Figura 7 – Ama de Leite..... | 31 |
| Figura 8 – Escrava da Casa..... | 35 |
| Figura 9 – Black Girls da Cia Negra de Revista..... | 41 |
| Figura 10 – Membros da Cia Negra de Revista..... | 42 |
| Figura 11 – Charge Caricata Evidenciando Estereótipos do Negro..... | 43 |
| Figura 12 – Abdias do Nascimento..... | 44 |
| Figura 13 – Aguinaldo Camargo..... | 44 |
| Figura 14 – Arlinda Serafim e Marina Gonçalves para Imperador Jones..... | 45 |
| Figura 15 – Filho Pródigo..... | 46 |
| Figura 16 – Auto da Noiva..... | 46 |
| Figura 17 – Imperador Jones..... | 47 |
| Figura 18 – Ruth de Sousa como Tia Zefa em Aruanda..... | 48 |
| Figura 19 – Rapsódia Negra..... | 49 |
| Figura 20 – Sortilégio..... | 50 |
| Figura 21 – Espetáculos contemporâneos..... | 58 |
| Figura 22 – Espetáculo <i>Exu – A Boca do Universo</i> | 60 |
| Figura 23 - Referências para a criação visual do figurino e da maquiagem do espetáculo Comunidade L'OMO – Etiópia..... | 63 |
| Figura 24 – Referências para a criação visual do figurino e da maquiagem do espetáculo (Comunidade <i>Surmas</i> – Etiópia)..... | 63 |
| Figura 25 - Referências para a criação visual do figurino e da maquiagem do espetáculo <i>Arbore</i> – Comunidade da Etiópia..... | 64 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 26 – Referências para a criação visual do figurino e da maquiagem <i>Ndebele</i> – Comunidade da África do Sul..... | 64 |
| Figura 27 – Referências das Vestimentas do <i>Orixá Exu</i> nas Comunidades de Axé da Bahia..... | 65 |
| Figura 28 – Os vendedores de cachaça..... | 66 |
| Figura 29 – Figurino de <i>Oxum</i> | 67 |
| Figura 30 – Figurino dos <i>Exus</i> | 68 |
| Figura 31 – Pinturas Faciais dos <i>Exus</i> | 68 |
| Figura 32 - Croqui A vendedora de Cachaça..... | 69 |
| Figura 33 – Croqui e figurino do personagem <i>Exu Legbá</i> | 70 |
| Figura 34 – Cena do Espetáculo Contos Negreiro do Brasil..... | 72 |
| Figura 35 – Vestuário da Cultura Ocidental..... | 74 |
| Figura 36 – Sanara Rocha <i>Yla Ilu</i> | 75 |
| Figura 37 – Figurino inspirado nas Mulheres <i>Maasai</i> no Quênia..... | 77 |
| Figura 38 – Símbolos <i>Adinkras</i> | 79 |
| Figura 39 – Cenas do Espetáculo <i>Yla Ilu</i> | 80 |
| Figura 40 – Inspiração Facial usado para criação..... | 80 |
| Figura 41 – Pinturas Facial do Espetáculo <i>Yla Ilu</i> | 81 |

SUMÁRIO

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 12 |
| 2 REPRESENTAÇÃO E O OLHAR ESTEREOTIPADO SOBRE O PERSONAGEM NEGRO | 19 |
| 2.1 Breve registro do negro no teatro brasileiro | 19 |
| 2.2 Século XIX: registros fotográficos e o vestuário do negro | 23 |
| 2.3 Final do XIX e início do século XX: a construção de um novo personagem negro..... | 37 |
| 3 VESTINDO A CENA DO TEATRO NEGRO | 53 |
| 3.1 Personagem negro no século XXI: relações entre corpo, cultura e lugar ... | 53 |
| 3.2 Debates sobre a estética do teatro negro | 58 |
| 3.2.1 Exu - A boca do Universo..... | 60 |
| 3.2.2 Contos Negreiro do Brasil e o afrofuturismo em <i>Yla Ilu</i> | 72 |
| 3.3 Bricolagem na criação dos figurinos..... | 81 |
| 4 ENSINO: CULTURA AFRICANA E AFROBRASILEIRA NOS CURSOS DE INDUMENTÁRIA..... | 84 |
| 4.1 As barreiras na disseminação do conhecimento..... | 84 |
| 4.2 Encontro e troca de saberes | 89 |
| 5 CONCLUSÃO | 100 |
| REFERÊNCIAS..... | 105 |

1 INTRODUÇÃO

Nos últimos anos do século 19, o crítico e folclorista Sílvio Romero descreveu um *congo* em Lagarto, Sergipe. Os negros figurantes estavam vestidos de reis e príncipes, armados com espadas, servindo de guarda de honra a três rainhas pretas que seguiam a procissão de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (RUFINO, 2015, p. 95).

Rufino narra uma situação em que o crítico Sílvio Romero descreve um festejo de Congada, uma manifestação cultural e religiosa afrobrasileira que ocorre em alguns estados brasileiros. O autor observa o festejo e sua importância cultural e religiosa para a comunidade daquela época. No uso dessa citação, destacamos os modos de vestir dos personagens negros da congada. Observamos os trajes utilizados pelos congadeiros e ressaltamos que as vestimentas desses participantes não são farrapos, roupas sujas, mordanças ou correntes.

Essas manifestações atravessam alguns séculos desde a chegada dos africanos ao país. Segundo Régia Mabel Freitas (2011), “as congadas eram vistas como uma função social pelo colonizador: a manutenção da ordem escravagista. O europeu aproveitou a existência desse rei negro para ajudá-lo na manutenção do trabalho escravo”. Isso nos leva a crer que, embora existisse essa manutenção ligada ao escravismo, as vestes utilizadas nas representações dos festejos refletem as memórias do passado daquela população negra.

O assunto sobre o qual versa essa pesquisa surge após eu ter encontrado dificuldades para criar figurinos teatrais de uma montagem cênica. Em 2016, ano em que eu concluía um intercâmbio em Portugal, recebi um convite para assinar a direção de arte de um grupo de teatro que representaria cenicamente a vida das mulheres de *Burkina Faso*. A realização do projeto fazia parte de uma prática de montagem e conclusão do curso de graduação dos integrantes do grupo. Na ocasião, eu já atuava como figurinista em projetos profissionais, mas foi a primeira vez que a temática versava sobre linguagens, estéticas, e vestuários de matrizes africanas.

Assim, busquei referências e materiais que pudessem me auxiliar no processo de criação. Percebi as dificuldades que existem para criar figurinos ou elementos de cena que transmitam adequadamente as estéticas culturais das muitas “Áfricas” no qual nos deparamos. Nesse processo, me dei conta da responsabilidade que é transmitir e representar a cultura de um povo africano por

meio dos figurinos sem que eles caiam no lugar de carnavalesco, folclorizado ou, ainda, imaginado/fantasiado¹. Exercer a atividade de figurinista exige um conhecimento profundo do tema e estar atento aos detalhes e indicações que correspondem à linguagem do espetáculo.

Ao retornar para o Brasil, minha falta de conhecimento sobre a cultura africana e afrobrasileira, trouxe-me inquietações e questionamentos. Afinal, quais são os recursos disponíveis para pesquisa e como se dão as criações dos figurinos nas montagens cênicas apresentadas no Brasil? Fui em busca do teatro negro, do personagem negro, do pensamento sobre o negro e da cena que é feita para o negro no teatro contemporâneo. Após refletir sobre esse assunto, surgiu essa pesquisa que versa sobre a seguinte questão: Como o negro e a cultura afrobrasileira e africana são representados na cena contemporânea?

Esta pesquisa tem por objetivo identificar as especificidades dos figurinos e apresentar, por meio de iconografias, as diferentes formas de vestuário utilizado para representar a cultura africana e afrobrasileira. Dialogamos com autores especialistas na área de teatro brasileiro, teatro negro e o personagem negro, observando os pontos relevantes sobre a evolução do teatro negro e os modos estereotipados nos personagens.

Mirian Garcia Mendes e Joel Rufino são dois autores que dialogam de forma mais profunda com o tema devido ao material que temos à nossa disposição. No entanto, outros nomes contribuíram para que essa pesquisa atingisse o objetivo proposto.

Mendes fez uma série de análises sobre as obras dramáticas nos séculos XIX e XX sobre a presença do negro no teatro brasileiro. Sua pesquisa aconteceu no final da década de 1970 e início de 1980. Obteve título de Mestre e Doutora em Artes na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tornando-se uma das principais sumidades no assunto.

Joel Rufino, Historiador e Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde lecionou Literatura, é

¹Como apontam Franz Fanon em *“Peles Negras, máscaras brancas”*, Grada Kilomba em *“Memórias da Plantação”*, Achille Mbembe em *“Crítica da razão Negra”* e muitos outros autores pós-coloniais, é parte do próprio processo de formação da imagem do colonizador a fantasia sobre o colonizado e, em especial sobre o negro, personagem inventada pelo colonizador em um processo psicológico de autonegação de si mesmo, como é muito bem analisado pelos autores acima mencionados. Neste processo, a África também foi alvo de uma série de construções imaginadas e fantasias, em geral, estereotipadas e degradantes.

referência nos estudos da cultura africana e afrobrasileira. O autor do livro *A história do negro no teatro brasileiro* (2014) traz para essa pesquisa grandes contribuições.

Utilizamos como metodologia:

- Bibliografias historiográficas do teatro negro brasileiro;
- Bibliografias secundárias;
- Coletas em acervos de revistas e jornal;
- Artigos;
- Iconografias;
- Desenvolvimento dos critérios de seleção das peças;
- Seleção das peças;
- Cronologia do vestuário do personagem negro;
- Assistir as peças/ ler resumos, fazendo a primeira análise dos figurinos e suas propostas;
- Entrevistas.

A cena teatral passou por diversas movimentações ao longo dos anos. Não muito diferente, o teatro negro cresce a passos largos e tem passado também por grandes transformações. Para compreender a evolução nos figurinos e os modos de comunicação contidos neles, alinhamos nossas observações às perspectivas apontadas por Umberto Eco sobre a semiótica (1976) da seguinte forma:

Definamos agora um processo comunicativo como a passagem de um Sinal (que não significa necessariamente “um signo”) de uma Fonte, através de um Transmissor, ao longo de um Canal, até um Destinatário (ou ponto de destinação). Num processo de máquina a máquina, o sinal não tem nenhum poder ‘significante’: ele só pode determinar o destinatário *sub specie stimuli*. Não existe aí significação, embora se possa dizer que existe passagem de informação (ECO, 1975, p. 5-0).

Ao analisar os figurinos das peças teatrais, buscamos as informações que foram direcionadas ao espectador/destinatário, aquele que recebe a mensagem e solicita uma resposta interpretativa. Isso nos possibilitou compreender os figurinos levando em consideração as narrativas dos processos, bem como o contexto no qual foram produzidos. Criamos algumas hipóteses quando as informações coletadas não foram suficientes para essa análise.

A pesquisa é composta por três capítulos. No primeiro, **A Representação e o Olhar Estereotipado Sobre o Personagem Negro**, construímos um breve

panorama sobre o personagem negro e o histórico da invisibilidade da cultura africana e afrobrasileira nos palcos. Este foi distribuído em três subcapítulos em que fizemos um recorte temporal e não nos prendemos as especificidades da historiografia. De modo amplo, analisamos as narrativas dos personagens negros, visto que, no século XIX, a existência desse personagem é alicerçada no estereótipo do escravo.

No final do século XIX e na primeira metade do XX, a representação desse personagem continuava fundamentada em características pejorativas, como um ser sem alma, o escravo, o sujo, até mesmo um “demônio familiar” como foi retratado no século XIX na obra de José de Alencar. A partir da década de 40, com forte influência do grupo Teatro Experimental do Negro (TEN), o personagem afrodescendente começa, em pequenas proporções, a surgir com perfis que representam o negro de outras formas. Nesse mesmo capítulo, falamos da chegada dos povos africanos ao Brasil, da importância cultural introduzida em nosso território e como isso reflete nos palcos do teatro negro. Refletimos ainda sobre como as lutas e os movimentos sociais podem ter influenciado na ressignificação do personagem negro e como isso corroborou nos modos de vestir do negro nas cenas dos referidos séculos.

No segundo capítulo, **Vestindo a Cena do Teatro Negro**, apresentamos diferentes espetáculos produzidos para o teatro Negro contemporâneo. Nele, entendemos que existem algumas linguagens que são específicas para esse teatro. Então, demos início às pesquisas sobre as peças selecionadas, nos processos criativos, dramaturgias e afins.

Propomos analisar três espetáculos de diferentes linguagens. Todavia, a seleção manteve restritamente fechada ao teatro que foi produzido por pessoas negras (atores e figurinistas) em diálogo com a cultura africana e afrobrasileira. Priorizamos dispositivos da pós-modernidade identificados nas cenas contemporâneas apresentadas nas encenações, na teatralidade e na estética dos figurinos. Algumas montagens assisti pessoalmente, como *Contos Negreiro do Brasil e Exu - A Boca do Universo*, e *Ila Ylu* acessei por meio de vídeos.

Assim, esse capítulo, em suas subdivisões, fica com a análise dos figurinos dos seguintes espetáculos: *Exu - A Boca do Universo* (2014) e *Iyá Ilu* (Monólogo, 2016) ambos pertencem ao grupo NATA – Núcleo Afrobrasileiro de teatro de

Alagoinhas- BA e o espetáculo *Contos Negreiro do Brasil* (2017) que não é vinculado ao grupo teatral, mas é produzido na cidade do Rio de Janeiro.

Das montagens escolhidas, o espetáculo *Exu- A boca do universo* é um espetáculo ritualístico e traz elementos de religiões de matrizes africanas, aborda a história de Exu e mostra outras faces desse Orixá vinculado ao Candomblé, apontando de forma poética suas características. A pesquisa cênica desenvolvida para criação desse espetáculo tem relação muito forte com a religião de matriz africana: o Candomblé.

Contos Negreiros do Brasil traz como tema central a desconstrução do mito da democracia racial no Brasil. A obra é estruturada a partir de diferentes linguagens tendo como suporte principal o teatro documentário. Rodrigo França, ator, sociólogo e filósofo, atua como mestre de cerimônias. Por meio da apresentação de estatísticas atuais acerca das diversas violências raciais brasileiras, costura a narrativa das personagens ficcionais. Enquanto os números alarmantes denunciam as estruturas de poder que seguem racistas, a ficção de Marcelino Freire efetiva um trânsito fundamental. A escolha desse espetáculo surgiu com a pesquisa já em andamento e, após assisti-la, senti a necessidade de inseri-la no conteúdo dessa pesquisa devido à proposta do figurino que veste o corpo do negro numa ótica ocidental.

Yla Ilu tem ritual afrofuturista de saudação a Ayan – a deusa do tambor. A proposta desse espetáculo veio a partir dos estudos feitos pela própria atriz, Sanara Rocha. O solo propõe uma discussão com o universo da musicalidade nas cerimônias sagradas, que interdita a presença feminina a frente dos tambores sagrados. Questiona as “tradições” e procura estabelecer diálogos com a tradição e a contemporaneidade. Nesse viés, Sanara Rocha se debruça no mito de Ayan e na invenção do tambor batá de culto a Xangô, que deu origem ao candomblé no Brasil. O teatro-dança é outra linguagem estética no teatro do negro. Esse fator e também a proposta do figurino afrofuturista nos levou à escolha.

No terceiro capítulo, **Ensino: Cultura Africana e Afrobrasileira nos Cursos de Indumentária²**, trabalhamos com a hipótese de que a ausência de disciplinas

2 Ao longo dessa pesquisa, surgirão referências aos cursos que estudam criações de figurinos. Como se trata de uma área ampla, que pode ser encaixada em diversas nomenclaturas, consideraremos os cursos de figurinos ou indumentárias e os demais cursos das artes que estudam o vestuário e sua história.

ligadas à cultura africana e afrobrasileira nos cursos reflete negativamente na formação do figurinista. Utilizo minha trajetória acadêmica para validar essa argumentação. Foram duas graduações concluídas nesse campo de pesquisa, sendo a primeira no Curso Superior de Tecnólogo em Produção do Vestuário - na área moda - (Senai Cetiqt, 2014) e a segunda Bacharelado em Cenografia e Indumentária (UNIRIO, 2018). Entendemos a forma sistemática e estrutural do racismo dentro dos espaços pensantes quando, ao analisar as grades curriculares, constatamos o negligenciamento das culturas de matrizes africanas e afrobrasileiras na academia.

Evidentemente que sem incentivo nas produções acadêmicas (Indumentária/Figurino) sobre a cultura africana e afrobrasileira, fontes de pesquisas permanecerão defasadas e, no final do curso, o figurinista terá o seu desempenho prejudicado. Acreditamos que a ausência dessas disciplinas está aliada ao racismo estrutural que marca a sociedade brasileira e que se encontra também no espaço acadêmico (KILOMBA, 2019). Assim, como elemento fundamental dessa discussão, esse capítulo abre um debate necessário e elucidativo para os meios de educação/ensino nos cursos de indumentária a nível técnico e superior.

Sabemos que esse tema de modo geral causa desconforto e, em muitas áreas do conhecimento, após 16 anos da promulgação da Lei nº 10.639/2003, ainda é motivo de longos debates. A produção de livros na área do vestuário identificado atualmente como “afrobrasileiro” é um dos mais carentes em bibliotecas públicas, livrarias e em acessos virtuais. Acreditamos que tal ausência se dá porque a historiografia oficial ainda prioriza estudos e tendências que foram introduzidas no Brasil por meio dos conceitos da moda europeia, assim como deliberadamente silencia sobre a produção africana e afrodiaspórica. Com isso, a dificuldade de desenvolver projetos, tanto para produção de moda quanto para figurinos teatrais, tornou-se um processo cercado de problemas para os pesquisadores os quais, em geral, apresentam dificuldades para encontrar e fazer uso de bibliografias adequadas. A considerar o epistemicídio de que trata Sueli Carneiro em sua tese de doutorado.

Nessa dinâmica, o aparelho educacional tem se constituído, de forma quase absoluta, para os racialmente inferiorizados, como fonte de múltiplos processos de aniquilamento da capacidade cognitiva e da confiança intelectual. É fenômeno que ocorre pelo rebaixamento da autoestima que o racismo e a discriminação provocam no cotidiano escolar; pela negação aos

negros da condição de sujeitos de conhecimento, por meio da desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade; pela imposição do embranquecimento cultural e pela produção do fracasso e evasão escolar. A esses processos denominamos epistemicídio (CARNEIRO, 2007).

A conclusão tem por finalidade organizar, sumariamente, as principais ideias discutidas no percurso dessa dissertação. Em algumas montagens, percebemos o caráter religioso, o que aparentemente justifica o uso de certas indumentárias religiosas. No entanto, figurinos de espetáculos que foram visualizados fora dessa pesquisa, frequentemente vestiam os personagens negros com roupas brancas.

Refletimos sobre esses aspectos e apontamos duas razões/hipóteses. A primeira é a de que não existiram subsídios suficientes para aprofundar as pesquisas, assim como na experiência que vivenciei em Portugal. Segundo, os criadores insistem em manter os estereótipos do personagem negro dos séculos anteriores. Não que os figurinos brancos (encardidos, sujos) não sejam ideais, o que percebemos é que alguns espetáculos, que não têm diálogo com práticas religiosas, colocam o negro somente nesse lugar. Essa prática produz o pensamento de que negro veste branco porque faz teatro de “macumba”.

A representação do personagem negro no passado é reflexo do período colonial e escravista vivido no Brasil. Essa herança reflete em diversas áreas da vida do negro no país, mas lentamente, aliado a movimentos sociais e antirracistas, está sendo superadas. As influências da cultura afrobrasileira e africana começam a florescer nos palcos do teatro. Percebemos nas danças, músicas, tecidos, culinária, religião, acessórios, dentre outros aspectos, trazidos da África e incorporados na nossa cultura.

Apesar do apagamento cultural que o negro presenciou nos últimos três séculos de escravidão no país, podemos conferir maior aceitação e divulgação da cultura afrobrasileira nos palcos de teatro. Isso faz com que a busca por representatividade sobre a cultura afrobrasileira seja intensificada e que as tradições de matrizes africanas sejam experimentadas.

2 REPRESENTAÇÃO E O OLHAR ESTEREOTIPADO SOBRE O PERSONAGEM NEGRO

Na história do teatro brasileiro, até mesmo no período em que não se falava de um teatro genuinamente nacional, a presença do personagem negro é marcada por diversos pontos de mudanças. Esse capítulo dedica-se a fazer um breve panorama da atuação do negro na cena teatral brasileira para observar a evolução do vestuário do personagem negro. Vale ressaltar que, o intuito desse capítulo, assim como de todos os outros é, acompanhar os modos de vestir o negro para a cena até os dias atuais e, com o objetivo de realizar tal intento, mesclaremos informações sobre o vestuário e a situação dos negros que surgem nas pesquisas históricas sobre o Brasil, assim como em trabalhos específicos de autores teatrais e daqueles que pensam o teatro. Com isso, saliento que, estudos mais aprofundados sobre as narrativas do teatro negro no Brasil serão indicados em notas e bibliografias.

2.1 Breve registro do negro no teatro brasileiro

[...] tradições circenses, de dramas, de danças dramáticas, de folguedos populares e de representações, frequentemente associadas a festas e festejos religiosos, sobretudo católicos, mas também afrobrasileiros, surgiram, sumiram, mantiveram-se e transformaram-se em quatro séculos de história da Bahia, sem estabelecer com clareza categoria “teatro profissional” (BIÃO, 2009, p. 293).

Quando homens e mulheres africanos chegaram ao Brasil, trouxeram elementos culturais que foram aos poucos introduzidos à cultura local. Hoje, o que nós conhecemos como cultura afrobrasileira é o resultado da mistura cultural de vários povos; sociedades autóctones, assim como africanos e europeus que chegaram aqui a partir do século XVI.

Apesar do aumento significativo na produção de materiais bibliográficos no mercado editorial, a pesquisa que envolve os personagens negros nos palcos do teatro brasileiro, ainda é um trabalho minucioso e delicado. Poucos autores se dedicaram a esse tema no século passado e, apesar dos baixos recursos de materiais bibliográficos da época, Mendes (1982) apresenta em sua tese de mestrado e doutorado excelentes resultados de suas pesquisas sobre o personagem negro.

A atuação do personagem negro nos palcos, nas ruas e nos manifestos artísticos de modo geral é conhecido (embora, invisibilizado) de longas datas. Nos autos jesuíticos, há mais de quatro séculos, estava o personagem negro, em meio ao processo de escravismo, sendo coadjuvante na história do teatro no Brasil. Segundo Mendes:

A mais antiga, de que se tem registro, foi criada no Rio, em 1780, e era constituída por cantores, dançarinos e cômicos, provavelmente negros ou mulato, na maioria, segundo o costume e conforme se depreende de depoimentos de viajantes estrangeiros ilustres que nos visitavam desde fins dos séculos XVIII e começos do XIX (Bougainville, 1767, Von Martius, 1818, St Hilaire, 1819), todos unânimes em afirmar que os espetáculos a que tinham eram representados por elencos de cor, “os brancos só raramente, em papéis de personagens estrangeiros” (MENDES, 1982, p. 2).

Como podemos perceber, atores negros, atuantes desde sua chegada ao Brasil, ocupavam as cenas dos espetáculos da época. Nesse período, a profissão do ator não era vista com bom gosto, por isso, a cena era tomada por pessoas que viviam às margens da sociedade. Quanto ao negro, que sempre teve sua imagem estigmatizada, utilizavam uma camada de pó branco e vermelho para cobrir os rostos, na tentativa de esconder a negrura da sua cor (MIRIAM, 1982). Desde a chegada aos portos brasileiros, africanos escravizados foram considerados criaturas exóticas, inferiores, cruéis e ignorantes.

Relatado por Mendes em seus estudos, esse fato nos mostra que o negro, além das violências físicas causadas pela escravidão, carregava no âmago da sua existência perversidades psicológicas que lhes foram atribuídas esteticamente. A negrura da pele foi motivo para colocá-lo em lugares subalternos e animais dentro da sociedade.

Mendes faz uma breve introdução à história do teatro no Brasil nos séculos XVII e XVIII. Não há muitos detalhes sobre as atividades artísticas do período nem mesmo sobre montagens cênicas em que atores negros tivessem atuado. No entanto, ela cita a representação da peça *Os encantos de Medeia* no ano de 1769, do dramaturgo Antônio José da Silva (1739). A referida obra do dramaturgo luso-brasileiro está inserida num contexto de comicidade, uma versão satirizada da tragédia grega de Eurípedes, “Medeia”.

Ediluce Batista Silveira³ faz uma análise sobre a obra do dramaturgo Antônio José, no artigo “Os encantos de Medeia: a transformação do mito trágico ao cômico”. A autora descreve a peça da seguinte forma:

O Judeu – como era chamado – reatualiza o mito trágico de Medeia, resgatando-o e transformando-o por meio de uma imagem satirizada. Como, na obra desse comediógrafo, é recorrente o uso da chacota, do riso, da sátira, essas estratégias são colocadas em evidência na peça teatral Os encantos de Medeia. O trágico é transformado, então, em cômico (SILVEIRA, 2015).

Antes dessa peça ser representada no Brasil, ela foi encenada em Lisboa – Portugal, em 1735. Nas palavras da autora, temos o seguinte apontamento: “Certamente, a encenação dessa dramaturgia causaria perplexidade nos espectadores tamanha é a carnavalização do trágico”. Não temos dados informativos sobre a repercussão da peça no Brasil, tampouco como se deu a atuação dos personagens negros dito por Mendes. A inclusão desses diálogos aparece aqui somente para conjecturar a imagem do personagem negro no século XVIII. A refletir posteriormente, em futuras pesquisas, como eram as vestimentas do personagem negro antes do século XVII, quando ele representou a história do outro, de lugares não pertencentes a ele, em um momento em que a atividade artística não tinha muito valor?

É sabido que a valorização da profissão do ator só aparece em 1808 com a vinda da família real portuguesa para o Brasil. Assim, as grandes melhoras acontecem nos teatros. Nesse momento, surge na cena teatral brasileira outra história. Segundo Mendes (1982), o teatro era algo que agradava a família real, e houve grandes incentivos para construção de novos edifícios teatrais e investimentos artísticos. A profissão do ator passou a ter prestígio e novos teatros começaram a surgir. Com isso, companhias estrangeiras foram assumindo a cena do teatro nacional.

Essa transformação que ocorre no início do século XIX, que beneficia companhias e atores estrangeiros, o personagem negro é afastado da cena, dos papéis de protagonistas e assume lugares abjetos no palco. Antes dessa nova fase do teatro brasileiro, a presença do ator negro só era possível porque se tratava de uma profissão desprezada. Contudo, o negro assumia os papéis principais, tinha

3 Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia

participação ativa, fosse em manifestações espetaculares populares, fosse nos palcos, ainda que sua cor figurasse como motivo de vergonha, o teatro era também exercido por mãos negras (LIMA, 2015).

É difícil nesse momento de a história do teatro brasileiro tirar conclusões sobre o personagem devido à baixa quantidade de registros. Assim como na obra “Os encantos de Medeia”, citada como exemplo, outras montagens de dramaturgias estrangeiras foram realizadas no Brasil, nos primeiros séculos da chegada dos portugueses, muitas delas tinham caráter meramente catequizante, com intenção de educar.

Sem intenção de prolongar-me em um campo de pesquisa paralelo, no caso, a historicidade do teatro negro, é evidente que no tocante ao universo das práticas da cena, o estudo da experiência negra no teatro brasileiro, para além das questões políticas e históricas, é um campo de investigação que oferece um grande leque de perspectivas (LIMA, 2015). Entretanto, é por meio dessa historicidade que surge o material que fundamenta minha pesquisa.

Tendo em mãos poucas ferramentas para analisar o vestuário de cena do negro nesses primeiros séculos (XVI / XVIII) na história do teatro no Brasil, seguimos com os apontamentos de Mendes. O ponto que reside nossa análise para abordagem nas relações do negro no teatro brasileiro e o vestuário, mais especificamente, nas representações do negro em diferentes períodos das artes cênicas no Brasil, tendo o vestuário como norteador desse caminho até atingirmos o teatro pós-moderno.

2.2 Século XIX: registros fotográficos e o vestuário do negro

O acontecimento e a persistência dos propósitos do ator-empresário de manter em funcionamento a companhia que organizara, com atores, prosódia e **modo de representar brasileiros**, adquiriram, posteriormente, um significado: marcariam uma possível data de criação de um teatro genuinamente nacional (MENDES, 1982, p. 4, sem grifo no original).

O século XIX é um marco na história do Brasil e no mundo. Uma passagem sublinhada por fatos importantes, colapso de grandes impérios, revoluções, conflitos militares, avanços medicinais, científicos e de exploração, a escravidão no Brasil chega ao seu ápice no comércio de africanos escravizados.

Muitos países já haviam encerrado as práticas de tráfico e exportação ilegal de africanos. Após o sucesso da Revolta Escrava no Haiti, a Inglaterra, com ameaças de bloqueio marítimo, obrigou países como Brasil e Portugal a parar com as práticas de sequestro e escravismo. Isso fez com que diversos países encerrassem o comércio de africanos escravizados.

É sabido que Brasil, dentre outros países que mantinham a prática ilegal de tráfico humano, foi o último a aderir à abolição da escravatura (1888). A história desse período é registrada também nos clássicos da literatura brasileira e textos dramáticos, como bem pontua Miriam Garcia Mendes. A autora, em concordância com Sílvio Romero, ressalta a importância dos textos de alguns escritores do início do século XIX devido ao valor histórico que neles possuem.

Se perdessem todas as leis e escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século, que está a findar, e se nos ficassem somente as comédias de Martins Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época (ROMERO, 1900, p.115 *apud* MENDES, 1982, p. 36).

É logo nas primeiras décadas que grandes personalidades do teatro nacional surgem com obras de temas nacionais para dar início ao que Mendes (1982) e Décio de Almeida Prado (1999) apontam como genuinamente nacionais.

Historicamente, em 1823, com o “nascimento” do Brasil⁴, surge a discussão para definir o conceito de povo brasileiro. As obras literárias de romance caminhavam lado a lado com esses acontecimentos, nasciam “os patrícios brasileiros” aqueles que tinham direitos e deveres enquanto cidadãos. No entanto,

4 Ano da Primeira Constituinte Brasileira

nem todos estavam aptos para receber o título de cidadão brasileiro, nas palavras de Carvalho:

Salvo um ou outro liberal radical, eram poucos os que incluíam índios e escravos no povo. Era outra categoria. Estavam fora daqueles direitos e deveres comuns que chamamos hoje em dia de cidadania. E o resto, nas cidades era uma “África”, como diziam os viajantes, entre irônicos e temerosos, de um país que não entendiam (CARVALHO, 2014, p. 15).

Os apontamentos do professor sobre esse período da história são muito relevantes para compreendermos mais adiante como isso refletiria no teatro brasileiro. A invisibilização das culturas e saberes indígenas⁵ e africanos são perceptíveis e essa prática é transportada para o palco. Ainda sobre essas práticas racistas, Carvalho diz:

Esta visão racista e desesperançada, que não conseguia perceber senão anônima, desagregação, teve impacto na historiografia. Nos nossos primeiros manuais de história, os descendentes da mestiçagem, entre europeus, índios e negros, estavam fadados ao silêncio. Não eram percebidos como protagonistas de nada (CARVALHO, 2014, p. 15).

Essa visão racista, explicitada pelo historiador, também é percebida nas obras teatrais que Miriam Garcia Mendes (1982) nos apresenta. Vemos nas primeiras análises que o personagem negro deixou de realizar os papéis principais e passou ocupar o lugar de objetos, coisas inanimadas, o ser sem alma, o escravo e assim por diante. Essas ações preconceituosas reverberam até hoje nos palcos do teatro brasileiro. Passaram-se duzentos anos desde o surgimento desse teatro genuinamente brasileiro, feito por brasileiros para brasileiros, ou ainda, caso consideremos os séculos iniciais, como afirma Mabel Freitas:

O teatro quase todo esse quadrigentenário com estigma de atividade marginalizada pela nossa sociedade. Por isso, “o teatro de presença negra”, mais relacionado às expressões literalmente, artísticas – feitas para serem vistas por um público –, de expressão negra, ou com sua participação era realizado por escravos, libertos e prostitutas (FREITAS, 2014 p. 81).

5 Não adentraremos nas práticas e saberes dos nativos indígenas por ter consciência da amplitude que cerca o tema. Entretanto, reconhecemos a urgência que há em trabalhar essa temática também no campo do vestuário cênico.

O que notamos em muitas montagens brasileiras do período, são conteúdos de peças burguesas que invisibilizam as potencialidades da cultura afrobrasileira e o personagem negro que, por vezes, aparece em cenas estereotipadas, em papéis subalternizados, marginalizados e hiper-sexualizados.

Mendes chama atenção para um ponto muito interessante que é o foco dessa pesquisa, o traje cênico que veste esse novo teatro. Ao abordar as mudanças do início do século XIX, ela relata que tais mudanças também atingiram o estilo de vestir do novo homem brasileiro, mas não é sobre o homem negro, que nessa ocasião ainda se via os flagelos da escravidão, segundo ela:

Esta subversão de valores atingia, ainda, o homem social no seu modo de vestir, nas suas atitudes e costumes, numa ânsia de renovação que chegou mesmo, em alguns casos, à destruição dos valores antigos respectivos. Cabelos longos, calças coloridas, camisas abertas no peito, olhos vivos, ardentes, compunham a figura do jovem romântico, sempre pronto a lutar e morrer por seu amor e por seus ideais (MENDES, 1982, p. 6).

As alterações no modo de vestir chegaram aos palcos, redesenhando e adequando cenários e indumentárias. A autora relembra também os cenários de João Caetano Ribeiro que com seu brilhantismo ocupou a cena de muitos palcos no Rio de Janeiro e completa dizendo:

Ao lado desse aprimoramento dos cenários processava-se também a revolução dos vestuários, especificamente os femininos, que se tornavam variados e opulentos, realçados por magníficos adereços e acessórios de cena. Apenas o mobiliário seguia ainda os padrões europeus, com a mesma colocação em cena dos indefectíveis consolos encostados na parede de fundo do palco, a mesma distribuição convencional dos móveis (MENDES, 1982, p.13).

Não há dúvidas que tais mudanças aconteceram somente para privilegiar e abrilhantar a história da população burguesa daquele período e que homens e mulheres mestiços ou negros foram excluídos desse contexto de transformação. De 1850 até a abolição em 1888, a imagem veiculada sobre o negro no teatro brasileiro se resumia à figura do escravo, reforçando a ideia de que “negro” e “escravo” eram equivalentes ou sinônimos – ser negro era ser escravo. Assim, o teatro divulgava a visão racista do negro. Isso refletia também no vestuário devido às condições sociais da população negra e a desvalorização cultural atribuída historicamente ao pensamento do homem branco colonizador sobre o corpo negro.

É possível pinçar algumas informações nos breves registros dos viajantes europeus que passaram pelo Brasil durante o século XIX, quando fizeram alguns registros fotográficos e escritos sobre o negro escravizado no Brasil. Nota-se que, embora os registros contenham vários termos pejorativos e estejam acompanhados por um olhar estereotipado e racista, tais relatos nos servem como alinhavo da história do povo afrodescendente e africano daquele período. Por meio deles, surgem as pequenas possibilidades de encontrar especificações, ainda que rasas, sobre o vestuário da população negra.

Os raros apontamentos feitos sobre esse modo de vestir são pinçados nas obras de Jean Baptiste Debret (1848), Johann Moritz Rugendas (1858), Marc Ferrez (1923), August Stahl (1877) e nos relatos feitos por Louis e Elizabeth Agassiz em “Viagem ao Brasil: 1865-1866”. Com análise crítica dos documentos imagéticos e textuais sobre a representação construída acerca da aparência da população negra escravizada, nas quais a roupa é um indicador das condições sociais e relevante para costumes da época.

Figura 1 – Negra Mina



Fonte: Retirada no site do senado Domínio Público (2019) ⁶

6 Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1048/584305.pdf?sequence=4>.

E é ainda por meio das imagens produzidas por esses viajantes e a ótica “europeia” que tentamos remontar e compreender as narrativas para o traje do personagem negro. A autora Miriam Garcia Mendes (1982) abre um precedente sobre o momento em que o personagem negro nasce na historiografia do teatro brasileiro. Como visto anteriormente, o negro sempre esteve presente nos palcos desde o período em que o teatro ainda não tinha uma narrativa genuinamente nacional. A presença ou a ausência do negro no teatro brasileiro correspondem aos diferentes contextos de nossa história.

Mais tarde, quando a profissão passa a ser valorizada, o negro sai de cena e só retoma os palcos em meados do século XIX, ocupando o lugar de “o escravo”. Período em que o teatro se tornou um espaço de requinte para as classes dominantes. Conforme a autora, a ideia que justificaria o negro na cena era:

[...] a ideia de escravo estava intimamente ligada à ideia de *negro*, duas coisas que se confundiam aos olhos do senhor branco e dentro de um conceito que, embora sendo, aparentemente, apenas social, na verdade considerava as gradações da cor da pele do indivíduo como justificativa para mantê-lo da categoria racial a que seus pais, pelo menos, pertenciam. Em outras palavras, sendo negros puros os primeiros escravos vindos para o Brasil, logo sua cor começou a indicar também a condição social [...]. (MENDES, 1982, p. 21).

Então, surge o personagem escravo, até mesmo em narrativas de dramaturgos “abolicionistas” como Martins Pena que denunciava a escravatura do século XIX. O negro volta para os palcos ocupando o lugar do subalternizado, o objeto sem voz. Nesse viés de extrema inferioridade, de conceito estereotipado, que o personagem negro reaparece e assim permaneceria por muito tempo.

Figura 2 – Negros aos Olhos de Thomas Ender (1818)



Fonte: PPGH – UFRGS (2019).

Figura 3 – Negros no Comboio de Café – Debret (1826)



Fonte: Diário de Pernambuco (2019).

A invisibilização da população negra foi muito bem articulada e, ao entrar para os palcos, o que lemos são narrativas de apagamentos históricos e inverdades sobre a diáspora negra. Sob essa ótica de negligenciamento, desde sua chegada o personagem negro foi impedido de protagonizar a própria história e teve suas narrativas desenhadas e escritas por julgo proveniente de saberes colonizadores. Para Douxami:

[...] o negro, sempre presente nos espetáculos teatrais durante o período colonial, foi excluído dos palcos brasileiros (...) a partir da segunda metade do século XIX. Quando o teatro deixou de ser sinônimo de marginalidade, os atores negros foram substituídos por atores brancos devidamente pintados de negro (DOUXAMI, 2001, p. 316 *apud* FREITAS, 2014, p.82).

A prática de silenciamento dos negros se consolidou nesse momento em que o teatro brasileiro recriava sua história. Nesse momento histórico, os negros não tinham muitas oportunidades para apresentar no palco seu potencial dramaturgic e tão pouco expor em cena aquilo que a memória lhe preservava, a cultura do seu povo.

O passado preservado na memória dos negros em diáspora lhes serviria como ponto de partida para construção de um novo personagem que só retomaria os palcos no século XX. Mas para o século seguinte, o negro precisaria fazer sua reinvenção, referências do passado tornar-se-iam âncoras para construção de um novo personagem.

Antes disso, construído no século XIX, os principais dramaturgos da época dão início à inserção do personagem negro (escravo), uma vez que o ator negro estava sempre ligado à subserviência ou comicidade (FREITAS, 2014). Por outro lado, temos a exaltação dos personagens brancos, pois com as novas construções cênicas ele agora é o protagonista da história, como relata Mendes.

O fato de ser negro e escravo, portanto, condição racial e social por si mesmas degradantes, colocava o indivíduo em situação de extrema inferioridade dentro de uma sociedade branca, na qual certamente, não lhe seria fácil se tornar um objeto estético, segundo os padrões convencionais; isto é, a rigor, ele não devia chamar a atenção do artista sobre a sua humilde pessoa (MENDES, 1982, p. 21).

Na percepção dos dramaturgos, como Martins Pena, Joaquim Macedo, José de Alencar entre outros, o negro carregava, além da origem e da cor, que

denotavam por si só, aspectos de inferioridade natural, a diferenciação pelo *status* social, o trabalho escravo, a ausência cultural e isso corroborou com a concepção do racismo no palco, mesmo nos autores abolicionistas. A autora, mais adiante nos afirma que:

Os primeiros estereótipos tinham tanta força, entretanto, que todo o empenho da poesia romântica em destruí-los não conseguiu vencer o preconceito sempre latente até nos mais ardentes defensores negros. (MENDES, 1982, p. 23).

Assim, erguia-se a imagem do negro, uma imagem historicamente “bestializada” criada pelo imaginário do indivíduo branco (europeu) nos séculos passados e que ainda se mantinha. Com todo esse agravante de preconceito racial e social, o negro buscou alternativas para resistir e se camuflar diante da sociedade.

Deste modo, surgem alguns tipos imagéticos que retratam o negro na sociedade. Podemos destacar a imagem do negro escravizado, malvestido, “sem cultura”, sujo e com aparências desumanizadas, lançado a própria sorte no sistema escravocrata desde sua chegada ao Brasil. Paralelo a isso, temos a imagem das “escravas domésticas” (quando vestidas por seus senhores para exibir luxos e riquezas das famílias), dos negros “libertos” que numa tentativa de fuga para escapar das maldades do racismo, buscavam semelhanças e aprovação no olhar do outro (do branco), nas tentativas de imitar os costumes dos seus antigos senhores, tanto nos modos de vestir quanto nos códigos de comportamentos.

Figura 4 – Escravo Libertado



Figura 5 – Escrava da Casa



Figura 6 – Preto De Ganho



Figura 7 – Ama de Leite



George Simmel (1957) elucida algumas questões ligadas ao comportamento social e ao vestuário. Por meio da relação entre classes sociais, ele desenvolve o termo chamado trickle-down, uns processos cíclicos de recusa das classes superiores ao perceber as classes sociais mais baixas, numa tentativa de ascensão social, imitariam a aparência das classes mais altas, adotando não só o vestuário, mas também o comportamento que demarcaria seu prestígio e *status* social.

Tal prestígio também é encontrado nas fotografias, segundo informações retiradas do site de pesquisa da Fapesp (2017):

[...] o retrato fotográfico se tornara um objeto de desejo para brancos e negros. No caso destes últimos, se nascidos livres ou libertos, ao se fazerem retratar como os brancos, à moda europeia e com códigos e comportamentos emprestados do outro, era uma tentativa de trilhar um caminho dentro de uma sociedade racista e exigente.

Ao projetar sua imagem, o negro desejava ser reconhecido como sendo um determinado tipo de pessoa, na mente dele, ele seria tratado como supõe que pessoas do seu tipo deveriam ser tratadas “para salvaguardar a impressão acalentada por um indivíduo durante o período em que está diante de outros” (GOFFMAN, 1985, p. 22) era algo muito precioso. Podemos imaginar que isso era mais um subterfúgio para escapar das mazelas e resquícios da escravidão e sobreviver dentro de uma sociedade extremamente racista.

Em outros contextos, as fotografias eram vendidas no exterior como cartão postal para estrangeiros europeus, uma forma de apresentar o lado “exótico” do Brasil. Fotografias, pinturas, relato dos viajantes e textos dramaturgicos, durante a passagem do século XIX, não apresentavam outras características a não ser a de escravo, como também podemos conferir no trecho a seguir.

E os negros continuavam a dançar ao clarão duma grande fogueira. De tempos em tempos, quando a sua excitação atingia o mais alto grau, eles ataçavam as chamas que projetavam estranhos e vivos clarões sobre o grupo selvagem. Não se podem contemplar esses corpos robustos, nus pela metade, essas fisionomias desinteligentes, sem se formular uma pergunta, a mesma que inevitavelmente se faz toda vez que a gente se encontra em presença da raça negra: “Que farão essas criaturas do dom precioso da liberdade?” O único meio de pôr um termo às dúvidas que nos invadem então é de pensar nas consequências do contato dos negros com os brancos (AGASSIZ, 2000, p. 68).

Assim como Agassiz, outros ideólogos classificavam o negro como menos dotado de humanidade ou completamente destituído de humanidade.

O resultado disso era a criação de personagens secundárias e sem valor dramático como nas peças do referido fundador da comédia de costumes no Brasil. Para os autores do período, de forma alguma o negro teria uma estética ideal, o passado glorioso ou mítico. Sendo assim, não despertaria o desejo dos escritores para tomá-lo como modelo (MENDES, 1982).

Miriam fez uma seleção de textos, sob determinados critérios nos quais o personagem negro pode ser estudado com mais profundidade. Ela começa por analisar os textos de Luís Carlos Martins Pena (1815/1848), o criador das comédias de costumes que por sua vez denunciava e criticava a escravidão em seus textos.

De acordo com Mendes, o negro não aparece nos romances de Martins Pena, surge somente como figurante ou ocasionalmente mencionado em momentos episódicos das comédias, quando ele focava nos aspectos do cotidiano do homem brasileiro comum e, nesses termos, o negro era meramente o escravo. Não recebia nome de personagem, nos textos do autor o personagem negro é mencionado apenas como “negro”, “mulato escravo”, “negros e moleques” e “dois negros”. No entanto, na comédia *O Juiz de paz na Roça*, na rubrica da cena IV do ato único, o vestuário aparece como um diferenciador das condições sociais entre o senhor e o escravo, destaca a autora:

A posição do vestuário do escravo frente ao senhor é também expressa pelo tipo de vestuário que ambos usam. Manuel João está vestido de “calças de ganga azul, com uma das pernas arregaçadas, japona de baeta azul e descalço. Acompanha-o um negro com cesto na cabeça e enxada no ombro, vestido de camisa e calça de algodão” (MENDES, 1982, p. 27).

Neste sentido, como indica ainda a autora há, por meio do vestuário, um esforço de diferenciação social entre os personagens, pois a roupa do escravo é similar aos demais escravos das lavouras. Por intermédio das afirmações feitas por ela, podemos encontrar os contextos que nortearam o diálogo entre a historiografia e a dramaturgia da época. Não é somente um uniforme sendo, “portanto, expressamente em nome do nível social que o vestuário deve ser descrito” (BARTHES, 2005, p. 266) como um indicador de posição entre o colonizador *versus* colonizado. O vestuário é um dos elementos pelos quais construímos a representação e a condição social de homens e mulheres. Além disso, faz com que outros olhares percebam em nós a que categoria identitária nos encaixamos. Não era por acaso que, ao chegar nos portos brasileiros, africanos escravizados

recebiam roupas em trapos velhos. Assim, podemos ainda afirmar que a distinção marcada pelas roupas era não apenas uma questão de classe, mas também racial.

Ao rubricar os tipos de trajes dos personagens negros, Martins Pena acentua a realidade (imposta por senhores de escravos) cotidiana da população escravizada. Estava nos palcos do teatro brasileiro a forma opressiva, a desvalorização e “apagamento” dos negros, da cultura negra e das religiões afrobrasileiras. Os negros figurantes de Martins Pena não são mencionados na lista de personagens, não recebem nomes, mas o tipo de roupas que são usadas para distanciar o senhor do que é escravizado, isso sim mereceu destaque nos escritos de Martins Pena. Compreender o racismo em relação às estruturas sociais é entendê-lo como um fato histórico, tão histórico quanto à própria formação da sociedade, as relações de produção, o sistema político e a cultura.

As personagens negras são identificadas ao longo dos textos como “um mulato escravo”, “dois negros”, “negros e moleques” “mucamas”. Foram também classificados pelos registros do fotógrafo Christiano Junior⁷ por “pretos de ganho”, “pretos manûês e “escravos da casa”, que assim os definiu como “tipos de preto”. Pretos que prestavam serviços à sociedade, pertencentes aos grupos racialmente oprimidos, naturalmente ocupavam postos de menor prestígio, ou de maior degradação, assim eram os negros escravizados ou alforriados.

7 José Christiano de Freitas Henriques Júnior (1832-1902). Chegou ao Brasil, em 1855. Christiano dedicou-se aos retratos de estúdio e tornou-se famoso por seus registros de “tipos negros”, tendo realizado imagens exclusivamente de escravizados, vendidas, em geral, no formato de cartes de visite. Eram geralmente vendidas para estrangeiros que voltavam à Europa. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11149>.

Figura 8 - Escrava da Casa



Fonte: Imagens disponíveis em Brasiliana Fotográfica (2019).

O antropólogo e museólogo Raul Lody analisa em um dos seus livros a imagem da Baiana que ganhou os seguintes dizeres do autor:

Mulheres de ganho: mulheres de gamela, caixa e tabuleiro. A baiana é um tipo social e cultural que marca a vida de algumas capitais e projeta sua indumentária um comportamento ético de oferecimento de comida – uma marca que a identifica como uma quase síntese do que é afro – e também de um sentimento sagrado próximo, convivente e integrado às cidades. [...] Assim, a mulher assume o seu papel múltiplo no mundo afrodescendente. Papel econômico, de mãe, de mantenedora da família, das memórias e das tradições africanas (LODY, 2015, p. 23-26).

Essas imagens representam a figura do negro no decorrer do século XIX. Algumas delas nos permitem refletir sobre duas condições experimentadas pelos negros; ser/estar semelhantemente vestido ao homem branco e distanciar-se do negro escravizado; ser vestido para cumprir o papel de “cartão postal” e representar o luxo das famílias burguesas ou ainda, o negro exótico que no final do século XIX e início do XX voltaria aos palcos representando as “funções” no imaginário preconceituoso de um olhar racista, ignorando o real valor cultural do negro como bem salienta Lody.

As imagens remetem à leitura de personificação do negro escravizado, podemos refletir nas marcas deixadas pela escravidão. Nitidamente expostas nas imagens, percebemos os pés descalços, semblantes tristonhos, cansados e, sobre seus corpos, os trajes desalinhados que não foram feitos para eles. Mesmo aqueles que conquistaram sua “liberdade”, mantinham o próprio sustento e vestiam trajes melhorados, ainda assim, estavam longe de ser reconhecidos como brasileiros que gostariam de ser.

Tendo em vista as abordagens analíticas de alguns autores que retiramos dos estudos teatrais de M.G Mendes (1982), vimos que o negro estava lá, não ocupando qualquer papel de destaque, o personagem negro atravessou mais um século. Teve sua história reduzida a escravo e suas variantes em “tipos de preto”.

Um repertório de esvaziamento, sem muitas histórias ou histórias que foram rasgadas e queimadas (Rui Barbosa em 1891), contextos que deslegitimam a cultura de um povo. Assim, o que temos são os breves fragmentos que merecem ser analisados com mais profundidade, costurando história e memórias para “cartografar” o vestuário do personagem negro até o século XIX, porque a partir do

final desse século e virada para o próximo, outras narrativas começam a circunscrever esse personagem.

Em outras palavras, o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a “manter as distâncias”; ao contrário, meu objetivo será, uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de escolher a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais (FANON, 2008, p. 95).

As palavras de Frantz Fanon⁸ foram originadas para outro tempo/espaço, porém as reflexões do autor são compatíveis com nossa compreensão dentro das relações assimétricas nos diferentes grupos das estruturas sociais. Estudar e compreender o vestuário cênico no corpo do personagem negro é também uma forma de combater o racismo, a desigualdade na sociedade e nas artes cênicas. Acreditamos que essa seja a finalidade dos estudos que se debruçam sobre este tema.

2.3 Final do XIX e início do século XX: a construção de um novo personagem negro

É na virada do XIX para o XX que o personagem negro reaparece, esse é o momento da reviravolta, surgem questionamentos que envolvem questões raciais, sociais e políticas. É o momento de reconhecer-se como Ser Negro e perceber-se como corpo negro em diáspora. A partir daí, reivindicar também por meio do teatro, a dignidade e o respeito. Contudo, as implicações e as consequências desta reviravolta dão ainda os primeiros passos (MBEMBE, 2014).

Efetivamente, este é o grande acontecimento ou, melhor diríamos, a experiência fundamental da nossa época. [...] De resto, tal revelação pode ser-nos dada alegremente, pode suscitar perplexidade ou fazer-nos mergulhar num tormento ainda maior. De uma coisa temos a certeza: esta desclassificação, também ela carregada de perigos, abre possibilidades para o pensamento crítico (MBEMBE, 2014, p. 9).

⁸ Frantz Omar Fanon foi um psiquiatra, filósofo e ensaísta marxista francês da Martinica, de ascendência francesa e africana. Fortemente envolvido na luta pela independência da Argélia, foi também um influente pensador do século XX sobre os temas da descolonização e da psicopatologia da colonização.

Na obra “A Crítica da Razão Negra”, Achille Mbembe aguça nosso pensamento para responder às seguintes questões acerca do racismo, como pensar a diferença e a vida, o semelhante e o dessemelhante? É muito interessante refletir essas questões e fazer essa analogia por meio do teatro brasileiro no século XX, nas primeiras décadas principalmente, e pensar nesse momento como ponte de acesso para o que viria se tornar o teatro negro dali em diante.

Depois de um longo período afastado de papéis que lhe conferissem o direito de personagem, é no final do século XIX e começo XX, que as personagens negras reaparecem. O negro que até então foi silenciado no palco ou utilizado meramente como objeto de cena, ressurgiu, contudo, assumindo papéis que subestimam a potencialidade existencial do negro.

Mendes trabalhou na primeira fase de sua pesquisa (mestrado), o século XIX, o período que surge a criação do teatro nacional (1838) à data limite (1888). A escolha feita por ela se deu pelo fato de que, em datas anteriores, não tenham existido dramaturgias brasileiras apoiadas em temas nacionais. Com isso, optamos por seguir a sua análise tendo em vista a imersão e clareza com que Mendes trata o assunto.

Em sua tese de doutorado, Mendes dá continuidade à pesquisa sobre o personagem negro, iniciando sua investigação a partir das dramaturgias de 1888. Segundo a autora, “[...] a data marca o fim de uma etapa do desenvolvimento histórico brasileiro em que o negro desempenhou relevante papel, tornando-se conseqüentemente objeto de interesse e de estudos por parte de intelectuais e artistas” (MENDES, 1987).

As fortes marcas criadas pelo período escravista desenharam a figura do personagem negro no XIX até a primeira metade do XX, forçando um apagamento da história originária da população negra em diáspora e africana no Brasil, assim como criando falsas narrativas, em grifo a autora salienta essa condição:

Do negro escravo, que nessa situação se manteria por muitos anos ainda. Ficava, então, evidente que não se poderia desligar o estudo da personagem negra, no teatro brasileiro, do estudo da condição social do seu modelo, pois o negro era geralmente escravo na vida real, e foi sobre essa realidade, que o autor **quase sempre** criou essa personagem (MENDES, 1987, p. 2, grifo nosso).

De acordo com Mendes, dos dezoito textos analisados, somente em dois deles o negro não estava em situação do ser escravizado, mas os conflitos sociais que o cercavam e delimitavam em sua existência, não deixavam de ligá-los ao problema social da escravidão.

E com essa carga histórica que o negro ocupou o palco nas primeiras décadas do XX. Em papéis fixados, mulheres ocupavam a cena em figuras dramáticas como: a mulata bela, sensual, com seu rebolado e seu jeito faceiro; a Bá no papel de ama de leite, estereotipada como negra de lábios grossos, gorda, dócil, confidente, chorosa e prestativa; a baiana vendedora de quitutes e também “macumbeira” (sentido pejorativo) que vestida com saia rodada, bata de renda, turbante, pano-da-costa, colares e balangandãs teve seu real significado lançado às margens com a preta velha, a idosa africana conhecedora de segredos (MOURA, 2015).

Como dito por Abdias do Nascimento (1983), “Não fomos escravizados apenas em nosso físico: agrediram-nos em nosso espírito, nossa identidade, em nossa própria condição de seres humanos”. As primeiras décadas do século passado traziam fortemente as consequências do dia seguinte ao treze de maio (1888). Os milhares de negras e negros libertos sem nenhum amparo legal, ou medida de proteção e ação afirmativa por parte do Estado, eram agora estigmatizados no palco, não mais como o ser escravizado como visto no início XIX, mas, como o personagem que carrega sobre si uma “cultura” inferior, subalternizada e/ou ridicularizada.

A pesar sobre corpos dos personagens masculinos, assim como foi imposto às mulheres, o ator negro foi limitado a viver papéis como “o negrinho espertalhão (agregado da casa-grande), o bobalhão (pouco inteligente; estúpido, ignorante, imbecil); o malandro (astuto, bon vivant); o pai João (na maioria das vezes negro velho, dócil, conformado e submisso.)” (MOURA, 2015).

Para rebater essa estética estereotipada da condição do negro, surgem também no final do XIX os movimentos de militância negra. Evidentemente, se pararmos para analisar os embates já traçados e vivenciados por homens e mulheres negros e africanos na história brasileira, veremos que desde o início da escravidão no Brasil, movimentos negros já existiam, desde a fundação da colônia, nos quilombos, no abolicionismo afrobrasileiro, nas entidades, irmandades e organizações da comunidade negra (NASCIMENTO, 1984), mas a trajetória do

movimento negro organizada durante a República (1889-2000) é paralela à nova incursão do personagem negro para esse período.

Os movimentos que surgem nesse período desenvolveram diversas estratégias de luta pela inclusão social do negro e superação do racismo na sociedade brasileira. A luta dos negros e dos brancos antirracistas aparecia em uma perspectiva de combater as múltiplas violências praticadas sobre a população negra, em particular os provenientes dos preconceitos e das discriminações raciais, que marginalizavam os negros no mercado de trabalho, no sistema educacional, político, social e cultural (DOMINGUES, 2006).

Se após o treze de maio de 1888 a população negra estava jogada às margens da própria sorte, surgem para reverter esse quadro de marginalização os libertos, ex-escravos e seus descendentes para, assim, instituir os movimentos de mobilização racial negra no Brasil, que criou uma frente de luta com dezenas de grupos (DOMINGUES, 2006). Segundo o historiador Petrônio Domingues, que analisou os movimentos negros desde o alvorecer da república, a militância negra cumpriu um papel fundamental em diversos campos de ação humanitária referente à população negra e foi ativa efetivamente desde suas criações.

Em São Paulo, a agremiação negra mais antiga desse período foi o Clube 28 de Setembro, constituído em 1897. As maiores delas foram o Grupo Dramático e Recreativo Kosmos e o Centro Cívico Palmares, fundados em 1908 e 1926, respectivamente. De cunho eminentemente assistencialista, recreativo e/ou cultural, as associações negras conseguiam agregar um número não desprezível de “homens de cor”, como se dizia na época (DOMINGUES, 2006, p 102).

A luta dos movimentos negros refletia diretamente no campo das artes e no teatro. Não se discutia ainda o termo teatro negro, mas todo engajamento e força motriz estavam articulados e direcionados para isso. Os movimentos desenvolveram um considerável nível de organização, mantendo escola, grupo musical e teatral, departamento jurídico, além de oferecer à população negra atendimentos de serviços médicos e odontológicos, cursos de formação política, de artes e ofícios.

O personagem negro atravessou o século XIX silenciado pelo racismo que atingiu os palcos do teatro nacional, e reaparece no século XX. Na primeira metade do século XX, disseminou-se no Brasil o gênero “teatro de revista”. Assim como na comédia de costumes do século anterior, o teatro de revista gerava polêmicas e, por meio de sátiras, fazia a exposição da vida política e dos hábitos comuns da

sociedade contemporânea à época. Surgem nesse momento os “personagens tipos” como o malandro, a mulata, o português, o imigrante (que representam uma coletividade ou um grupo).

Nas primeiras décadas, o personagem negro se via representado em papéis estigmatizados no teatro brasileiro. Mesmo nos papéis de destaque, quase sempre, o negro era retratado em figuras caricatas ou com estereótipos herdados do período da escravidão (MOURA, 2015). Todavia, a possibilidade de atores negros atuarem – mesmo nos papéis em que eles eram temas – dos espetáculos da época, era algo muito remoto. Tanto os autores de revista quanto os diretores das companhias teatrais desacreditavam das potencialidades de atuação dos atores negros. A ocorrência desses fatos dificulta esboçar ou relacionar a história do vestuário cênico no corpo do personagem negro na transição do XIX para XX.

O racismo estava intrínseco tanto na sociedade quanto no teatro brasileiro. Com isso, poucos atores negros ganharam notoriedade no início do século XX. Neste contexto, a Companhia Negra de Revista⁹ surge na história do teatro negro brasileiro como um dos primeiros grupos voltados para atores negros.

Figura 9 – *Black Girls* da Cia Negra de Revista



Fonte: Blog Portal Luis Nassif (2019).

9 Sob o comando do mulato De Chocolat e de seu sócio Jaime Silva (único branco a fazer parte da Companhia), nascia em 1926, no Rio de Janeiro, o que viria a ser um marco na história artístico-cultural dos negros em nosso país: a Companhia Negra de Revista.

Figura 10 – Membros da Cia Negra de Revista



Fonte: Blog Portal Luis Nassif (2019).

O Teatro de Revista foi um gênero muito utilizado nas primeiras décadas do século XX, como dito anteriormente. Era geralmente na forma de teatro musicado, o gênero buscava representar os “tipos populares” e, ao longo da primeira metade do século XX, tornava-se cada vez mais um gênero de expressão popular, nacional, sensual e marcado por críticas sociais e políticas. No entanto, a inovação se deu na medida em que o negro deixou de atuar em posições subalternas, nas artes cênicas, e passou a ser protagonista (BARROS, 2005).

Alguns nomes de atores que ainda se tem registro, mas poucas imagens para uma exposição dos espetáculos, o grupo era por personalidades como: Jandira Aimoré, Djanira Flora, Alice Gonçalves, Waldemar Palmier, Rosa Negra, Dalva Espíndola, Oswaldo Viana, Sebastião Cirino, Donga, Grande Otelo, Pixinguinha e muitos outros. Todos eles negros. A Companhia saiu de cena em 1927.

Foi exatamente diante dessas circunstâncias que surgiu no Rio de Janeiro a Companhia Negra de Revistas que, entre 1926 e 1927, eletrizou a crítica e o público, encenando algumas peças, também apresentadas em São Paulo, Minas Gerais e outros estados pelos quais a companhia excursionou. Em todos os lugares provocou polêmicas e debates, às vezes favoráveis, às vezes sob a forma de furibundos ataques racistas, não raro com cruéis pilhérias que traduziam as dificuldades e a situação do negro nos palcos brasileiros (BACELAR, 2007).

A CNR foi fundamental para o ressurgimento do personagem negro. A Cia se apresentava com números de danças e canções inspiradas na cultura afrobrasileira

e afro-americana, e suas peças constantemente faziam menção à cor negra. No entanto, não há muitos registros das peças teatrais encenadas para expormos e analisarmos.

Figura 11 – Charge Caricata Evidenciando Estereótipos do Negro



*Figura 25 - "As cousas estão pretas", charge de Belmonte.
Fonte: Careta, a. XIX, no 954, 02.10.1926 (Biblioteca Nacional).*

Fonte: Blog Portal Luiz Nassif (2019).

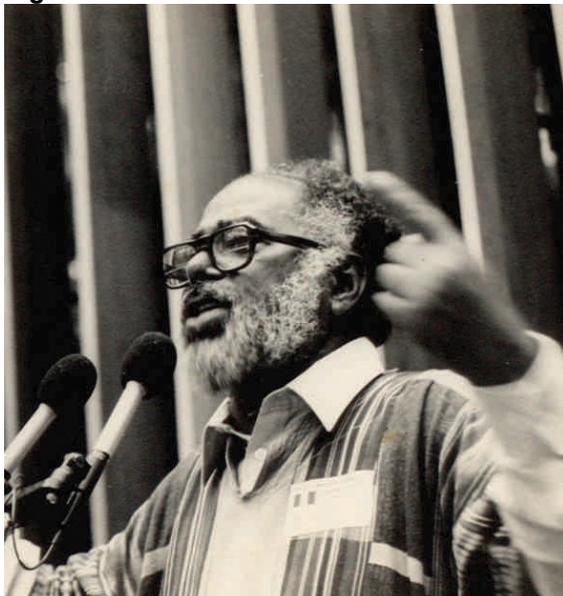
Para transformar a cena teatral brasileira e combater o racismo nas artes cênicas, aliado aos movimentos negros das décadas iniciais, nos idos de 1944, surge no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro – TEN¹⁰, um grupo de teatro formado por atores negros e liderado por Abdias do Nascimento¹¹ e Aguinaldo

10 Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado no Rio de Janeiro, em 1944. A proposta original era formar um grupo teatral constituído apenas por atores negros, mas progressivamente o TEN adquiriu um caráter mais amplo: publicou o jornal Quilombo, passou a oferecer curso de alfabetização, de corte e costura; fundou o Instituto Nacional do Negro, o Museu do Negro; organizou o I Congresso do Negro Brasileiro; promoveu a eleição da Rainha da Mulata e da Boneca de Pixe; tempo depois, realizou o concurso de artes plásticas que teve como tema Cristo Negro, com repercussão na opinião pública. Defendendo os direitos civis dos negros na qualidade de direitos humanos, o TEN propugnava a criação de uma legislação antidiscriminatória para o país.

11 Abdias do Nascimento (Franca, SP, 1914 - Rio de Janeiro, RJ, 2011). Ator, diretor e dramaturgo, foi ainda autor de livros sobre a situação racial do negro no Brasil. Militante da luta contra a discriminação racial e pela valorização da cultura negra, dialogou com intelectuais do panafricanismo, ao qual se filiava ideologicamente. É responsável pela criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), que atua no Rio de Janeiro entre 1944 e 1968. Essa é a primeira companhia a promover a inclusão do artista afrodescendente no panorama teatral brasileiro.

Camargo¹². O grupo se propôs a problematizar a representação cênica, discutir temas ligados à raça, as culturas afrobrasileiras e ao estigma da cor negra.

Figura 12 - Abdias do Nascimento



Fonte: Blog Portal Luiz Nassif (2019).

Figura 13 - Aguinaldo Camargo



Fonte: Blog Portal Luiz Nassif (2019).

O Teatro Experimental do Negro (TEN) é, atualmente, uma das maiores referências na luta histórica do negro contra o racismo dentro das artes cênicas. É graças a esse movimento político e artístico que da metade do século XX em diante o percurso do personagem negro definitivamente ganhou outras proporções. A trajetória do grupo durou não muito mais que vinte e três anos, logo após um dos seus fundadores ir para o exílio nos EUA em 1968, o TEN teve suas atividades “encerradas”.

Teoricamente, o grupo encerrou suas práticas artísticas. Entretanto, antes desse fato ocorrer, o grupo buscou superar estereótipos que definiam as personagens negras anteriormente, recorrentes nas comédias de costumes e no teatro de revista. As peças do TEN mantiveram-se distanciadas daquelas que se restringiam a apresentar o negro no papel de escravo, o moleque da fazenda, o

12 Aguinaldo Camargo, um dos fundadores e mais destacados integrantes do Teatro Experimental do Negro, já antes havia participado de iniciativas pioneiras ao lado de Abdias do Nascimento. Intelecto multifacetado, Aguinaldo Camargo diplomou-se em agronomia e frequentemente era requisitado para trabalhos no campo científico, relacionados também à biologia, em diversos Estados da Federação. Advogado formado pela Universidade do Rio de Janeiro, Aguinaldo era comissário de polícia lotado em Bangu, mas tinha o teatro como sua real vocação.

malandro, o preguiçoso, capoeirista encrenqueiro, a mulata sensual: dos personagens que descaracterizavam a identidade do negro afrobrasileiro, enfim.

Deste modo, o grupo se propôs a dar vida a novos personagens. O negro já não surgiria com representações estereotipadas tão pouco representaria a postura desastrada e atrapalhada, a burrice ou a libido exacerbada como a comédia de costumes costumava representar o negro.

Apesar de ainda haver – nos meios acadêmicos e artísticos – discussões em torno do pioneirismo da inserção do negro como protagonista no palco, é atribuído ao TEN à ruptura com o passado estereotipado do negro.

O TEN não se contentaria com a reprodução de tais lugares-comuns, pois procurava dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da personalidade do grupo afrobrasileiro. Qual o repertório nacional existente? Escassíssimo. Uns poucos dramas superados, onde o negro fazia o cômico, o pitoresco, ou a figuração decorativa: O demônio familiar (1857) e Mãe (1859), ambas de José de Alencar; Os cancos sociais (1865), de Maria Ribeiro; O escravo fiel (1858), de Carlos Antonio Cordeiro; O escravocrata (1884) e O dote (1907), de Artur Azevedo, a primeira com a colaboração de Urbano Duarte; Calabar (1858), de Agrário de Menezes; as comédias de Martins Pena (1815-1848). E nada mais. Nem ao menos um único texto que refletisse nossa dramática situação existencial (NASCIMENTO, 2004).

O ano de 1944 tornar-se-ia o marco na história das personagens negras, subia aos palcos não mais o escravo, o demônio familiar, a mulata faceira ou o malandro. Todos esses estereótipos preconceituosos davam lugar às potencialidades do negro ator e a sua própria existência.

Figura 14 – Arlinda Serafim e Marina Gonçalves para Imperador Jones



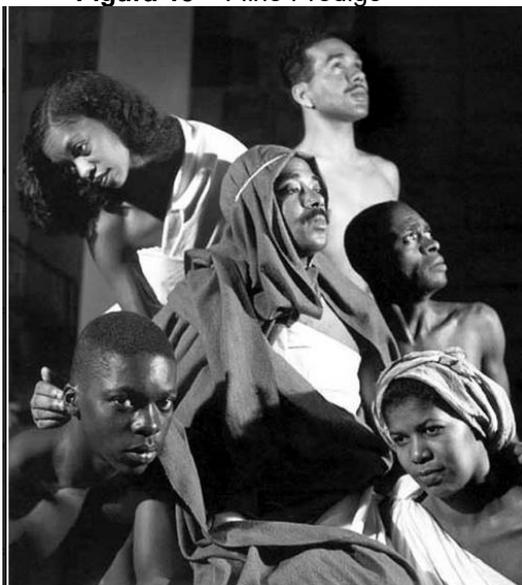
Fonte: Site do IPEAFRO (2019).

Desde a ruptura com estereótipos estigmatizados gerados por autores dos séculos anteriores, o negro assumiu outro lugar na cena do teatro nacional. Em 1945, sobe ao palco do *Theatro* Municipal do Rio de Janeiro o primeiro espetáculo produzido por negros para atores negros.

Sob intensa expectativa, a 08 de maio de 1945, uma noite histórica para o teatro brasileiro, o TEN apresentou seu espetáculo fundador. O estreador ator Aguinaldo Camargo entrou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público, e, numa interpretação inesquecível, viveu o trágico Brutus Jones, em *O Imperador Jones*, de Eugene de O'Neill. Henrique Pongetti, cronista de *O Globo*, registrou: “Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande astro dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. Um antiescolar, rústico, instintivo grande ator” (IPEAFRO, 2019).

Quanto ao vestuário desses novos personagens, após o surgimento do TEN o negro vestiria o traje de imperador, personagens bíblicos, místicos e ativistas, abrindo o caminho para uma nova configuração do figurino de cena do teatro negro no Brasil. “*O Imperador Jones*” foi a primeira peça de dramaturgo brasileiro levada ao palco pelo TEN, tendo sido encenada em dezembro de 1947 (cenários de Santa Rosa e figurino de Nadir de Andrade), maio de 1953 e julho de 1955 (com cenários e figurino de Anízio Medeiros). Outras peças importantes que deram continuidade a esse movimento foram, por exemplo: “*o Filho Pródigo*”, “*Auto da Noiva*”, “*Aruanda*”, “*Sortilégio*” e “*Rapsódia Negra*”.

Figura 15 – Filho Pródigo



Fonte: Blog Portal Luiz Nassif (2019).

Figura 16 – Auto da Noiva



Fonte: Site Itaú Cultural (2019).

Figura 17 – Imperador Jones¹³



Fonte: Site Itaú Cultural (2019).

¹³ Escrito por Eugene O'Neill (1888-1953), o texto foi encenado na estreia do TEN, em 1945, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com direção de Abdias.

Figura 18 – Ruth de Souza como Tia Zefa em Aruanda¹⁴



Fonte: Site Itaú Cultural (2019)

¹⁴ Em cartaz de 23 de dezembro de 1948 a 2 de janeiro de 1949, Aruanda, de Joaquim Ribeiro, misturava dança, poesia e canto para falar sobre a convivência dos deuses afrobrasileiros com os mortais

Figura 19 – Rapsódia Negra¹⁵



Fonte: Site Itaú Cultural (2019).

¹⁵ Com texto e direção de Abdias, a peça montada em 1952 “lançou duas artistas de grande destaque”, segundo o diretor: a dançarina Mercedes Batista e a atriz Léa Garcia. O espetáculo foi encenado em julho, outubro e novembro daquele ano, com coreógrafos e compositores diferentes a cada edição.

Figura 20 – Sortilégio¹⁶



Fonte: Site Itaú Cultural (2019)

Em todos esses espetáculos, o vestuário do personagem negro caracteriza-se pela forma ocidentalizada dos modos de vestir, exceto no espetáculo *Rapsódia Negra* onde o vestuário se caracteriza pelos trajes de orixás ligados à religiosidade

¹⁶ O texto “Sortilégio”, de Abdias discute a busca de identidade por meio do percurso de um homem negro que se vê distante tanto da cultura europeia quanto da africana. Foi montada em 1957, no *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*.

de matrizes africanas. Ao me referir aos modos dos vestuários ocidentalizados, faço uso do conceito da moda que define como roupas ocidentais aquelas que foram se transformando ao longo dos séculos, “(...) a lógica da inconstância, as grandes mutações organizacionais e estéticas da moda” (LIPOVETSKY, 2009, p.10).

A moda, tal como definimos hoje, nasceu no Ocidente no fim da Idade Média e, a partir do século XIX, tornou-se um fenômeno moderno. Diferentemente do vestuário dos povos originários que está presente na história desde a pré-história e que carregam diferentes sentidos no modo de cobrir o corpo seja em seus rituais sagrados ou para se proteger do frio ou do calor. Assim, filósofos, antropólogos e sociólogos entendem o sistema da moda como um dispositivo composto pela sedução, de culto ao efêmero, de generalização e de pequenas diferenças que individualizam ou agrupam determinados corpos em diversas instâncias da sociedade (LIPOVETSKY, 1989, 2009).

A partir dessas informações sobre os modos de vestir e representar a cultura negra faremos a análise dos espetáculos escolhidos para essa pesquisa, quando o personagem negro surge na cena teatral e circunscreve novas narrativas sobre a cultura afrobrasileira e sobre os corpos negros em diáspora.

Após o encerramento das atividades do TEN em 1968, outros grupos de teatro negro continuaram a ocupar a cena teatral em diversas regiões do país. O ativismo do grupo criado em 1945 continua ecoando na cena contemporânea, como bem reflete Mabel Freitas.

Continuamente, foram surgindo – e surgem até a contemporaneidade! – companhias teatrais brasileiras com postura assumidamente militante no cenário baiano, inspirando-se na proposta étnico-ideológica do TEN: a isonomia social pós-abolição para os herdeiros dos estigmas escravagistas pelo viés das artes cênicas (FREITAS, 2017, p. 89).

Orgulhosamente, homens e mulheres afrodescendentes assumem o lugar de fala¹⁷ em diversos campos do conhecimento e nas artes cênicas, embora a população negra brasileira ainda conviva com fortes aspectos de cunho

17 O conceito Lugar de Fala é carregado de múltiplas origens e usado em diferentes contextos. Entretanto, Djamila Ribeiro, mestre em Filosofia, aplica e contextualiza esse conceito no Brasil ao indivíduo tido como universal em uma sociedade cisheteropatriarcal eurocentrada, para que seja possível identificarmos as diversas vivências específicas e, assim, diferenciar os discursos de acordo com a posição social de onde se fala.

preconceituoso ligado à raça, o teatro negro defendido pelo historiador Joel Rufino¹⁸, nas últimas décadas, reacende a cena dos palcos brasileiros em narrativas contadas pelo próprio negro. Não somente por negros, mas o valor histórico sobre essa nova cena é que ganha destaque nessa pesquisa. O olhar do criador negro sobre as narrativas negras.

O protagonismo que o negro recebeu nas peças produzidas e encenadas pelo TEN tornou o negro narrador e sujeito de seu próprio discurso nos palcos. A partir daí, o negro se revelaria opositor aos 'lugares comuns' reservados aos afro-descendentes na dramaturgia e na produção intelectual e cultural. Mas não seria o fim das cenas estereotipadas, principalmente nas produções novelísticas e cinematográficas, visto que o negro continuava a ocupar papéis fixos, como a empregada doméstica, o bandido do morro, o porteiro entre outros personagens que são avaliados por muitos estudiosos como uma releitura dos papéis anteriormente criados, porém em uma nova versão.

18 Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde lecionou Literatura, como escritor tem extensa obra publicada: livros infantis, didáticos, paradidáticos e outros.

3 VESTINDO A CENA DO TEATRO NEGRO

Esse capítulo traz em sua essência a transformação ocorrida no figurino do personagem negro na história teatral brasileira. De acordo com os apontamentos anteriores, ao acessarmos as informações sobre o personagem, deduzimos por meio de fotografias que o negro apareceria vestido nos trajes de escravo, preto de ganho, escravo livre de acordo com as referências de imagens produzidas no século XIX, visto que os atores não se dispunham nem mesmo de nomes, pois não eram considerados personagens pelos os autores/dramaturgos da época.

No século XX, o negro retorna aos palcos, representando ou sendo representado por personagens subalternizados (a mulata sensual, o malandro, o preto velho, a negra beijuda etc.) supostamente estaria vestido em trajes caricatos ou de forma ridicularizadas. Atribuímos isso às evidências contidas no contexto histórico relatado anteriormente.

As particularidades que definiam o personagem negro no século XIX até a década de quarenta apresentaram falsos atributos do povo negro, além de ocultar as qualidades da cultura africana e afrobrasileira. Assim, pretendemos dar visibilidade aos figurinos produzidos para espetáculos da última década, compreender a relação, os atravessamentos culturais existentes entre a ficção teatral e o real. Esse capítulo faz abordagem ao vestuário cênico do personagem negro com narrativas dramáticas criadas por autores, dramaturgos, diretores e figurinistas negros.

3.1 Personagem negro no século XXI: relações entre corpo, cultura e lugar

Para compreender os modos de vestir, o personagem negro no século XXI, busquei subsídios teóricos para analisar a forma de criação dentro dos processos cênicos. Após as leituras necessárias feitas nas dramaturgias do século XIX e XX, foi percebido, assim como no personagem negro, um figurino (apesar da ausência de imagens dos espetáculos) hipoteticamente estigmatizado em cena.

A cultura africana e afrobrasileira que nos atravessa, hoje, remonta as narrativas do teatro negro no Brasil. Histórias marcadas por trajetórias de muitos conflitos e luta de resistência. Parte da cultura brasileira tal qual vemos hoje não surgiu de um processo amigável e estão descritas em livros e documentos que

revelam quão ardilosos e cruéis foi esse período. A ação escravocrata no Brasil deixou marcas na sociedade brasileira e, principalmente, para a população negra em diáspora. Hoje, o que entendemos como cultura brasileira é atribuída à junção de raízes culturais das matrizes indígena, africana e europeia.

As contribuições culturais trazidas por homens e mulheres escravizados que vieram para o Brasil são notáveis no contexto cultural brasileiro em boa parte do país. Algumas regiões do país chegam a construir fundamentos essenciais da identidade cultural de algumas populações, segundo Raul Lody um bom exemplo é o estado da Bahia, cuja população carrega em suas histórias e mantém viva até hoje na religiosidade, no traje da baiana, na dança, na música, na culinária e nas artes. Visivelmente notamos a presença da cultura africana.

O tráfico de negros africanos distribuiu pelas Américas os mais diferentes grupos étnicos. Crenças, culturas e línguas espalhadas pelos países americanos trouxe o fenômeno que conhecemos como a diáspora africana. Para o antropólogo Julio Tavares, o conceito de diáspora tenta cobrir a experiência de todos descendentes africanos fora da África de uma maneira globalizada (TAVARES, 2015)¹⁹. Uns dos pontos primordiais da diáspora é manter no local dessa experiência aquilo que de mais importante existia no seu cotidiano na África, como a experiência religiosa, o mundo simbólico, a experiência estética a celebrações divinas que reaparecem com características distintas, mas que se assemelham na estrutura.

No campo da religiosidade, temos ritos do Candomblé que é contribuição dos povos provenientes da África Ocidental, principalmente do chamado Golfo do Benim. O modelo organizacional cultural Jêje-nagô é um legado trazido e deixado por eles. As religiões de matrizes africanas formadas no Brasil começaram a partir de 1580 com os primeiros povos de Congo-Angola que aportaram aqui. Além dos conhecimentos místicos e religiosos trazidos das regiões africanas, ao entrar em contato com nativos indígenas brasileiros, aprenderam outras formas de utilizar as ervas de nossas terras.

Segundo o pesquisador Renato da Silveira, aqui nascem os primeiros candomblés também chamados calundus, uma tradição fundada pelos Congo-Angolas e indígenas brasileiros. Os Jejês, nativos africanos trazidos posteriormente, ao chegarem ao Brasil já encontram uma estrutura organizacional iniciada pelos

¹⁹ Vídeo completo que aborda mais o tema das culturas africanas no Brasil: https://www.youtube.com/watch?v=mpjxTzsQfQk&list=PLNM2T4DNzmq5jtQbw8sgGrx3NwjX_Xgw_

primeiros escravizados. A nação Jêje teve uma representação numérica importantíssima para cultura no Brasil, eles herdaram grandes conhecimentos dos povos Congo-angola, mas contribuíram com novos conhecimentos e formaram a segunda tradição.

Silveira esclarece que “os nagôs e iorubas, que são os últimos a chegar ao Brasil, trazem tradições poderosíssimas, mas absorvem essa terminologia e organização espacial já existente no Brasil”. Assim, a religiosidade cultural no Brasil é formada primeira pelo povo banto e mais tarde muito influenciado pelos jêjês e iorubas.

Fernanda Júlia, dramaturga, fundadora e diretora do Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA), aprofunda sua pesquisa e cria espetáculos que estão fortemente vinculados às práticas religiosas de matrizes africanas. A pesquisadora trabalha com temáticas da ancestralidade africana e afrobrasileira e, até o momento em que essa dissertação foi escrita, o grupo tinha dez espetáculos com temas ligados ao que a própria autora chama de teatro religioso. Onisajé²⁰, como é atualmente chamada, declara os atravessamentos que o teatro e a vida lhes proporcionaram.

Teatro e Religião, cena e terreiro, sacerdotisa e encenadora – agora me colocam num espaço onde não é mais possível uma tão nítida separação entre os dois. Em vários momentos, esses dois caminhos se cruzam; em outros, vão cada um para seu lado e, em outros, juntam-se não sem antes deixar um foco de tensão. De um modo ou de outro, esses dois lugares, seus discursos, suas cerimônias, nunca me abandonaram. E o projeto poético, que se foi construindo – ora de modo intencional, ora se deixando levar pela experiência, ora pela imersão profunda que os dois campos promovem – traz as marcas desses encontros e desencontros (BARBOSA, 2016, p. 26).

Ainda no campo da religiosidade afrobrasileira, conferimos outras práticas e tradições como a Umbanda, o Catimbó e a Jurema nordestina. Em diversas partes do país, mas principalmente em Minas Gerais, onde acontecem as celebrações

²⁰ ONISAJÉ (Fernanda Júlia) é Yakekerê (mãe pequena, segunda sacerdotisa do terreiro) no Ilê Axé Oyá L'adê Inan, da cidade de Alagoinhas, graduada no Bacharelado em Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA, mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFBA, com a dissertação Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora, atualmente é doutoranda no mesmo programa. Diretora fundadora do Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas - NATA, fundado em 17 de outubro de 1998 na cidade de Alagoinhas BA. Dramaturga, preparadora de atores, educadora e pesquisadora da cultura africana no Brasil com ênfase nas religiões de matriz africana o Candomblé.

culturais denominadas “congadas”, “congados” e “congos”, bem como a chegada da nação Banto foi numericamente predominante e também os festejos do Boi-bumbá, que é típica das regiões norte e nordeste do Brasil.

Essas tradições e práticas religiosas estão presentes no Teatro Negro brasileiro, mas não apenas isso. O teatro negro apresenta linguagens diferenciadas no fazer teatral que são particularidades do indivíduo e da população negra brasileira. O engajamento político-social que busca combater principalmente as divergências de classe e o mito da democracia racial, é uma característica desse teatro, cujos personagens foram lançados às margens da sociedade refletido por herança do período escravista. Assistimos também, associada às inovações tecnológicas e ainda não estudada por historiadores do teatro, surgir a possibilidade de uma nova linguagem, o afrofuturismo.

Esses estilos teatrais aparecem nas pesquisas da Dra^a Evani Tavares Lima, exceto a linguagem afrofuturista, pois até o momento da escrita da referida dissertação, não havia nenhum estudo publicado na área teatral. Lima dedica a maior parte de sua pesquisa para personalidades negras no teatro brasileiro e, segundo a autora:

Acrescente-se a isso a gama de contribuições, aos mais diversos campos, que esse conhecimento histórico pode trazer. No que diz respeito, ao universo das práticas da cena, o estudo da experiência negra no teatro brasileiro, para além das questões políticas e/ou históricas que implica, oferece um grande leque de perspectivas de investigação. Citei, apenas, algumas de uma extensa lista de possibilidades: aspectos da presença do artista negro na história da cena - o ator, autor, performer; a temática negra na dramaturgia - personagens, autores; formas negras nas artes cênicas; o aspecto político e identitário; as proposições estéticas; a pedagogia; sua relação com a tradição e o contemporâneo, entre outras (LIMA, 2015, p. 96).

As manifestações conferidas atualmente nos remetem à teatralidade do corpo negro que foi negligenciada durante anos. Como visto nas abordagens anteriores, desde o século XVII, quando a profissão de ator era desprezada, a historiografia ocultou a presença e a potencialidade desse artista cênico. Entendemos que a teatralidade do negro não surgiu na década de 40 com o grupo TEN, ela já existia nos longos caminhos percorridos.

Essas movimentações culturais ao longo desses mais de quatro séculos contribuíram com as especificidades da cultura brasileira. No palco do teatro negro, essas atribuições surgem para representar a riqueza, a luta e a resistência do negro

no Brasil. “O negro fará teatro às suas próprias custas, com seus próprios motivos, seu próprio elenco e sua sensibilidade”, afirma Rufino (2014).

A história do negro nos palcos brasileiros é uma história de muita luta e resistência. Quando Abdias do Nascimento trouxe em seu projeto a proposta de valorização social do negro e da cultura afrobrasileira por meio da educação e arte, trazia também a ambição de delinear um novo estilo dramático, com uma estética própria.

Novas personalidades negras surgem com essas ambições, dramaturgos, diretores, atores. Em geral, quando é concedido algum espaço para trabalhar a arte cênica, esses profissionais não querem mais reforçar os estereótipos citados ou papéis secundários. A atenção do negro como personagem e intérprete da sua própria vida, está acentuada nas atividades teatrais e nas especificidades tanto no campo sociocultural e religioso quanto em temáticas de dramaturgias afrofuturistas.

O negro marca um período importante na história do teatro brasileiro. Nesse sentido, o TEN foi um organismo teatral responsável por promover o protagonismo negro. Para Abdias, o grupo teria como papel defender a “verdade cultural do Brasil” e isso inclui apresentar a realidade do povo negro. Nos últimos anos, podemos afirmar o posicionamento de ativistas do movimento artístico negro no teatro brasileiro. Muitos espetáculos surgem no século XXI contendo temáticas negras como eixo condutor. O negro é protagonista da própria história, com narrativas diversas e em múltiplas linguagens. Nessa perspectiva, o vestuário ganha uma repaginada e acompanha esse novo narrador, as configurações estéticas das visualidades como figurinos e os adereços que compõem os trajes no corpo do teatro negro mudaram.

Figura 21 – Espetáculos Contemporâneos



Fonte: Colagem feita a partir de fotos da Internet (2019)

3.2 Debates sobre a estética do teatro negro

As definições acerca da nomenclatura do teatro negro têm tido espaço para muitas discussões. Um campo amplamente aberto e com muitas questões ainda a serem respondidas, tais como: O que define um espetáculo ser reconhecido como teatro negro? Quando é produzido por negros, mestiços e afrodescendentes? Quando os atores são majoritariamente negros? Ou é a temática que está sendo abordada definirá essa terminologia?

Na tese de doutorado de Renata Felinto, encontramos esse debate nas artes visuais. Felinto reflete sobre a terminologia afrobrasileira com fins de categorização da arte feita por negros e mestiços, e também sobre a produção de arte direcionada à cultura afrodescendente ou afrodiaspórica. Ela faz uma observação mais atenta às produções de artistas afrodescendentes brasileiros e estadunidenses para discutir a questão racial e a construção de uma identidade étnico-racial positiva por meio das Artes Visuais.

Torna-se, então, mais que premente observar e analisar a produção que é classificada sob a terminologia afrobrasileira, considerando-a como fundamental para a construção e compreensão da identidade e do imaginário do e sobre o sujeito negro em nossa sociedade, além de propor a comparação entre o desenvolvimento da arte afrobrasileira em comparação à African American ou afro-americana. Ponderar sobre como ocorrem tais apropriações e constituições e sobre quais são os elementos que legitimam a empregabilidade do termo “afrobrasileira” para designação de uma produção artística plástica tão distinta é o cerne da discussão aqui proposta (FELINTO, 2015, p.18).

A obra “*A História do Negro no Teatro Brasileiro*”, escrita por Rufino (2014), trata das especificidades do negro na cena contemporânea, bem como faz uma rápida abordagem desde os folguedos do século XVI até o século XXI, discute as definições de “negro” e “teatro” e como esses dois tornar-se-iam apenas um. Para Rufino, o teatro está além das estruturas físicas.

[...] é também, e principalmente, um lugar, isto é, um programa artístico, uma atividade de lazer, um *habitus*, que requer determinado comportamento, 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 (RUFINO, 2015, p.56).

Para entender as dimensões da raça ou o que define o negro, ele observa da seguinte forma:

O que chamamos, então, de negro neste livro? O conjunto de pessoas escuras, pobres, descendentes históricos de trabalhadores escravos, afrobrasileiros, identificados por uma cultura festiva (digamos assim), que se vê a si e é vista pelos outros como tal. Negro é, para nós, uma configuração histórico-social. É da sua vontade e da sua capacidade de fazer teatro que trata este livro (RUFINO, 2015, p. 27).

Assim, como nas afirmações acima, para que não existam controvérsias em relação ao que a pesquisa aborda, tomaremos a definição de teatro negro como “conjunto de manifestações espetaculares negromestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra” (LIMA, 2011, p. 82). Fizemos essa introdução sobre definições do teatro negro para analisarmos a partir de agora os figurinos dos personagens no século XXI. Sendo assim, para cada espetáculo pesquisado, observamos antes de tudo etnia dos criadores e, em seguida, a temática.

Desde a presença do TEN (1944), o teatro negro tomou outras dimensões, como foram observadas anteriormente, as práticas teatrais a partir de então chegam aos palcos com leituras em estilos diversos para narrar a história da população afrodescendente no viés religioso, político social, mitológicos, atividades dramáticas indistintas.

Dentro dessa ótica, nas diversas formas das práticas teatrais do teatro negro, o vestuário cênico também tem sua especificidade, exemplo: o espetáculo *Exu- A boca do universo*, em uma linguagem de teatro religioso, tem os figurinos

carregados de elementos que fazem parte do Candomblé. Já no espetáculo *Iya Ilu*, que atravessa suas narrativas entre mitologia e religião, o figurino da atriz utiliza dispositivo ou uma linguagem recentemente adotada no Brasil, o afrofuturismo.

De acordo com Rufino, essa multiplicidade em fazer teatro está diretamente ligada à cultura de matriz africana e tradição negro-brasileira, na amplitude de tornar-se visível “na religião, no teatro, na língua, na civilização material (em especial na tecnologia), na razão de estar no mundo, no corpo e na alma” (RUFINO, 2015, p.34).

3.2.1 Exu - A boca do Universo

O espetáculo *Exu – A boca do universo* aborda a história de Exu e mostra outras faces desse Orixá, apontando de forma poética suas características.

Figura 22 – Espetáculo Exu - A boca do Universo



Fonte: Site Centro Técnico TCA (2019)

A pesquisa cênica desenvolvida para criação desse espetáculo é fortemente ligada ao Candomblé. Para Júlia Barbosa, diretora do grupo NATA:

Nesse trânsito, está estabelecido também o diálogo entre Candomblé e Teatro no fazer do NATA. A união desses olhares abre caminhos para uma arte que opta por unir arte e religião, mas com observância aos conflitos e tensões estabelecidos a partir deste diálogo. Um dos maiores cuidados do grupo, ao construir um teatro ritualizado, é evitar a transposição mimética da ritualidade do Candomblé para o palco e os parâmetros que nos guiam nessa empreitada referem-se a um processo de construção cênica por meio da inspiração nos rituais públicos do Candomblé, que acontecem os barracões das Comunidades de Axé, abertos para toda a comunidade, seja ela a religiosa ou não (BARBOSA, 2016, p. 95).

A ativação do movimento ancestral que parte de estudo aprofundado dentro do terreiro, tanto no sentido litúrgico, quanto para além da religiosidade (sentido cultural, historiográfico e antropológico) criou estímulos e exercícios que serviram como disparadores da preparação cênica (BARBOSA, 2016).

Exu é, possivelmente, dentre os Orixás, o que mais sofre intolerância religiosa por conta do sincretismo que o associou ao diabo. Para desmistificar essa história, Fernanda Júlia e Daniel Árcades (ator e dramaturgo) apresentam Exu como um ser que valoriza o movimento da vida, do falar ao agir, do pensar ao sentir. O espetáculo, em sua dimensão didática, narra, sem comprometimento com a cronologia, histórias ligadas a este Orixá.

Para a composição da montagem, a diretora esclarece que “o processo foi organizado por blocos temáticos para que a investigação conduzisse a construção do espetáculo” (BARBOSA, 2016). Ainda sobre este aspecto, ela complementa: “As cerimônias religiosas serviram como ponto de partida, os atores foram envolvidos com a energia e a beleza do candomblé” (BARBOSA, 2016). Neste espetáculo, não há uma transposição da cerimônia para o palco, e sim, vestígios e proposições performáticas a partir do encontro do ritual cênico e do ritual da cerimônia do candomblé.

O espetáculo rompe com a visão ocidental sobre o Orixá Exu que, na sua essência, rege a comunicação e a liberdade. Toca em pontos fundamentais para falar da ancestralidade, visto que a educação da maior parte da população brasileira é pautada, ética, filosófica, cultural, econômica e socialmente, nas diretrizes do pensamento europeu.

A obra *A cena em sombra*, de Leda Maria Martins, expressa o orixá da seguinte forma: “Exu estrutura a enunciação própria do negro nas Américas. Sua natureza histriônica permitiu-lhe operar várias metamorfoses, sem, contudo, deixar de ser ele mesmo, sem perder sua originalidade” (MARTINS, 1995, p. 57). Na

montagem, vemos uma desconstrução desse mito que é atribuída ao Orixá como um ser perverso. Daniel Arcades rompe com esse pensamento ao trabalhar uma dramaturgia músico-poética e incorpora características metamórficas como dispositivos de transitoriedade.

Em cena, os atores se personificam sobre as diversas concepções do Orixá Exu. O humano e o divino se entrelaçam na celebração à condição de estar vivo (BARBOSA, 2016). A teatralidade do ritual cênico se confunde com a o ritual da cerimônia.

O jogo introduzido por meio da corporeidade, do movimento, do jogo de palavras, da dança e a musicalidade, narra o Exu que valoriza o movimento da vida, não se apegando às fronteiras entre fala e ação e entre pensamento e sentimento. Por intermédio do Exu, a experiência da vida é entrelaçada entre o divino e o humano. Exu, o Orixá da comunicação e da liberdade, que o sincretismo associou ao diabo, vem na peça de um modo brincalhão, sensual, irreverente, mas sem o peso de representar o mal.

Dessa forma, é possível entender a montagem *Exu – A boca do universo* como um trabalho cênico que é atravessado e atravessante. Atravessado pela religiosidade e ancestralidade, não somente no sentido ritualístico, como também crítico e didático. Atravessante ao se colocar no espaço aberto e atravessar a lógica contínua do local de transição, propondo ao público um olhar voltado para si e ao seu redor.

Os elementos cênicos que atravessam o entendimento são colocados em cena por meio de signos que são representados nos figurinos dos personagens. O espetáculo *Exu - a boca do universo* traz uma simbologia muito forte nas cores vivas e vibrantes do traje de cena e nas caracterizações concebidos Thiago Romero²¹.

Todos os elementos que concebem os figurinos são fortemente carregados elementos dispositivos que representam simbolicamente culturas e religiões de matrizes africanas. Romero buscou inspiração em comunidades originárias como: *L'omo, Surma, Mursi, Hamer, Himba, Ndebele* e *Arbore* e também na visualidade das indumentárias do *Orixá Exu* nas Comunidades de Candomblé.

²¹ Ator, diretor, coreografo, arte educador, figurinista Bacharel em Direção Teatral pela Escola de Teatro da UFBA. Diretor Fundador do Teatro da Queda grupo que tem sua pesquisa voltada para o estudo da homossexualidade, raça e as relações de afeto. Pesquisa estética afrodiaspórica como matriz e motriz poética para a criação cênica.

Figura 23 – Referências para a criação visual do figurino e da maquiagem do espetáculo Comunidade *L'OMO* – Etiópia



Fonte: Dissertação (BARBOSA, 2016, p.125).

Figura 24 – Referências para a criação visual do figurino e da maquiagem do espetáculo (Comunidade *Surmas* – Etiópia)



Fonte: Dissertação (BARBOSA, 2016, p.125).

Figura 25 - Referências para a criação visual do figurino e da maquiagem do espetáculo Arbore – Comunidade da Etiópia.



Fonte: Dissertação (BARBOSA, 2016, p.124).

Figura 26 - Referências para a criação visual do figurino e da maquiagem Ndebele – Comunidade da África do Sul



Fonte: Dissertação (BARBOSA, 2016, p.124).

Figura 27 - Referências das Vestimentas do Orixá Exu nas Comunidades de Axé da Bahia



Fonte: Dissertação (BARBOSA, 2016, p.124).

O processo de construção da dramaturgia e criação das visualidades da cena contou não somente com Thiago Romero, pois todo grupo participou das pesquisas que tangiam a temática, entrevistas com autoridades do Candomblé, leituras e “obras sobre Exu, como a exposição Exu e outras faces, exposta no Museu Afro da UFBA, a partir do qual conseguimos reunir informações, imagens e características importantes e também pouco divulgadas sobre o Orixá” (BARBOSA, 2016, p.121).

O espetáculo contou com formas exuberantes para narra Exu, e para atingir seu objetivo, Romero afirma:

Em relação aos elementos visuais que também atuo como criador, pode-se notar um aprofundamento na construção da visualidade do NATA, um aprofundamento na pesquisa sobre a herança cultural africana e como ela está expressa no dia a dia do povo brasileiro. Em *Exu* esses elementos foram criados durante o processo. Muitas coisas dos elementos de figurino, cenário e maquiagem surgiram durante o processo de criação do espetáculo e foram frutos da nossa pesquisa sobre ancestralidade. Este mergulho nos propiciou a construção de uma visualidade rica, diversa, como é a cultura brasileira e africana. Analisando minha trajetória enquanto diretor de arte do grupo, posso notar um amadurecimento enquanto concepção e escolhas estéticas no que se relaciona a criação e seleção de materiais, modelagens e formas. Fizemos uma imersão nas indumentárias ritualísticas africanas e afrobrasileiras e a partir deste mergulho conseguimos conceber um espetáculo com potência visual, onde figurino, maquiagem e cenografia revelam, assim como a dramaturgia, características sobre *Exu* e também contribuem para a instalação das atmosferas de ritualidade e interatividade proposta pelo texto e pela encenação. Assim como no Candomblé a roupa,

os adereços não apenas vestem, mas também revelam magia e encantamentos. E foram a busca destes elementos que orientaram as nossas escolhas. (ROMERO, em entrevista concedida a pesquisadora BARBOSA, 2016, p.123).

O processo de criação feito por Romero segue os mesmos padrões dos demais espetáculos fora do eixo do teatro negro. Para que o figurinista tenha consciência do amplo universo no qual pode situar sua criação, um extenso trabalho de pesquisa se faz necessário. O processo de pesquisa é fundamental para que a criação seja coerente com a proposta. Romero se apropria das formas e especificidades dos elementos simbólicos nas religiões de matrizes africanas e buscou subsídios iconográficos virtuais para completar sua pesquisa. É interessante perceber que Romero foge da reconstituição livresca e da cópia arqueológica e joga com os elementos para expor sua criação.

O segmento na criação de Romero concilia a tradição do Candomblé, elementos das comunidades africanas com dispositivos contemporâneos.

Figura 28 – Os vendedores de cachaça



Fonte: Dissertação (BARBOSA, 2016, p. 126).

Figura 29 – Figurino de *Oxum*



Fonte: Dissertação (BARBOSA, 2016, p. 126).

Romero é iniciado no Candomblé e isso traz uma autenticidade para que se aproprie dos elementos, como afirma o figurinista em entrevista para Barbosa:

O caso desse espetáculo, nós nos inspiramos no símbolo mais importante da indumentária de *Exu*, o *ogó*. Esse símbolo traduz a ligação de *Exu* com a reprodução humana, com a liberdade, o prazer sexual e possui o poder de levá-lo a qualquer lugar que queira ir, fazendo-o transitar pelas várias dimensões (BARBOSA, 2016, p. 128).

A concepção dos figurinos dos Exus é cuidadosamente pensada para afastar a imagem do orixá da demonização criada a partir do sincretismo religioso. Segundo Romero:

Essa concepção fundamenta-se na necessidade de apresentarmos Exu como Orixá, como divindade, retirando da sua imagem qualquer associação com o demônio tal como visto pela religião cristã. Ao buscarmos a ancestralidade africana de Exu, colocamos em cena a riqueza e a exuberância dessas comunidades, como um pequeno exemplo da grandiosidade e da beleza do continente africano e sua presença ressignificada pelo Candomblé no Brasil (BARBOSA, 2016, p. 128).

Figura 30 - Figurino dos *Exus*



Fonte: Dissertação (BARBOSA, 2016, p. 127).

Romero também utiliza o corpo como tela para expressar as dimensões da cultura africana e afrobrasileira. Assim, os *Exus* têm as faces pintadas que, nessa ocasião, vão além de simples maquiagens, estão representando as escarificações ou/e pinturas egípcias.

Figura 31 – Pinturas Faciais dos *Exus*



Fonte: Blog Centro Técnico CTA (2019)

Essa pesquisa tem inspiração na força e na beleza das máscaras e das pinturas corporais de comunidades africanas, incluindo a civilização egípcia, além das pinturas realizadas nas cerimônias de iniciação do Candomblé. Desse modo, Thiago Romero vem desenvolvendo um processo de pintura corporal e colagem de pedrarias que intensificam a expressividade dos atores mostrando também a beleza dos traços e das formas africanas e afrobrasileiras (BARBOSA, 2016, p. 126).

A beleza e riqueza exposta no figurino desse espetáculo estudado aqui traz um olhar ampliado não só sobre a estética presente em várias etnias de comunidade africana, mas também da representação das vestimentas sagradas usadas em casas de Candomblé. Os elementos utilizados por Romero têm as características africanas presentes desde a escolha dos tecidos até os adereços que representam Exu, Oxum e os vendedores de cachaça.

Figura 32 - Croqui A vendedora de Cachaça



Fonte: Blog Centro Técnico CTA (2019)

Dos elementos de cena, a cachaça utilizada e servida ao público transita nesse deslocamento de atravessamento da cena, ora dentro do teatro ora fora, mas

dentro do ritual que é representado no teatro. Assim, todas essas realizações estéticas no corpo, no traje, nos objetos de cena, na dança, na espacialidade, na oralidade, na música cantada ou executada nos instrumentos dão conta do atravessamento que há no espetáculo Exu - a boca do universo.

Figura 33 – Croqui e figurino do personagem Exu Legbá



Fonte: Blog Centro Técnico TCA (2019).

Ainda no intuito de comunicar, fazer refletir e, porque não dizer, educar por meio do teatro, ao colocar em cena um traço de nossa cultura profundamente presente, mas, por muitos, desconhecido, é que em *Exu – A boca do universo* o elenco traz em seu discurso um teor crítico e provocativo. Justamente pelo fato de a cultura artística no Brasil ser valorizada quando pautada em padrões europeus e os artistas que não exercem esse caráter são colocados à margem e considerados folclóricos, como se isso fosse um gênero menor, é que o Nata faz da sua linguagem uma potência de discurso crítico. Em *Exu – A boca do universo* esse aspecto se torna bastante claro já nos primeiros momentos de cena. A atriz Fabíola Júlia direciona para o público um texto dito em lorubá, ao final deste fragmento. Ela se volta para uma pessoa e diz: “É lorubá. Inglês você sabe falar, né? Vai estudar”. A ironia e tons sarcásticos em algumas falas do elenco se desenrolam ao longo da

montagem e, dessa forma, é revelado o caráter crítico da cena. Este aspecto volta-se para um público que se atem muitas vezes a um campo de busca de conhecimento que não pertence à sua cultura e abre mão de enxergar e se aprofundar naquilo que o cerca. Paralelo a isso, este aspecto crítico do discurso é direcionado também à falta de conhecimento do próprio conteúdo representado na cena, ironizando a figura de Exu como um ser demoníaco, revelando a incoerência deste pensamento, uma vez que sua essência rege a comunicação e a liberdade.

FICHA TÉCNICA:

Texto: Daniel Arcades, Fernanda Júlia

Direção: Fernanda Júlia

Direção Musical: Jarbas Bittencourt

Coreografia: Zebrinha

Cenografia, Figurinos e Maquiagem: Thiago Romero

Assistente de Cenografia e Figurino: Tina Melo

Elenco/Personagens:

Antônio Marcelo – Vendedor de Cachaça 3 / Exu Legbá

Daniel Arcades – Vendedor de Cachaça 2 / Exu Enugbajiro

Fabíola Julia – Vendedora de Cachaça / Oxum

Fernando Santana – Vendedor de Cachaça 4 / Exu Bará

Sanara Rocha – Musicista

Thiago Romero – Vendedor de Cachaça 1 / Exu Yangi

3.2.2 Contos Negreiro do Brasil e o afrofuturismo em *Yla Ilu*

Figura 34 – Cena do Espetáculo Contos Negreiro do Brasil



Fonte: Blog O teatro me Representa (XXXX).

O espetáculo *Contos Negreiros no Brasil* lança um olhar sobre a condição do real em que vive a população negra no Brasil. Conduzido pelo sociólogo e filósofo Rodrigo França, o espetáculo leva o público a presentificar índices estatísticos reais, contextualizados os dramas sociais, as experiências emocionais do cotidiano dos afrodescendentes.

O espetáculo contextualiza histórias de um jovem estudante, o gay negro, a negra hipersexualizada pela sociedade, o menor infrator, a prostituta e a idosa. Tais personagens ilustram as estatísticas apresentadas.

Em entrevista à Rádio Mec²², o ator Rodrigo França fala da experiência que vivenciou durante todo o processo da montagem. No papel de mestre de cerimônia, França narra fatos reais que colocam o público em uma zona proposital de desconforto. Ele coloca diante do espectador as questões sobre raça, empoderamento negro, do genocídio, do abuso no trabalho doméstico e da violência sexual que é muito mais forte em relação à mulher negra (FRANÇA, 2017).

Temas sobre a invisibilização de pessoas negras atravessam a o espetáculo como observa França:

²² Disponível em: <http://radios.ebc.com.br/arte-clube/2017/07/peca-contos-negreiros-do-brasil-denuncia-racismo-no-pais>.

[...] a gente percorre por personalidade que ao longo da vida ou foram esquecida ou foram embranquecidos como Machado de Assis. Poucas pessoas sabem que os irmão e engenheiros Rebouças eram negros. Então a gente tem esse dado que é muito importante ser dito ao mesmo tempo em que, tem a reflexão do quanto o negro é importante para construção desse país (FRANÇA, 2017).

Os temas abordados nas estruturas do espetáculo são temáticas que consomem a realidade do povo preto no Brasil, índices estatísticos aparecem contextualizados nas cenas, que reproduzem dores, paixões, medos, alegrias e angústias e o mito da democracia racial, muito debatido, mas que existe apenas no plano da ideias. Rufino reflete sobre as mesmas questões que atravessam as narrativas do teatro negro brasileiro. Segundo ele:

A invisibilidade do negro é, como se vê, um suporte, ou um corolário, da ideologia da democracia racial, essa maneira pela qual as desigualdades raciais refletem, invertidas, no plano das ideias. Por se refletirem invertidas, o direito como esquerdo e vice-versa, é que se constitui numa atroz ironia. Na vida real nunca houve, nem ainda há, no Brasil, igualdade de oportunidade entre os estoques raciais [...] (RUFINO, 2015, p. 233).

A escolha de *Contos Negreiros do Brasil* se deu pelo narrativo, político-social em que o negro é apresentado. Além disso, como dito anteriormente, na ótica do vestuário, escolhemos o espetáculo porque ele apresenta o personagem negro fora dos estereótipos e dos papéis de subalternização que sempre lhe são atribuídos.

Os atores Li Borges e Milton Filho interpretam diversos personagens, contidos nos 12 contos do livro *Contos Negreiros* (2014), de Marcelino Freire. Para dar conta de todos os personagens, a figurinista Natália Lana optou por deixar o mesmo figurino, ou seja, não trocas de roupas entre um personagem e outro.

Os trajes que os atores vestem em cena são lidos em uma ótica ocidental. Roupas do nosso cotidiano que em nada se assemelham aos modos e culturas dos povos originários.

A moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações: essa concepção está na base das análises que se seguem. Contra uma pretensa universidade trans-histórica da moda, ela é colocada aqui como tendo um começo localizável na história. Contra a ideia de que a moda é um fenômeno consubstancial à vida humano-social, afirmamo-la como um processo excepcional, inseparável do nascimento e do desenvolvimento do mundo moderno ocidental (LIPOVETSKY, 2009, p. 23).

O vestuário, a vida e a cultura diferem entre as civilizações, bem como são muitos os fatores que determinam as tendências predominantes no modo de vestir no ocidente.

Em outras partes, houve esboços, sinais precursores do que chamamos de moda, mas jamais como sistema inteiro; as diversas superfluidades decorativas permaneceram fixadas em estreitos limites, não podem ser comparadas aos excessos e loucuras de que foi palco a moda ocidental (LIPOVETSKY, 2009, p.33)

A influência do ocidente no padrão de vestimenta ao longo do século XX, sob forte impacto do sistema capitalista, aconteceu de forma que muitas culturas não ocidentais adotassem a moda. Um dos pilares da moda é usado pelo capitalismo para incitar a obsolescência das necessidades dos consumidores que se apropria do desejo do público que a consome. “Para o homem ocidental moderno, foi a ideia do consumo ilimitado que cumpriu esse papel. O consumo preenche o vazio existencial em que poderia ter havido uma falta” (SVENDSEN, 2004, p. 95).

Assim, o figurino utilizado em cena, diferente das outras montagens aqui explicitadas, é apenas mais um modo no qual o personagem negro se apresenta, vestindo trajes contemporâneos da cultura ocidental em que ele está usando.

Figura 35 – Vestuário da Cultura Ocidental



Fonte: Blog O teatro me representa (2019)

Ficha Técnica:

Texto: Marcelino Freire

Direção: Fernando Philbert

Direção musical: Maíra Freitas

Elenco: Aline Borges, Rodrigo França, Valéria Monã, Marcelo Dias, Mery Delmont e Milton Filho

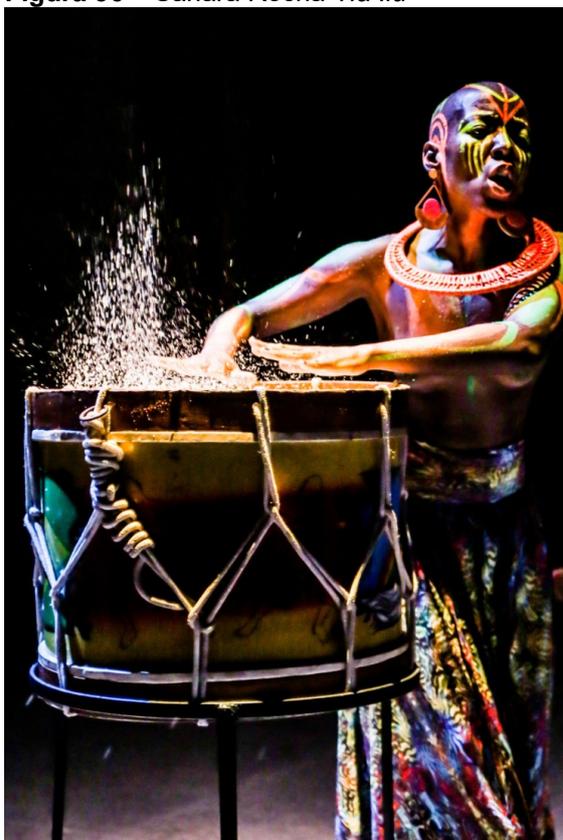
Cenário e figurino: Natália Lana

Iluminação: Vilmar Olos

Produção: Sergio Canizio

O içar de narrativas-fósseis depende das escolhas tomadas diante de uma encruzilhada de possibilidades. Narrativas Fósseis... Vestígios de histórias que não foram contadas. Para trazer do passado um futuro esquecido e reinventar tradições é preciso encontrar as narrativas-fósseis femininas, bem como os seus cultos, extinguidos através do tempo (Trecho foi retirado da página pessoal de *Facebook* da atriz Sanara Rocha, 2017).

Figura 36 – Sanara Rocha *Yla Ilu*



Fonte: Site Blogueiras Negras (2019)

Foi por meio de Sanara Rocha²³ que acessei as primeiras informações sobre afrofuturismo. Em 2017, durante a seleção de espetáculos para compor essa pesquisa, ouvi pela primeira sobre esse termo. Em entrevista ao portal Modupé²⁴, a atriz afirma que a concepção do figurino e a estética do espetáculo foram criadas nesse conceito. Sendo algo desconhecido até aquele momento, busquei aprofundar na temática para compreender de que maneira a cena e o vestuário poderiam ser atravessados nessa perspectiva.

Segundo informações retiradas do portal Melanina Acentuada²⁵, a atriz dedica-se ao desenvolvimento de uma pesquisa poética intitulada Narrativas Fósseis e Subversões Identitárias, que se respalda nos estudos culturais e em epistemes afrofuturistas e descoloniais. Rocha propende com sua pesquisa construir trabalhos artísticos que reterritorializam os corpos femininos negros nos diversos territórios simbólicos.

A terminologia afrofuturista e suas variantes surgiram durante entrevistas de Mark Dery com Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose para o seu ensaio *Black to the Future3*, no início dos anos 90. Dery é crítico e teórico e seus trabalhos abrangem propostas de diversos artistas que trabalham questões afroamericanas a partir da ficção e da tecnologia. Atualmente, o conceito tem circulado em diversos meios artísticos e para os negros e afrodescendentes o conceito é compreendido da seguinte forma, projetar-se para o futuro sem deixar de olhar para trás, para a ancestralidade.

O afrofuturismo, apesar de ser um caso de estudo recente no Brasil, tem despertado interesse em diversas áreas de conhecimento: filosofia, literatura, artes visuais etc. Mas é na ficção especulativa e no áudio visual que o conceito mais se destaca. Recentemente, o filme *Black Panther* (2018) despertou em muitas pessoas o interesse pelo assunto que trouxe mais conhecimento da estética visual aplicada ao afrofuturismo.

O filme da Marvel, campeão de bilheteria em 2018, foi dirigido por Ryan Coogler e figurino assinado por Ruth E. Carter. Segundo reportagem do jornal *The*

²³ Sanara Rocha é atriz, musicista, feminista negra, produtora cultural e multiartista com campo de atuação na cidade de Salvador (BA). Bacharel em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), e é mestranda, na linha Cultura e Identidade, pelo Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da mesma instituição de ensino.

²⁴ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/199987646>

²⁵ Disponível em: <https://melaninadigital.com/sanara-rocha/>

*New York Times*²⁶ (2018), Carter fez sua carreira colocando imagens da história afroamericana e da cultura contemporânea na tela, *Pantera Negra*, ela conseguiu imaginar uma realidade alternativa africana futurista - composta de diversas tribos que não foram interceptadas por colonizadores.

Para criar a nação fictícia africana de Wakanda, sem a influência dos holandeses, britânicos e outros colonizadores, Carter pesquisou povos indígenas em todo o continente africano. Durante seis meses de pré-produção, ela teve compradores vasculhando o mundo em busca de desenhos africanos autênticos, como os tradicionais anéis de pescoço empilhados usados pelas mulheres Ndebele da África do Sul. Os têxteis foram adquiridos no Gana, mas muitos tecidos africanos são agora impressos na Holanda; Carter rejeitou isso. "Eu queria criar os tecidos e queria que eles parecessem super-heróis", disse ela (NEW YORK TIMES, 2018, tradução nossa).

O filme coloca diante dos nossos olhos informações dos povos originários intocados em sua cultura, a figurinista mistura elementos fictícios com elementos reais para projetar as visualidades dos povos africanos e a ancestralidade. A tribo mercante é inspirada pelos tuaregues, berbere étnicos do Saara, afirma Carter. A tribo mineira se assemelha ao Himba da Namíbia, conhecido por suas pinturas corporais ocre vermelhas e peças de couro.

Figura 37 – Figurino inspirado nas Mulheres *Maasai* no Quênia



Fonte: New York Times (2019).

²⁶ Disponível em: [nytimes.com/2018/02/23/movies/black-panther-afrofuturism-costumes-ruth-carter.html](https://www.nytimes.com/2018/02/23/movies/black-panther-afrofuturism-costumes-ruth-carter.html).

No Brasil, Lu Ain-Zaila é a primeira mulher negra a escrever ficção científica na história da literatura nacional, em seu artigo *Afrofuturismo: o espelhamento negro que nos interessa (2018)*, a autora escreve sobre as possibilidades do afrofuturismo e como isso reflete na cultura dos afrodescendentes. Segundo ela:

Nunca tive a chance, ou melhor, o direito de ser efetivamente influenciada por uma literatura negra e não tenho dúvidas sobre o quanto isso me impediu de me ver tão humana quanto uma pessoa branca, e inclusive, me impediu de acreditar que minha escrita valia apenas por muito tempo, pois o direito a ser humano, bonito e heroico na literatura sempre pertenceu a outro. Mas felizmente tive a sorte de ter acesso, mesmo que tardiamente a autores negros de vários gêneros e letras suficientemente fortes para me encorajar a escrever realidades onde a minha face negra é a que também molda o discurso que desbrava o desconhecido e desconstrói o eterno sentimento trágico e de incapacidade que rabiscaram sobre nós (AIN-ZAILA, 2018, p. 2).

“E resumindo, sou a fissura que suscita a pergunta – *mas como assim?* – e desnaturaliza a visão de futuros onde nunca existimos. Agora, eu também escrevo futuros, afrofuturo” (AIN-ZAILA, 2018).

O afrofuturismo vem se tornando um forte aliado dentro dos movimentos sociais negros, compreende-se que, ser um afrofuturista, não é apenas pensar o futuro, é caminhar sem deixar para trás a ancestralidade. Fábio Kabral, outro especialista no assunto, afirma que:

A atual concepção sobre Afrofuturismo, [...] um movimento artístico que combina elementos de afrocentricidade, ficção científica, ficção histórica, ficção fantástica e realismo mágico-animista com cosmologias de inspiração africana com o intuito de denunciar os preconceitos atuais sofridos pelas pessoas negras, bem como questionar, reimaginar e reinventar os eventos históricos do passado (KABRAL, 2017).

Lu Ain-Zaila soma ao conceito na seguinte perspectiva:

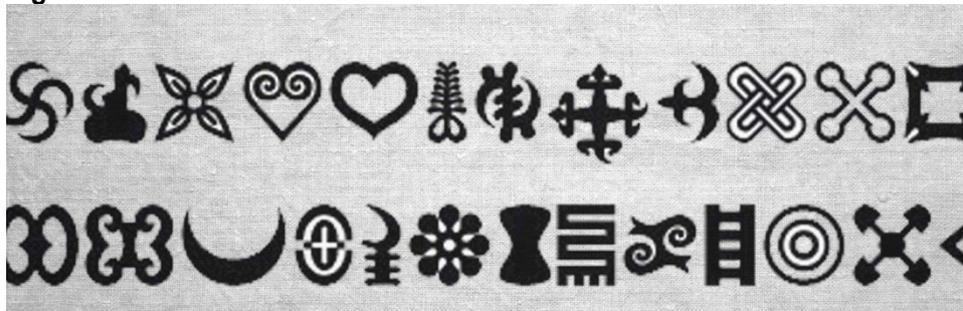
Um movimento que suscita o negro através das letras, artes, cinema, música etc. Revela o protagonismo negro por mãos negras conscientes de sua identidade reconstruída perante pilares humanos com os quais se reconhece e identifica o que por si só já causa um cruzar de olhares onde fica explícito que o diferente, ou seja, nós negros, não costumamos figurar por tais lugares, muito menos sendo a voz de uma humanidade sempre tolhida e reduzida a um eco de passado limitado e deturpado. E ser um afrofuturista muda tudo, pois o passado é muito maior e mais extenso, servindo para explicar e elucidar o presente, possibilitando assim que desenhemos um futuro no qual nos reconheçamos sujeitos de nossas vozes e defensores deste poder (2018, p. 3).

O afrofuturismo dentro do teatro brasileiro projeta o negro como protagonista da própria história. O afrofuturismo toma dimensão ideológica em que o negro recusa ser escravizado estigmatizado pelo racismo. Na performance de *Yla Ilu*, a atriz se projeta em uma narrativa para desconstruir a ideia de que no Candomblé apenas homens podem tocar o tambor.

De acordo com a maior parte das lideranças candomblecistas na Bahia, a interdição feminina ao tambor consiste numa prática tradicional secular trazida ao Brasil pelos povos yorubanos. No entanto, Oyèrónké Oyéwùmí, feminista nigeriana, nos lembra, o que os próprios estudos da língua yorubana mostram, que categorias sociais generificadas no contexto euro-americano, tais como esposa, filha, irmã, no contexto yorubano, possuem ambivalência. Seriam algumas práticas historicamente concebidas como parte da “tradição” dos povos de terreiro, ou candomblecistas, heranças coloniais? (ROCHA, 2018).

Nessa perspectiva, Rocha cria o espetáculo e se debruça na estética afrofuturista para o figurino e a cenografia. Os símbolos Adinkras²⁷ foram fontes de inspiração para pintura corporal.

Figura 38 – Símbolos Adinkras



Fonte: Wikipedia (2019).

Tanto o tecido quanto a pintura corporal que foram criados por Tina Melo, figurinista que assina o a direção de arte, são desenvolvidos na estética afrofuturista. Melo utiliza materiais tecnológicos para compor as visualidades da cena. Os tecidos são diferenciados pelos desenhos aplicados com carimbos de cabaça esculpidos e um corante preto colocado dentro de uma grade retilínea cujas divisões são criadas por um pente de três ou quatro dentes escovado em segmentos medidos ao longo

²⁷ Adinkra são símbolos que representam conceitos ou aforismos. Os Adinkra são usados extensivamente em tecidos e cerâmica entre os Ashantis do Reino de Ashanti e as bugigangas que historicamente migraram do Gana . Eles são incorporados a paredes e outras características arquitetônicas. Os adinkra de tecido costumam ser feitos com a escrita de placas em xilografia e com a serigrafia.

do comprimento e largura do tecido. Alguns tecidos podem apresentar um desenho estampado único, enquanto outros podem ter mais de vinte motivos diferentes aplicados à superfície.

As cores aplicadas ao conceito da pintura corporal são metálicas e fluorescentes que vibram em tonalidades diferentes de acordo com a iluminação. O mesmo acontece com a saia estampada em policromia, o tecido muda as tonalidades. A iluminação é fundamental na composição da cena como podemos visualizar nas imagens a seguir:

Figura 39 – Cenas do Espetáculo *Yla Ilu*



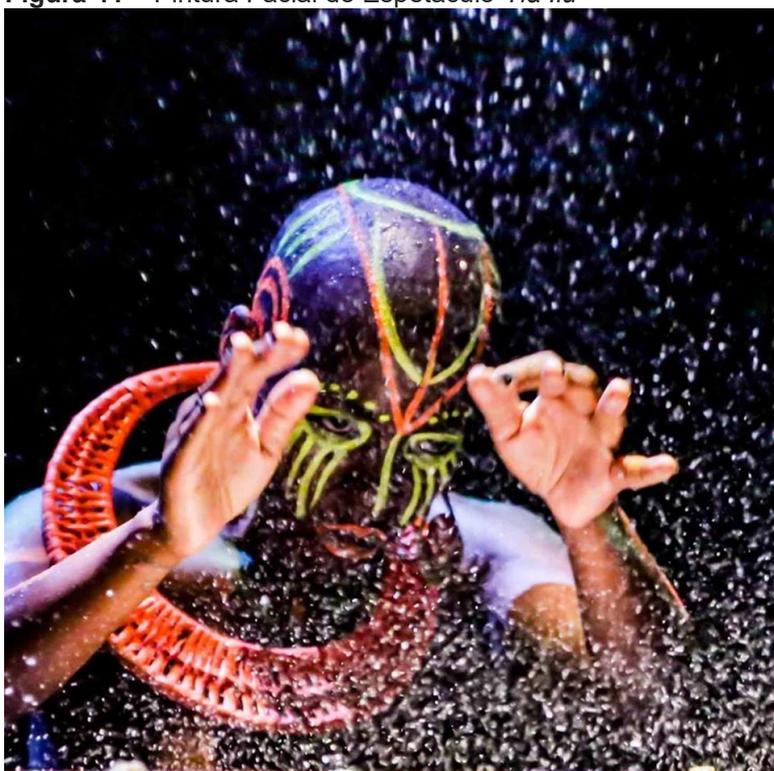
Fonte: Sanara Rocha (Facebook, 2017).

Figura 40 – Inspiração Facial usada para criação



Fonte: Sanara Rocha (Facebook, 2017).

Figura 41 – Pintura Facial do Espetáculo *Yla Ilu*



Fonte: Sanara Rocha (Facebook, 2017).

Todo esse movimento em transformar o presente, recriar o passado e projetar um novo futuro por meio da nossa própria história está presente no espetáculo *Yla Ilu*. Isso evidencia mais uma vez o caminhar do personagem negro dentro transformação do teatro brasileiro. O espetáculo em todas as suas magnitudes é a própria definição de Afrofuturismo no teatro brasileiro.

3.3 Bricolagem na criação dos figurinos

Bricolagem é um conceito estadunidense que surgiu na década de 1950, com a sugestão "*do it yourself*" de onde saiu a famosa abreviatura DIY, que significa em português faça você mesmo. No entanto, a palavra é de origem francesa, *bricolage*, que significa fazer pequenos trabalhos por um amador com pouco conhecimento e sem ferramentas profissionais.

Contudo, para efeito dessa pesquisa, usamos o conceito de bricolagem fazendo uso do termo no mesmo sentido concebido por Levi-Strauss (1970).

O bricoleur está apto a executar grande número de tarefas diferentes; mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas: seu universo instrumental é

fechado e a regra de seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios-limites, isto é, um conjunto continuamente restrito de utensílios e materiais. (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 38).

Os espetáculos *Exu - A Boca do Universo* e *Yla Ilu* podem ser inseridas nesse conceito de bricolagem, tendo em vista que os resultados finais do processo adotado nas duas montagens partem da junção de elementos culturais indistintos.

Thiago Romero e Tina Melo, figurinistas dos respectivos processos, utilizam de recursos que dispõe na maioria das vezes concepções heteróclitas (STRAUSS, 1970) que se afasta, desvia-se das regras, das normas estabelecidas. Ambos criadores fazem junção de elementos da cultura africana e afrobrasileira com elementos utilizados no Candomblé.

Para esclarecer o ponto no qual quero chegar, citarei como exemplo processos criativos corriqueiros e imaginários. Se o espetáculo X tem como tema A Revolução Francesa, em uma montagem datada e fixada em determinado espaço-tempo (França, século XVIII), o figurinista responsável pela pesquisa tende a seguir algumas regras que fazem parte do processo, pesquisa histórica, pesquisa iconográfica, prancha de colagens imagéticas e factuais do período e, a partir daí, criar figurinos que correspondem as silhuetas, e assim por diante. Para Rosana Muniz, autora da obra *Vestindo os Nus* (2004), “a criatividade tem limite e a liberdade teatral na indumentária fica cerceada, ora pelo texto, ora pelo conjunto, ora pelo ator” (p. 31). Em entrevista concedida à autora, Sábado Magaldi ainda completa:

Se você está apresentando um teatro grego, não vai colocar no palco uma roupa de Luís XV ou XVI. Um certo respeito histórico é fundamental. Há liberdade de criação desde que sejam respeitados os elementos fundamentais de estilo de uma escala, de um tempo (MAGALDI em entrevista a MUNIZ, 2004, p. 31).

Chamamos de bricolagem artística os processos de Romero e Melo, devido à inversão dos modos de fazer. Romero em sua pesquisa coleta imagens de diversas sociedades africanas como: *L'omo*, *Surma*, *Mursi*, *Hamer*, *Himba*, *Ndebele* e *Arbore* e no Candomblé. Melo, por sua vez, busca como fonte de inspiração processual a simbologia *Adinkras*, originalmente localizados na região do Gana e insere esses elementos no processo ritualístico de Sanara Rocha que traz narrativas candomblecistas.

Ambos os criadores utilizam as ferramentas que estão ao alcance de suas criações, recorrem aos vários grupos e etnias para elaborar o processo criativo. Para Strauss, entre o conhecimento científico e a *bricolage* é o modo como opera o indivíduo que faz bricolagem, o *bricoleur*. O *bricoleur* “é o que trabalha com as mãos, usando meios indiretos se comparado com os do artista” (p. 38). Assim, Romero e Melo usam maneiras de fazer com os recursos que dispõem. Não tomamos o processo de ambos como certo ou errado, visto que o próprio teatro negro caminha em temáticas abertas e infinitas. E se tomarmos como ponto de partida a cultura africana *in loco*, essas possibilidades se ampliam ainda mais, são 54 países dentro do continente e uma diversidade de incontáveis culturas que ora se assemelham, ora se distanciam.

Os figurinistas dos respectivos espetáculos atuam como *bricoleur*, reúnem e costuram pequenos e diversos fragmentos, atribuindo-lhes sentido interpretativo, como se estivessem confeccionando colchas de retalhos. A bricolagem artística utilizada no processo dos surte um efeito esteticamente positivo, sem confrontos de visualização imagética produzidos em cena. Ambos os espetáculos transmitem harmonia entre o jogo de elementos culturais africanos e afrobrasileiros utilizados nos figurinos. Na aplicação do conceito utilizado por Strauss, o resultado final é baseado na experiência pessoal, sendo gerado pelo surgimento de coisas pré-existentes na mente do criador, Thiago Romero e Tina Melo estão no Candomblé, fato que enriqueceu o processo e trouxe autonomia de criação e segurança no uso da bricolagem.

O resultado no figurino dessas montagens é fruto da experiência que ambos os figurinistas possuem. Se por um lado, dentro das instituições acadêmicas, o ensino da cultura afrobrasileira e africana é negligenciado, percebemos que artistas que acessam esses conhecimentos de outras formas são altamente capazes de produzir resultados satisfatórios e encantador.

Com isso, voltamos à hipótese levantada nessa dissertação: a necessidade de debater o ensino da história e da cultura afrobrasileira e africana nos cursos de indumentária. Não se trata de ensinar religião, mas sim os aspectos culturais dos grupos étnicos africanos.

4 ENSINO: CULTURA AFRICANA E AFROBRASILEIRA NOS CURSOS DE INDUMENTÁRIA

A reflexão sobre os figurinos do personagem negro e os caminhos percorridos até aqui, levaram-nos aos debates que incidem sobre a ausência e a presença da história da cultura africana e afrobrasileira nas grades curriculares dos cursos de indumentária.

Ações afirmativas como cotas raciais nas universidades colocaram em sala de aula o aluno negro, mestiço e indígena. Todavia, levanta-se a questão sobre os conteúdos programáticos que esses novos alunos estão recebendo. Percebemos que o negro chegou à universidade, mas a universidade não dialoga com ele em vários sentidos. Tratando-se de um debate amplo das estruturas curriculares no âmbito acadêmico, nossa atenção continua fixada nos cursos das áreas do vestuário, seja Indumentária ou Moda.

4.1 As barreiras na disseminação do conhecimento

A legislação voltada às questões étnico-raciais no Brasil não é mais novidade nos debates acadêmicos. Entretanto, nas universidades sua aplicabilidade tem sido prejudicada por uma série de entraves que vão do histórico de preconceitos tomados pela sociedade brasileira à impedimentos de natureza jurídica e afins. Após dezesseis anos de existência da Lei 10.639/03, observamos além de possibilidades, alguns desafios e impasses para o seu desempenho. Segundo Nilma Lino Gomes, os desafios existem e tendem a continuar porque muitos nem procuram compreender o contexto do surgimento da lei, mas fazem críticas ardilosas.

Mas, para além de opiniões precipitadas e preconceituosas sobre o tema, é importante refletir sobre o que essa lei representa no contexto das relações raciais no Brasil e, sobretudo, no momento em que as ações afirmativas fazem parte do cenário nacional, extrapolando os fóruns da militância negra e de pesquisadores interessados no tema. Essa reflexão é um caminho para ponderarmos os limites e as possibilidades da lei, suas implicações na formação de professores e professoras e na sala de aula (GOMES, 2005, p. 69).

A partir da minha experiência de discente em duas graduações²⁸ consecutivas, que dialogam profundamente com cultura e a arte, que percebi a ausência de disciplinas que poderiam contribuir com a minha formação e me auxiliar no modo de pensar produções em temáticas africanas e afrobrasileira. “É importante salientar que tais políticas têm como meta o direito dos negros se reconhecerem na cultura nacional, expressarem visões de mundo próprias, manifestarem com autonomia, individual e coletiva, seus pensamentos” (DIRETRIZES CURRICULARES NACIONAIS, 2004). Gomes registra a responsabilidade por de traz Lei.

A prática da lei 10.639/03 e de suas respectivas diretrizes curriculares nacionais vem somar às demandas do movimento negro, de intelectuais e de outros movimentos sociais que se mantêm atentos à luta pela superação do racismo na sociedade, de modo geral, e na educação escolar, em específico. Esses grupos compartilham da concepção de que a escola é uma das instituições sociais responsáveis pela construção de representações positivas dos afrobrasileiros e de uma educação que tenha respeito à diversidade como parte de uma formação social. Acreditam que a escola, sobretudo a pública, exerce o papel fundamental na construção de uma educação antirracista (GOMES, 2005, p. 69).

Sobre a educação das relações étnico-raciais no Brasil, uma legislação específica foi aprovada e os direitos da população negra (não apenas dela) passaram a ser garantidos pela Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional, por meio de seu artigo 26 parágrafo 2º, que estabelece “Os conteúdos referentes à história e cultura afrobrasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileira” (Redação da Lei nº 11.645, de 2008).

Vale salientar que no Ensino Superior a Lei é obrigatória apenas para os cursos de História, Literatura, Arte e Licenciatura. Contudo, levantamos a seguinte reflexão, em um país cuja população tem 54% (IBGE, 2014) de pessoas negras, mestiças, indígenas é necessário que haja implementação de Lei para aplicabilidade de conteúdos que contemplem culturalmente essas pessoas? As ementas dos cursos em pauta abrangem diversos segmentos artísticos, cultural e histórico. Analisando por esse contexto, é viável e necessário que os currículos ampliem seus temas.

²⁸ Ensino Superior Tecnólogo em Produção do Vestuário – SENAI CETIQT – Concluído em 2014
Bacharelado em Cenografia e Indumentária – UNIRIO – Concluído em 2018.

Reconhecemos que há pequenos e expressivos grupos de movimentos sociais antirracistas nos meios acadêmicos, e que tal movimento tem proporcionado formas positivas para uma nova estrutura de ensino. O Coletivo Assalta²⁹ formado por alunos negros da UNIRIO, durante um ano articulou temas e discussões dentro da universidade, outros grupos também surgiram e permanecem atuantes nas pesquisas. É investindo nesses pequenos grupos de estudos que futuramente teremos materiais bibliográficos voltados para a temática negra incluindo o aprendizado da indumentária e da moda africana e afrobrasileira. Boaventura de Sousa Santos afirma que:

[...] a reforma da universidade deve conferir uma nova centralidade às atividades de extensão (com implicações no *currículum* e nas carreiras dos docentes) e concebê-las de modo alternativo ao capitalismo global, atribuindo às universidades uma participação ativa na construção da coesão social, no aprofundamento da democracia, na luta contra a exclusão social e a degradação ambiental, na defesa da diversidade cultural. [...] o apoio solidário na resolução dos problemas da exclusão e da discriminação social e de tal modo que nele se dê voz aos grupos excluídos e discriminados (SANTOS, 2011. p. 54).

O período em que estive cursando essas graduações passei por experiências que me fizeram refletir sobre o tema aqui abordado. Na Instituição Senai Cetiqt, havia uma disciplina (Tópicos Especiais, optativa) cujo tema abordava as culturas dos países africanos, ministrada pela Prof^a Ma. Eliete Cássia. A mestra sempre demonstrou grandes interesses pela cultura e, sempre que possível, procurava produzir eventos sobre africanidades e a diáspora. No entanto, em 2014, a professora foi afastada do quadro de funcionários, tal motivo impossibilitou que eu cursasse a disciplina.

A segunda experiência ocorreu fora do país, enquanto eu estava em período de intercâmbio (2016). Ao ser convidada para participar de um projeto e criar figurinos para um espetáculo sobre as mulheres de *Burquina Faso*, fiquei feliz com o convite e ao mesmo tempo envergonhada porque não fazia ideia que *Burquina Faso* era um país africano. Não que tivesse obrigação de saber exatamente desse detalhe, mas isso foi suficiente para me dar conta de que não sabia absolutamente nada sobre a cultura africana e afrobrasileira.

²⁹ O Coletivo teve início em 2017 dentro da UNIRIO. A proposta inicial era estudar e promover outras narrativas que não fossem as eurocêntricas. O Coletivo surgiu após um diálogo sobre Teatro Negro entre alunos negros e professor.

Supostamente, a falta de conscientização e interesse no âmbito acadêmico fez com que os acessos a esses conhecimentos tardassem e não chegassem a mim e aos demais alunos. Expandir e flexibilizar a prática da Lei no Ensino Superior, também promove a inclusão social, combate ao racismo, abordagens preconceituosas, equívocos e generalizações que comumente ocorrem nos centros acadêmicos. É comum ouvirmos de pessoas “leigas” no assunto, comentários pejorativos sobre as culturas afrobrasileiras, tratar a cultura como algo folclórico ou desprezo por serem consideradas culturas inferiores.

O Movimento Negro no Brasil, formado por ativistas de várias gerações, há muito tempo vem galgando e conquistando lugar da prática e conhecimento dentro dos espaços acadêmicos. Em processos que já duram algumas décadas, o compromisso político e epistemológico desses ativistas, trouxe para o Campo das Ciências e Humanas e Sociais, grande diferencial, principalmente para a Educação (GOMES, 2018).

A luta dos movimentos sociais antirracistas e a prática da Lei garantem grandes avanços não só na formação dos alunos dos cursos citados, mas também para população brasileira. Inserir a cultura africana e afrobrasileira nos currículos, na perspectiva decolonial, permite a todos acessar novos saberes.

A educação pautada em ensino afrobrasileiro e africano são processos educativos que devem ser consolidados a partir das relações socioculturais históricas vivenciadas e experimentadas por meio de novos saberes que estão sendo construídos. Esse tipo de construção surge como proposta para ser incluído nos currículos dos cursos, a fim de combater preconceitos que pairam sobre esse universo.

Na maioria dos casos, o racismo institucional ocorre de formas sutis. Ele se manifesta em atitudes de pessoas que atuam na educação em diferentes posições/funções. Muitas vezes intimamente ligadas às convicções ideológicas, a pensamentos excludentes e racistas.

O racismo institucional ou sistêmico opera de forma a induzir, manter e condicionar a organização e a ação do Estado, suas instituições e políticas públicas – atuando também nas instituições privadas, produzindo e reproduzindo a hierarquia racial (WERNECK, 2013, p.17).

Nesses casos, ocorre como um descompromisso intencional. Mas acontece de forma sutil, silenciosa e, portanto, torna-se difícil de ser identificado e ser combatido. Conhecido também como racismo velado existe nas universidades e dentro dos micros espaços acadêmicos. Nos cursos de Indumentária e Moda, identificamos essas ações quando a única fonte referencial e modelo a ser estudado são eurocêntricas.

Adotar outras formas de produzir conhecimento não quer dizer abandonar conteúdos eurocêntricos, mas se libertar da velha forma praticada até aqui. Nelson Maldonado-Torres (2018) sustenta o pensamento de que a teoria decolonial não é um projeto de salvação individual e sim um projeto que aspira construir outro lugar de mundo. Ele cita a descolonização como um conceito que está fundamentalmente ligado à libertação.

A libertação expressa o desejo do colonizado de se organizar e obter sua própria liberdade e isso traz grandes esforços para realização da independência política e econômica (TORRES, 2018). Nessa ótica, consideramos a ação do corpo docente fundamental no processo de descolonização. Apesar do grande desafio, é construindo pontes de saberes partilhados, entre alunos e professores, que novos conhecimentos surgirão.

Roberto Conduru escreve sobre a responsabilidade do professor da seguinte forma:

O educador, seja ele de qualquer nível exerce um papel fundamental na formação da opinião e intelecto daquele ou daquela que está sendo formado como cidadão/cidadã. Esse educador tem grande responsabilidade com relação à discussão do tema citado. E isso, é sem dúvida, por vários motivos, desafiador (CONDURU, 2007, p. 3).

A ação do corpo docente é fundamental para a formação de novos intelectuais. No ensino superior, esse papel é ainda mais decisivo, uma vez que o professor universitário possui mais autonomia para construir, propor e modificar os programas curriculares, como aconteceu no ano em que o Coletivo Assalta surgiu. Desde então, algumas disciplinas (Teatro Brasileiro Moderno e Estudos da Cena³⁰) têm possibilitado esse diálogo. O professor é capaz de coordenar a ação

³⁰ Disciplinas do Departamento de Teoria do Teatro – Unirio que eu participei como aluna de graduação e tive a oportunidade de dialogar com temas da diáspora africana.

educacional; no aluno como agente sujeito ativo; na escola como currículo de cultura; e na sala de aula como espaço de conversa (FREIRE, 2007).

É em função dessas reflexões que queremos participar da construção da universidade que oferece uma educação em que as pessoas vão se completando ao longo da vida, uma educação capaz de ouvir as pessoas e a partir de suas narrativas, participar dessa realidade, discutindo-a, e colocando como perspectiva a possibilidade de mudar/somar essa realidade (2007, p. 26). E essas perspectivas podem ser transmitidas nos cursos de indumentária e moda como estão sendo praticadas em outras áreas do conhecimento.

4.2 Encontro e troca de saberes

No Brasil, o ensino da moda aplicado em sala de aula tem o eixo central voltado para a moda europeia, sendo ela a norteadora dos conteúdos que preenchem as grades curriculares e o fio condutor na formação profissional. Mas para a nova geração de alunos, oriundos principalmente das ações afirmativas, estudar apenas a moda e cultura europeia não é suficiente.

Os estudantes, principalmente os negros que tiveram a origem de suas histórias silenciadas por muitos anos, em livros e salas de aula, já não aceitam mais essa realidade. Os alunos negros, afrodescendente e alunos não negros, desejam por um espaço em que a convivência permita estar continuamente se superando, e a universidade é o lugar privilegiado para produzir pensamentos.

Segundo o IBGE de 2014, o Brasil tem aproximadamente 54% da sua população declarada preta/parda, isso reflete também dentro das universidades. Em 2011, do total de 8 milhões de matrículas, 11% foram feitas por alunos pretos ou pardos. Em 2016, ano do último Censo, o percentual de negros matriculados subiu para 30%³¹. Surgem problemáticas quando esses alunos não se veem representado nos conteúdos aplicados, nas variações de temas distribuídos na ementa curricular.

A moda evoluiu muito no Brasil, temos profissionais conceituados, especialistas, professores e estilistas de alto nível, que são referências no mercado interno e externo, o que torna nosso estilo de produzir moda plural e diverso. O estudo sobre moda no Brasil possui menos de cinquenta anos, muito recente se

³¹ Dados disponíveis em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2018-05/cotas-foram-revolucao-silenciosa-no-brasil-afirma-especialista>.

comparado ao de outras áreas. Até a década de 80, somente pessoas que tinham condições financeiras estudavam ou faziam cursos fora do país (AGUIAR, 2006).

Apesar dos trinta anos de existência dos cursos da área de moda, as referências seguem os mesmos padrões. Professores, estilistas e estudantes de moda, ainda buscam os grandes centros europeus para reproduzir aqui no Brasil o que é produzido lá fora. E se temos uma cultura tão diversa e plural no nosso território, trata-se, então, de autossabotagem com a nossa história.

No Brasil, a moda não era vista como uma área para ser estudada em cursos regulares e, menos ainda, no ensino superior. As peças de roupas eram copiadas das tendências internacionais – e era esse o atrativo das roupas – para que as pessoas as comprassem como produtos diferenciados, sendo vendidas como “a última moda em Paris”. O que se ditava lá fora era aceito aqui, como acontece até hoje, provavelmente, pela tradição na área que os países europeus têm, frente ao Brasil (AGUIAR, 2009, p. 7).

Para atualizar essa forma de produzir moda no Brasil, é necessário criar espaços para redimensionar novos saberes. Para romper com antigos valores, é necessário criar fissuras no atual sistema de educação e descolonizar projetos de ensino. O sistema educacional como é hoje, quando não limita nossas possibilidades de pensar, também não nos incentiva a avançar.

É a partir da discussão desses assuntos que se desenvolverá o entendimento e a compreensão de fatos que ainda não encontramos nos livros e ambientes acadêmicos. O educador tem a responsabilidade de desenvolver o conhecimento e a sala de aula é o maior canal de trocas para construir esses saberes, “é necessário brigar para que haja o mínimo de transformação e essa transformação deve surgir em sala de aula” (FREIRE, 1997).

Abdias do Nascimento lutou por essa transformação e levou o negro analfabeto até a sala de aula para romper com os velhos costumes da sociedade artística e racista da década de 1940. Por estar cansado de ver o negro fazendo papel de subalterno, o escravizado e sem valor, Nascimento fundou o TEN (1940) e travou uma luta para a sobrevivência do negro artista. Com isso, parte das conquistas que temos nas universidades é fruto dessa incansável batalha que se estende até os dias de hoje. Assim como antes, fatos que normalmente são anulados da história na formação etnológica do povo brasileiro, raramente têm relevância no meio artístico e nas salas de aula.

É certo, a história está mudando, aos poucos vemos que diálogos sobre cultura afrodiáspórica vão tomando seus lugares, mas já são dezesseis anos de Lei e ainda há muito que ser feito. É necessário redimensionar o conhecimento às novas possibilidades, é possível narrar a história da moda e da arte por meio de outras perspectivas. Ou seja, é possível ampliar o campo do saber e construir novas ferramentas de conhecimento, somar ao invés de subtrair.

Cabe também ao professor de indumentária e de moda essa responsabilidade, trazer para sala de aula debates, pesquisas, expandir o conhecimento dos estudantes para alcançar uma formação completa e mais inclusiva.

O Brasil conta com mais de 53 milhões de estudantes em seus diversos sistemas, níveis e modalidades de ensino. Os desafios da qualidade e da equidade na educação só serão superados se a escola for um ambiente acolhedor, que reconheça e valorize as diferenças e não as transforme em fatores de desigualdade. Garantir o direito de aprender implica em fazer da escola um lugar em que todos e todas sintam-se valorizados e reconhecidos como sujeitos de direito em sua singularidade e identidade (DIRETRIZES NACIONAIS, 2009).

Podemos compreender que o problema que ainda resta não é propriamente de ordem legal ou formal, no sentido de instituição, e sim de conscientização. As universidades brasileiras continuam reproduzindo em seu comportamento, veladamente ou impensadamente, concepções e costumes desrespeitosos e excludentes.

A universidade é uma pequena sociedade dentro do Estado e, por isso, pode ser tomada como exemplo, pois o preconceito e a discriminação racial que se manifestam no dia a dia escolar são o reflexo dos costumes que estão presentes na sociedade inteira. Como dissemos, tais comportamentos sociais não são arbitrários, têm origens profundas na história da humanidade.

A inclusão do ensino de “História e Cultura Afrobrasileira” como conteúdo obrigatório no currículo dos cursos de indumentária busca, em primeiro lugar, a instrução dos alunos a partir de uma perspectiva abrangente da história brasileira, na qual peculiaridade e a importância dos diversos agentes sejam valorizadas. Neste sentido, a instrução traz novos conhecimentos que informam sobre situações vividas, relações econômicas, avanços científicos, ao mesmo tempo em que possibilita a alteração de concepções e costumes.

Mais do que as leis e as instituições do Estado, mais do que o ensino de um conteúdo determinado, a transformação do comportamento social depende da alteração das concepções e dos costumes, os quais só podem ser modificados pela ação das próprias pessoas envolvidas. Não se trata nem de lições, nem de imposições de uns sobre outros, mas da abertura de cada um para a perspectiva do outro.

A adesão às novas epistemologias decorre de vivências historicamente dadas. Apenas quando todos os cidadãos estiverem imbuídos de concepções e costumes que os façam respeitar os demais membros da comunidade como indivíduo igual e livre, as leis poderão contribuir na eliminação de comportamentos sociais preconceituosos e discriminadores.

Há dez anos, se fossemos comparar a produção de mercado editorial de produtos eurocêntricos x produtos afrobrasileiros, a diferença nas ofertas de livros ou outros materiais de pesquisa seria nítido. As produções de pesquisas europeizadas sempre estiveram à frente em qualquer área do conhecimento. A mudança que percebemos atualmente, em um ritmo considerável, é muito mais por uma questão de mercado comercial editorial do que por um real interesse e reconhecimento de uma possível reparação histórica por parte de diretores (FELINTO, 2016). Contudo, essa mudança ainda não chegou nas prateleiras de livro de moda e indumentária.

No início dessa pesquisa, fizemos uma busca por títulos brasileiros na área de moda que contemplassem a indumentária afro e o único livro que tinha disponível até então era da autora Júlia Vidal, *O Africano Que Existe Em Nós, Brasileiros: Moda E Design Afrobrasileiros* (2014) e *A Indumentária das Mulheres de Fé*, do autor Raul Lody (2015). Livros recentes que provam que os estudos nessa área estão engatinhando no Brasil. A ausência de materiais de pesquisas reflete diretamente em sala de aula e na atuação dos profissionais da área.

O curso de Design de Moda, oferecido pelo SENAI-Cetiqt - RJ, aborda em sua unidade curricular conteúdos disciplinares com aspectos históricos e culturais na perspectiva de moda e indumentária. No módulo básico, é possível encontrar os seguintes tópicos: Cultura brasileira e moda; Gênero (sexo/gênero e sexualidade, construção social da diferença); Corporalidade; Festas e rituais; Indivíduo e sociedade; Papéis e representações sociais; Apresentação de si e identidade; Pré-história e Antiguidade; Idade Média; A emergência do sistema da moda na Europa;

Renascimento e Maneirismo; Barroco; Arte colonial no Brasil; Rococó e Neoclassicismo; Século XVII e XVIII; Revolução francesa e seus desdobramentos; Revolução industrial e seus desdobramentos; Século XIX e *Belle Époque*. Estes temas compõem o currículo atual, aplicado desde o ano de 2014.

É possível observar nos seis primeiros tópicos do conteúdo curricular do curso uma dedicação acentuada com relação à representatividade, identidade e vertentes culturais da sociedade brasileira. Estes temas, pelos aspectos que os norteiam, poderiam abranger de forma profunda estudos relacionados às culturas africana e afrobrasileira, uma vez que estas sustentam um dos eixos de formação da nossa sociedade, com a formação indígena e europeia. No entanto, no decorrer do curso, os assuntos abordados referentes à cultura brasileira perpassam, em boa parte do tempo, pelas influências europeias e pouco se discute a brasilidade do ponto de vista da cultura africana.

Essa prática se reforça por meio dos períodos históricos que são abordados no currículo. É possível notar que as vertentes históricas apontadas logo acima referem-se à história europeia. É evidente a importância de se estudar a história e a cultura europeia, tendo em vista sua tamanha influência sobre a pesquisa e a produção de moda no Brasil. No entanto, é de grande importância também para os estudos de moda, uma vez que esta influencia e reflete o comportamento da sociedade, as investigações sobre os demais eixos de formação cultural do Brasil, que não apenas a europeia. Esse é um dos principais motivos pelo qual este estudo destaca a relevância da presença dos conteúdos referentes às culturas africanas e afrobrasileiras nos cursos de moda e indumentária do Brasil.

No curso de Cenografia e Indumentária oferecido pela UNIRIO, dentre o período de 2014 a 2018, é possível observar quais foram as disciplinas que abordaram conteúdos históricos e culturais.

A disciplina *Projeto em Indumentária I* é a única que revela em seu conteúdo programático a cultura egípcia, embora introduzida de modo superficial e, na decorrência dos estudos, a predominância é eurocêntrica: Egito, Grécia, Roma e Idade Média: histórico, silhueta, cor, luz, materiais, acessórios, maquiagem e penteadas, contexto religioso, movimentos artísticos, cultura e interiores³². A

³² Os conteúdos curriculares apresentados neste artigo compõem a grade atual do curso de Cenografia e Indumentária da UNIRIO, reformulada desde 2012.

comprovação de que o conteúdo é abordado praticamente na perspectiva se revela na bibliografia sugerida para a disciplina. Publicações como, *A Roupa e a Moda* (1989), de James Laver, *História do Vestuário no Ocidente* (2010), de François Boucher e *The Development of Theatre: A Study of Theatrical Form From the Beginnings to the Present Day* (1949), de Allardyce Nicoll, são materiais de pesquisa que se debruçam predominantemente sobre o contexto europeu.

A disciplina *Projeto em Indumentária* apresenta três módulos (I, II e III) e, assim como no primeiro, os outros dois períodos em que são cursadas essas disciplinas, os conteúdos são mantidos na mesma linha eurocêntrica de abordagem, com acréscimos de temas estadunidenses. Nos conteúdos programáticos dos planos de ensino dessas disciplinas, encontram-se: Renascimento, séculos XV e XVI; Influências: Itália, Alemanha, Inglaterra, Espanha (...); Estilos Luís XIII, Luís XIV; Figurino teatral: *Commedia dell'Arte*, Teatro Elisabetano. E mais adiante: Neo-Classicismo, Romantismo, Período Vitoriano e Ecletismo (...); *A Belle Époque* e a tradição da alta costura; Poiret, os Anos Loucos, as divas de *Hollywood*, os anos de guerra. As bibliografias sugeridas para essas disciplinas seguem confirmando as abordagens de seus conteúdos: *História do Vestuário* (1993), de Carl Köhler, *Moda do Século* (2000), de F. Baudot, *Moda, O Século dos Estilistas* (1995), de C. Seeling, dentre outros títulos.

Outra disciplina que envolve o conteúdo de Indumentária é oferecida com o estudo de Cenografia: *Projeto Integrado de Cenografia e Indumentária*, módulos I e II. A abordagem consiste no desenvolvimento e elaboração de projetos para espetáculos teatrais, óperas e musicais.

No conteúdo programático do plano de ensino do primeiro módulo desta disciplina, é possível encontrar temas como: Panorama histórico da indumentária brasileira; Arte corporal indígena; A indumentária folclórica no Brasil; A diversidade no vestir das regiões brasileiras; A criação de um conceito de brasilidade visual aplicada ao teatro. Por meio destes tópicos, observamos uma atenção dedicada à cultura brasileira - destaque para o ensino da cultura indígena, também respaldada pela Lei 11.645/08. No entanto, apesar da abertura desses pontos para o estudo da indumentária por meio da cultura afrobrasileira, a profundidade da transmissão do conteúdo sob este ponto de vista deixa a desejar. Esse procedimento se repete no segundo módulo da disciplina, porém, com menos tópicos oferecidos a respeito da cultura e arte brasileira.

A disciplina *Desenho e Representação de Indumentária* também merece destaque neste estudo. Esta disciplina, segundo sua ementa, propõe-se a “desenvolver a representação do desenho da figura humana” (UNIRIO, 2014). O que se aplica na disciplina é a representação de um corpo humano que segue padrões estéticos a partir de modelos europeus disseminados pela moda: corpos brancos, magros de traços estilizados conforme a cultura europeia. Diante de um país extremamente miscigenado como o Brasil, a utilização deste padrão de corpo sugerido pelos cursos de Moda e Indumentária não contempla a diversidade de nossas fisionomias e anatomias.

Os atravessamentos que percorrem a questão da predominância do pensamento e estrutura curricular eurocêntrico nos cursos universitários de moda e indumentária atingem profundos níveis de atitude e construção de identidade do brasileiro. Não apenas dos estudantes desses cursos, como a influência de suas pesquisas na sociedade. Uma vez que os estudos universitários de moda e indumentária ultrapassam os muros de seus *campi* e atingem a população em geral, é fundamental que os cursos estejam atentos à formação cultural da população brasileira. Sabendo que a cultura africana é um dos três pilares desta formação, com a indígena e a europeia, é notável e imprescindível seu estudo nos currículos de moda, assim como em qualquer outra formação universitária do país.

A cultura africana se faz presente no nosso dia a dia, em diversos lugares podemos notar a apropriação e utilização desses elementos. Nem sempre temos essa consciência, por consequência disso, para conhecer melhor essa cultura, as instituições, em todos os níveis de ensino, deveriam aplicar a Lei 10.39/03 a fim de contribuir com o conhecimento da origem desses elementos. As pinturas faciais, máscaras, adornos, turbantes etc.

Atualmente, a moda que lemos como “afrobrasileira” é um dos segmentos que está em voga e altamente produzida no Brasil das mais diversas formas. No entanto, desprovida de pesquisas e de bibliografias especializadas, uma vez que a historiografia oficial privilegiou as visualidades e estéticas herdadas ou provenientes da matriz europeia em detrimento das de matrizes indígena ou africana. Dessa forma, tornou-se um processo oneroso aos pesquisadores de visualidades produzidas por artistas que não se detêm à História da Arte hegemônica, os quais, em geral, apresentam dificuldades para encontrar e fazer uso de bibliografias adequadas.

É importante destacar que não se trata de mudar um foco etnocêntrico marcadamente de raiz europeia por um africano, mas de ampliar o foco dos currículos escolares para a diversidade cultural, racial, social e econômica brasileira. Nesta perspectiva, cabe às escolas incluir no contexto dos estudos e atividades, que proporciona diariamente, também as contribuições histórico-culturais dos povos indígenas e dos descendentes de asiáticos, além das de raiz africana e europeia (BRASIL, 2004, p. 8).

As Diretrizes Curriculares do MEC apontam os caminhos por meio dos quais podemos refletir e tomar iniciativas que busquem tornar o ensino, não apenas de nível básico, mas em todas as esferas, mais democrático possível. Na chamada “cultura ocidental”, as Histórias sobre os povos indígenas e afrobrasileiros, assim como sobre o continente africano e seus povos são marcadas por invisibilidades e silenciamentos.

O Plano Nacional para Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-raciais lançado em 2008 surgiu para subsidiar, apoiar e regulamentar as ações em prol da modificação das relações étnico-raciais na sociedade brasileira. O documento não deixa dúvidas, a sociedade brasileira é destinatária dessas ações; negras, negros e indígenas não devem ser definidas (os) como agentes exclusivos das políticas em prol de uma educação antirracista.

Não é mais raro ver propostas de uma educação antirracista como tema nos meios de circulação acadêmica. Mas na prática surgem entraves que muitas vezes opera divorciando o corpo da mente e parece supor que a sala de aula é um território vedado (NOGUEIRA, 2012).

Africanizar a grade curricular nos Cursos de Indumentária, Moda e Artes Cênicas pode trazer justamente a assunção da diversidade como elemento positivo. Renato Nogueira afirma que:

[...] um problema do exercício de universalização da escola é o desejo de fazer com que todas as pessoas aprendam as mesmas coisas, do mesmo modo, tenham os mesmos interesses, sejam submetidas aos mesmos exames. Mas, vale a ressalva estar a favor da pluriversalidade não é ser contra a educação para todas as pessoas. Mas, a questão é que tipo de educação? Talvez, seja preciso assumir que nem todos precisam aprender as mesmas coisas, no mesmo tempo e da mesma maneira. Neste sentido, denegrir é mais do que reconhecer as diferenças. Não basta assumir que existem pessoas diferentes e que o sujeito humano é inseparável das identidades, filiações, pertencimentos e exercícios nos quesitos de sexualidade, gênero, etnia, raça, geração, nacionalidade, etc. (NOGUEIRA, 2012, p. 68).

Como implementar essas ações nos cursos que aparecem nesse debate se a Lei 10.639/03³³ abre margens para leituras dúbias? Talvez o problema esteja nos canais de comunicações ou na ausência de empatia do corpo docente com discente que demonstra interesse nas ditas culturas. Se ao tomar a Lei como princípios ativos de argumentação para aplicabilidade nos cursos superiores, a resistência encontra-se em ser esta uma Lei voltada para o ensino básico.

Sobre esse aspecto, José Jorge de Carvalho (2018) enfatiza o papel do professor na luta descolonizadora que está sendo travada no interior dos espaços acadêmicos, afirmando que:

Acredito que já é hora de criar um novo: a luta descolonizadora dos acadêmicos deve começar na academia colonizada. Não se trata mais de utilizar o espaço acadêmico apenas como um local protegido, separado e com liberdade de expressão para propor mudanças na sociedade – como se a sociedade estivesse do lado de fora dos *campi*, e estes funcionassem como um território livre dos problemas investigados pelos acadêmicos. Descolonizar, nesse contexto, significa intervir na constituição desse espaço universitário em todos os níveis: no corpo docente, no formato institucional, no modo de convívio e na sua conformação epistêmica geral (cursos, disciplinas, ementas, teorias, pedagogia, etc.) (CARVALHO, 2018, p.81).

Com isso, queremos construir um pensamento capaz de trabalhar ações significativas nos Cursos de Indumentária, Moda e Artes Cênicas. Fazer com que os professores passem a refletir criticamente a realidade social, histórica e política de todos os envolvidos nessa rede.

A decolonialidade do pensamento afrodiaspórico tem sido aplicada aos estudos voltados para descolonização em diversas áreas do conhecimento por muitos pesquisadores. Na referida dissertação, usamos o termo com a finalidade de validar a ciência dos povos africanos e afrobrasileiros para desmistificar a falácia da democracia racial no Brasil e refletir sobre o racismo estrutural existente nas instituições de ensino. Joaze Bernadino-Costa afirma:

A longa tradição do cientificismo e do eurocentrismo deu origem a uma ideia de universalismo abstrato, que marca decisivamente não somente a produção do conhecimento, mas também outros âmbitos da vida: economia, política, estética, subjetividade, relação com a natureza, etc. Em todas essas esferas, nesses mais de 500 anos de história colonial/moderna, os modelos advindos da Europa e de seu filho dileto – o modelo norte

³³ Lei Federal n.10.639/03, sancionada em 2003 a lei alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação que inclui no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da presença da temática História e Cultura Afrobrasileira e Africana

americano após a Segunda Guerra Mundial – são encarados como o ápice do desenvolvimento humano, enquanto outras formas de organização de organização da vida são tratadas como pré-modernas, atrasada e equivocadas (COSTA, 2018, p.12).

As grades curriculares disponíveis nos cursos mencionados refletem o racismo institucionalizado, tão latente nas estruturas acadêmicas que estabelece uma linha divisória entre aquilo que deve ser aplicado e aprendido (saber eurocêntrico) daquilo é opcional (pode ser que nossas reivindicações apareçam nas disciplinas optativas).

O racismo estrutural no qual nos referimos age de modo a invalidar outras formas epistêmicas. Ele é o responsável pela lacuna que há nas pesquisas que tratam as especificidades das culturas africanas e afrobrasileiras nos diversos cursos inclusive de Indumentária, Moda e Artes Cênicas.

Queremos posicionar os responsáveis pelos cursos em questão a partir dessa análise crítica. As instituições não devem, em nenhuma instância, se omitir dos compromissos que tem com a sociedade, com a formação do indivíduo que busca ferramentas para compor sua formação profissional.

Podemos inserir nesse campo de reflexões a Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa, que abre caminhos para o professor na sua prática docente. Ele pode fazer suas escolhas metodológicas, são permitidas mudanças e adequações que fogem do modelo fechado. Na concepção de Barbosa, não é necessário seguir *step by step* (BARBOSA, 2010).

Paulo Freire também nos leva às preciosas reflexões no campo da prática docente:

É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática. O próprio discurso teórico, necessário à reflexão crítica, tem de ser de tal modo concreto que quase se confunda com a prática. O seu “distanciamento” epistemológico da prática enquanto objeto de sua análise, deve dela “aproximá-lo” ao máximo. Quanto melhor faça esta operação tanto mais inteligência ganha da prática em análise e maior comunicabilidade exerce em torno da superação da ingenuidade pela rigorosidade. Por outro lado, quanto mais me assumo como estou sendo e percebo a ou as razões de ser de porque estou sendo assim, mais me torno capaz de mudar, de promover-me, no caso, do estado de curiosidade ingênua para o de curiosidade epistemológica (FREIRE, 1996, p. 39).

O figurinista é o profissional que elabora o figurino utilizado por personagens de uma produção artística, seja ela no formato cinematográfico, televisivo ou teatral.

Ele tem em suas mãos a responsabilidade de criar indumentárias que atendam a um roteiro anteriormente produzido e a ele concedido pelos produtores da obra em questão. Este profissional tem a tarefa de providenciar peças que contemplem as exigências psicológicas e simbólicas de um determinado ser.

5 CONCLUSÃO

O fato de estarmos aqui e que eu esteja dizendo essas palavras, já é uma tentativa de quebrar o silêncio e estender uma ponte sobre nossas diferenças, porque não são as diferenças que nos imobilizam, mas o silêncio. E restam tantos silêncios para romper! (LORDE, 1980).

Esta dissertação teve como objetivo principal compreender a participação do vestuário na construção do personagem negro na cena contemporânea. Entender como se deu a construção dessa imagem ao longo dos dois séculos passados e como o negro tem se projetado no século XXI pela ótica do vestuário. Para atender nosso objetivo, buscamos subsídios em fontes bibliográficas, entrevistas que estão disponíveis *on-line*, teses, dissertações e que dialogassem com objeto proposto e fornecessem respostas para os questionamentos levantados.

Foram dois anos tentando responder às inquietações que surgiram no corpo dessa dissertação. Após esse período, temos a sensação de ter deixado novos questionamentos, outras perguntas apontam os novos caminhos, isso porque compreendemos que o campo de pesquisa do vestuário cênico que adorna o corpo do personagem negro possui uma lacuna muito mais profunda que imaginávamos.

No início, nossa proposta era pesquisar somente os espetáculos com temáticas negras dos últimos cinco anos, analisar as características dos figurinos, adereços e caracterização dos personagens. Mas percebemos que não poderíamos ignorar o apagamento que o teatro genuinamente nacional do século XIX impôs ao personagem negro.

Assim, no primeiro capítulo dissertamos sobre os fragmentos coletados nas obras de Mirian Garcia Mendes que, se não nos traz certezas sobre práticas racistas em relação a não visibilidade do negro nos palcos, nos deixa indícios de uma ideologia que sustentou um padrão de poder hegemônico que tinha/tem o indivíduo branco como centro de hierarquização das raças.

Não encontramos imagens que fossem capazes de presentificar o negro nos palcos (fotogenia), ainda que na figura de escravo, então, recorreremos às fotografias e pinturas dos mais renomados artistas e fotógrafos do período (Rugendas, Debret, João Goston, Marc Ferrez e Christiano Junior) que usaram a imagem do negro para

outros fins, e nos propomos a fazer um exercício de entender a construção do imaginário desse personagem.

Antes de chegar ao Teatro Experimental do Negro (1944) que revolucionaria o lugar do personagem negro no palco do teatro brasileiro, acessamos as primeiras imagens da Cia Negra de Revista (1926), porém as tentativas de colocar a temática negra em evidência duraram pouco tempo. Assim, nas primeiras décadas do século XX, ele retornara aos palcos sublinhados por características estereotipadas. Apesar de todo o esforço das companhias que surgiram, o negro, mesmo quando era tema principal dos espetáculos, era substituído por atores brancos que faziam a prática do *Black face*. Existiam padrões estigmatizados do negro malandro, a mulata sensual, o preto velho e assim por diante.

Finalmente, ao passarmos pelo TEN, começamos a perceber que uma nova imagem sobre o personagem negro estava surgindo. Com isso, a partir desse momento foi possível compreender as narrativas que refletem hoje, nos palcos do teatro negro brasileiro. Foi com a persistência e a luta dos movimentos sociais de militância negra que Abdias do Nascimento e seus parceiros projetaram e consolidaram o protagonismo negro no palco.

Desde então, o negro tem se movimentado para ser protagonista de suas narrativas e, ao alcançar essa posição nos palcos, o vestuário do personagem negro também mudou. Se no século XIX e no início do XX os figurinos eram roupas velhas e sujas, desproporcional ao corpo como observamos nas fotografias, roupas usadas para forjar uma posição e *status* social, roupas que hipersexualizavam os corpos femininos, trajes que determinavam posições subalternizadas, isso mudou de uns tempos para cá.

Não estamos dizendo que o racismo nas artes cênicas acabou. Muito pelo contrário, existe sim! Poderíamos ter selecionado montagens que reforçam a estética estereotípica do personagem, espetáculos de produções que insistem em colocar o negro, em papéis como: o traficante, o ladrão, a empregada doméstica, a negra sensual e o escravo. Poderíamos fazer comparações com espetáculos que substituem o negro por atores brancos e reproduzem, em 2019, o *Black face* dos séculos XIX e XX.

Contudo, optamos por entender o caminho percorrido pelo ator negro e os figurinos que representam esse personagem. Ao selecionar as montagens

analisadas nessa dissertação, escolhemos espetáculos que evidenciavam a narrativas negras e que foram protagonizadas por eles.

Nessas diretrizes, selecionamos *Exu- Aboca do Universo*, um espetáculo definido pela diretora Júlia Barbosa como Teatro Religioso e que tem como características mostrar as faces do *Orixá Exu* desmistificando as falácias construídas sobre ele. O segundo espetáculo escolhido foi *Contos Negreiros do Brasil*, que traz para cena o teatro documentário, um misto da realidade vivida pelos próprios atores com os contos da obra de Marcelino Freire que leva ao público índices estatísticos, contextualizados com cenas que reproduzem dores, paixões, medos, alegrias e angústias. E o terceiro espetáculo *Yla Ilu*, que traz nas cenas do teatro performático as narrativas místicas do tambor e a mulher iniciada no Candomblé.

Em *Exu – A Boca do Universo* o diretor de arte, Thiago Romero, inspirou-se em diversas comunidades africanas. Essas comunidades, algumas tinham relações com a origem do Candomblé, já outras, não tinham ligação com a religião de matriz africana. No entanto, Romero fez o que nós, para efeito dessa dissertação, chamamos de bricolagem. Para realização dos figurinos, ele mesclou diversas características de diversas etnias, simbologias e significados que, de certa forma, passam pela experiência de vida dele. Romero que é iniciado no Candomblé.

A experiência que ele obteve dentro dos terreiros ao longo da vida lhe confere expertises e sabedorias que o favorece na escolha de cores, objetos, pinturas faciais e adereços cênicos. *Exu* é um orixá que carrega elementos específicos em sua característica, por exemplo: saiotas com listras vermelhas e pretas, às vezes sobre calças; ojú (faixa de pano) vermelho no peito, com laços atrás; adereços de palha, búzios, penas de galinha e gorro vermelho enfeitado com palha (GASPAR, 2002, p.56). Esses elementos nítidos e harmoniosos compõem a beleza na criação de Romero. O mesmo processo acontece no espetáculo de *Yla Ilu*, quando a figurinista Tina Melo traz referências dos *Adinkras* para compor o figurino afrofuturista de Sanara Rocha.

Ambos os figurinistas caminham por fora das metodologias que norteiam os processos de criações que não são de temáticas negras. Eles tiveram liberdade para inserir simbologias de diferentes lugares nas visualidades da cena, algo que é limitado aos demais processos. Como citado anteriormente, ao criar figurinos para uma montagem que abordam temas datados e localizados geograficamente, o figurinista tende a permanecer fixo nessas informações. Ao representar temas

gregos, o figurinista não usará referências inglesas para compor o vestuário, a não ser que seja para algo bem específico.

Essas regras passam longe das criações de Romero e Melo, ao mesmo tempo em que ambos sabem das especificidades de cada *orixá*. Sendo assim, os limites da composição dos figurinos são outros, respeitar as cores e elementos de cada *orixá*, por exemplo.

Os figurinos do espetáculo *Contos Negreiros do Brasil*, estão em contexto totalmente diferente dos citados anteriormente. Não fizemos entrevista com a figurinista devido ao curto tempo, o que fizemos além de ir ao espetáculo foi fazer comparações com as demais montagens e entender em que lugar esse figurino se encaixa.

Tendo em vista a temática de caráter documental e jornalística, os atores vestiam roupas ocidentais, blazer, calça sociais, vestido ajustado ao corpo, calçados do dia a dia sem nenhum elemento ligado às culturas africanas, exceto por um tecido com padronagem africana que passava pelo ombro de um dos atores que em nada comprometia a composição.

Os três espetáculos projetam formas diferentes para vestir o personagem negro. Narrativas que se atravessam em alguns pontos por se tratarem da história do homem negro e sua cultura no Brasil, mas para cada uma delas, foram criados dispositivos e mecanismos de diferentes linguagens.

Ao finalizar os apontamentos sobre os figurinos do personagem negro, voltamos ao ponto que deu início a essa dissertação. Percebemos que, ao criar figurinos de conceitos ocidentalizados, os figurinistas trabalham com regras pré-estabelecidas, referências temporais e espaciais. Foi o que possivelmente aconteceu no processo de *Contos Negreiros do Brasil*.

As experiências pessoais que atravessam o processo de Romero e Melo não são as mesmas utilizadas por profissionais que saem formados nos cursos de Indumentária e Moda. Assim como ocorreu comigo em 2016, em Portugal, muitos alunos se formam e não têm noção da dimensão da cultura africana e afrobrasileira. A reflexão que finaliza essa dissertação fica assim, sem presumir o encerramento do assunto sobre o vestuário cênico, pois julgamos necessário levar essa temática para a sala de aula e construir repertórios que contemplem nossa afrobrasilidade. Também não tomamos essa dissertação como um retrato fiel do que realmente é o

figurino do personagem negro, por ele está em um campo aberto a novas linguagens e descobertas.

REFERÊNCIAS

ADINKRA. **West african wisdom**: adinkra symbols & meanings. Disponível em: http://www.adinkra.org/htmls/adinkra_index.htm. Acesso em: 12 jul. 2018.

AIN-ZAILA, Lu. **Afrofuturismo**: o espelhamento negro que nos interessa. Disponível em: <https://brasil2408.com.br/index.php/2019/01/21/afroensaio1/>. Acesso em:

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2012.

BARBOSA, Fernanda Júlia **Ancestralidade em Cena Salvador**. PPGAC – UFBA, 2015.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. **Inéditos. Imagem e Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BECKWITH, Carol.; FISHER, Angela. **Faces of Africa**. National Geographic, 2004.

BIDENT, Christophe. **O teatro atravessado**. Art Research Journal – ARJ, v.3, n.1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8504/6807>. Acesso em:

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana**. Brasília: MEC, 2004.

BRASIL. **Decreto nº 4.886, de 20 de novembro de 2003**. Institui a Política Nacional de Promoção da Igualdade Racial - PNPIR e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4886.htm>. Acesso em: 15 fev. 2019.

CAMPOS, Ademar da Silva. **Conhecendo as raízes do Brasil**: história e cultura afro brasileira. Belém-PA: Cultural Brasil, 2017.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.

COSTA, Joaze Bernardino.; TORRES, Nelson Maldonado.; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

COSTA, Sérgio. A construção sociológica da raça no Brasil. **Estud. Afro-asiát.**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, 2002.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos.** Scielo, 2006. v. 12, n. 23. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07>. Acesso em: 06/09/2018

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Juiz de Fora: UFJF, 2006.

FRAGA, Walter. **Uma história da cultura afrobrasileira.** São Paulo: Moderna, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia.** Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1997.

FREITAS, Régia Mabel. **Bando de Teatro Olodum: uma política social in cena.** Recife: Editora Universitária UFPE, 2014.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX.** São Paulo: Global Editora, 2012.

GASPAR, Eneida D. **Guia de Religiões Populares do Brasil.** Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

GIBBON, Piers. **Tribe: endangered peoples of the world.** Cassell Illustrated, 2010.

GELEDÉS. **Unegro: 30 anos de luta pela igualdade racial, de gênero e de classe.** 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/unegro-30-anos-de-luta-pelaigualdade-racial-de-genero-e-de-classe/>. Acesso em: 7 set. 2019.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Nilma Lino. **Práticas pedagógicas de trabalho com relações étnico-raciais na escola na perspectiva da Lei nº 10.639/03.** Brasília: Unesco, 2012.

HALL, Gwendolyn Midlo. **Escravidão e etnias africanas nas Américas: restaurando os elos.** Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: ED. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOLLHANDER, Anne. **O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno.** Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1990.

LIMA, Evani Tavares. **Por uma história negra do teatro brasileiro**. Revista Urdimento, v.1, n. 24, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092/4484>. Acesso em: 06/09/2018

LINHARES, Maria Yedda Leite *et al.* **História geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LODY, Raul. **Moda e História. As Indumentárias das Mulheres de Fé**. São Paulo, Senac, 2013.

LOPEZ, Ney Brás. **Bantos, Males e Identidade Negra**. São Paulo: Autêntica, 2007.

MARTINS, Leda. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MENDES, Mirian Garcia. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

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

MOURA, Christian Fernando dos Santos. **O Teatro Experimental do Negro: estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)**. São Paulo, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Origens Africanas do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Global, 2009.

MUNANGA, Kambengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo identidade e etnia. *In*: COSTA, OSÓRIO, e SILVA. (orgs.). **Gênero e raça no orçamento municipal: um guia para fazer a diferença**, v. 1. Orientações Básicas. Rio de Janeiro: IBAM, 2006.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os Nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

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

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. **Moda também é texto**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo, Perspectiva, 1999.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

ROSA, Paulo Roberto. **A África e seus escravos**. São Paulo: Clube de Autores, 2009.

REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. **Nós, o povo**. Rio de Janeiro: Ano 9, n. 100, 2014.

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador: Edufba, 2003.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Sociabilidades coloniais: entre o ver o ser visto**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A história do negro no teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SANTROCK, John W. **Psicologia educacional**. Porto Alegre: AMGH, 2010.

SARAIVA, Emmanuel J. **A Influencia Africana na Cultura Brasileira**. São Luís, MA: Amazon Digital, 2016.

SILVA, Antônio José. **Os encantos de Medeia** (org.). PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. São Paulo: Editora: EDUSP, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

SILVEIRA, Ediluce Batista. Os encantos de Medeia: a transformação do mito trágico ao cômico. **Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall**, v.7, n.1, jan-jun. 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/viewFile/59271/35278>. Acesso em: 17 fev. 2019.

SILVESTER, Hans. **Tribal Decoration from África**. Thames & Hudson, 2009.

SIMMEL, Georg. Fashion. **The American Journal of Sociology**, v. 62, n. 6, p. 541-558, maio 1957. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2773129>. Acesso em: 17 fev. 2019.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Marina de Mello e. **Africa e Brasil africano**. São Paulo: África, 2012.

VIDAL, Júlia. **O Africano que existe em nós, Brasileiros**. Rio de Janeiro: Babilônia, 2015.

Sites consultados.

<https://historiaecultura.ciar.ufg.br/modulo1/capitulo2/conteudo/capitulo-03-R.html> visitado em 11/01/2019

https://www.faecpr.edu.br/site/portal_afro_brasileira/2_VI.php visitado em 08/01/2019

<http://www.washingtoncandido.com.br/blog/?p=193> visitado em 24/01/19

<https://www.editoracontexto.com.br/blog/as-sociedades-africanas-da-africa-ocidental-historia-e-cultura-afro-brasileira/> visitado em 05/02/19

https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Moritz_Rugendas visitado em 05/02/19

<http://www.palmares.gov.br/?p=40416> visitado 07/02/19

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro> Visitado em 07/02/19 ISBN: 978-85-7979-060-7

<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/tese/> visitado em 07/02/19

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/peca-contos-negreiros-do-brasil-acerta-em-analise-ampla-sobre-o-racismo.shtml> visitado em 15/02/2019

<http://fondation-frantzfanon.com/> visitado em 21/02/2019

<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11149> visitado em 15/07/2019

<http://blogln.ning.com/photo/black-girls?context=album&albumId=2189391%3AAlbum%3A312422> visitado em 20/06/2019

nytimes.com/2018/02/23/movies/black-panther-afrofuturism-costumes-ruth-carter.html visitado em 23/08/2019

<https://www3.ufrb.edu.br/eventos/4congressoculturas/wp-content/uploads/sites/19/2019/03/ROCHA-Sanara-S..pdf> visitado em 23/08/2019

https://en.wikipedia.org/wiki/Adinkra_symbols visitado em 23/08/2019

<https://www.facebook.com/sanara.rocha/photos> visitado 23/08/2019

<https://vimeo.com/199987646> visitado em 24/08/2019

<http://oteatromerepresenta.blogspot.com/2017/06/ocupacaomarcelino-freire-apalavra.html> visitado em 24/08/2019

<https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/9811/5604> visitado em 29/08/2019

<http://www.museus.gov.br/exposicao-exibe-gravuras-de-debret-pertencentes-a-colecao-castro-maya/> visitado em 29/08/2019

<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1048/584305.pdf?sequence=4>