

PÂMELA PEREGRINO DA CRUZ

ARTE NA ENCRUZILHADA

Candomblé, cenografia, cinema negro de animação e processo pedagógico

Rio de Janeiro

2023

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

Caminho Okê Arô (caderno verde):
Saberes do fazer cenográfico e a criação de imagens artísticas a partir de matrizes negras

Este caderno integra a tese de doutorado “**Arte na Encruzilhada: Candomblé, cenografia, cinema negro de animação e processo pedagógico**” de Pâmela Peregrino da Cruz, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Orientadora: Profa. Dra. Lidia Kosovski

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P955 PEREGRINO DA CRUZ, PÂMELA
ARTE NA ENCRUZILHADA: Candomblé, cenografia,
cinema negro de animação e processo pedagógico /
PÂMELA PEREGRINO DA CRUZ. -- Rio de Janeiro, 2023.
6 volumes

Orientador: Lidia Kosovski.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2023.

1. Candomblé. 2. Educação. 3. Cinema Negro de
Animação. 4. Cenografia. 5. Encruzilhada. I.
Kosovski, Lidia , orient. II. Título.

PEQUENO MANUAL EXPLICATIVO

Esta tese constitui-se enquanto livro-objeto que está depositado fisicamente na Biblioteca Central da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro no seguinte endereço: Av. Pasteur, 436 - Urca - Rio de Janeiro. O material aqui apresentado é um esforço para oferecer uma versão digital às leitoras e leitores, mas não reproduz fielmente toda forma/conteúdo do material físico.

O livro-objeto defendido e aprovado pela Banca, apresenta uma forma encruzilhada no qual cada caminho de pesquisa é apresentado em um caderno, somando 6 cadernos de diferentes cores. Como qualquer caminho, temos um ponto de partida e um ponto de chegada, do qual partimos novamente. Assim recomendo que se leia primeiro o caderno ÀGÒ e, por último, o caderno LAROYÊ. Os demais cadernos são caminhos percorridos que podem ser lidos em qualquer ordem. Recomendo fortemente que todos os cadernos sejam lidos, para se reconstituir o todo, pois todos os caminhos se atravessam mutuamente.

Buscando aproximar o formato digital da proposta física, esta tese é composta por 6 arquivos .PDF's.

Lista de Imagens

Caminho Okê Arô (caderno verde):

Saberes do fazer cenográfico e a criação de imagens artísticas a partir de matrizes negras

IMAGEM I: Pranchas de referências para o curta “Òpára de Òsùn”	07
IMAGEM II: Festa de Òsùn. Momento em que sua saia representa o rio no qual ela se banha (FOTO: PAOLA ODONILÈ)	08
IMAGEM III: Saídas de duas Ìyàwós de Òsùn, Abassà da Deusa Òsùn de Idjemim, Foto PAOLA ODONILÈ, 2018.	09
IMAGEM VI: PEREGRINO, Pâmela. Desenho da Òsùn, 2018	10
IMAGEM V: Arthur Timótheo em Paris, 1907	22
IMAGEM VI - Jornal do Brasil - 10 de janeiro de 1945	38
IMAGEM VII: Cena da peça <i>Exu: a boca do universo</i> .	42
IMAGEM VIII: Cena da peça <i>Travessias</i> (Dir. Tássio Ferreira)	43
IMAGEM IX: Flor produzida a partir de pesquisa sobre a flora da caatinga	51
IMAGEM X: Coleta de materiais para o curta no território sagrado da Aldeia Truka-Tupan	52
IMAGEM XI: Processo de construção e o cenário	53
IMAGEM XII: Testes para água do Rio, cola de isopor e resina	53
IMAGEM XIII: Início do preenchimento do rio com cola de isopor	54
IMAGEM XIV: Fazendo a cascata com resina cristal.	54

SUMÁRIO

	Caminho Odô Ìyá (caderno azul)	
	Produção Artística enquanto processo pedagógico: o processo educativo nas comunidades tradicionais de terreiro	05
	1 - Caminhando na beira-mar	11
	2 - Maré Vazante: Curso Básico de Animação no Abassá da Deusa Òṣùṅ de Idjemim - Paulo Afonso - BA	07
	3 - Maré-Cheia: A formação oferecida pelo Terreiro	20
	4 - Pérolas: Curso de Extensão “ÌTÀN: contando histórias de Òriṣàs com cinema de animação” - Porto Seguro - BA	28
	5 - Maré de Tempestade: processo pedagógico em Pandemia- Porto Seguro-BA	35
	6 - Alto Mar: mergulho em águas profundas para produção do curta Ewé de Osanyin em Água Branca - AL	39
	7 - Espriar-se: A difusão dos curtas Òpàrá de Òṣùṅ: quando tudo nasce; Oríki; Ewé de Òsanyin: o segredo das folhas	50
	8 - Referências Bibliográficas	54
	Àgò (caderno branco)	
	Abrindo Caminhos	15
	Referências Bibliográficas	36
Caminho Ora Yê Yê ô (caderno amarelo ouro)	Laroyé (caderno preto)	
A comunidade, o Território e suas imagens: O Abassá da Deusa Òṣùṅ de Idjemim	O centro da encruzilhada	05
1 - Olho d’água: a nascente viva do Abassá da Deusa Òṣùṅ de Idjemim	<i>ou</i>	06
2 - Cachoeira de Paulo Afonso: o Reino Encantado	Caminho só conclui quando deixamos de caminhar	14
3- Fortes Corredeiras do rio: Candomblé como resistência, força e luta	Do ponto de chegada, partimos novamente	22
4 - A água sempre encontra seu caminho	Referências Bibliográficas	29
5 - Referências Bibliográficas	Filmografia	35
	Sites	31
	Jornais	31
	Lives	32
	Outras referências bibliográficas	32
	Dicionário	41
	Anexos	43
	Anexo 1: Narrativa inicial para roteiro do filme “Òpàrá de Òṣùṅ: quando tudo nasce”	44
	Anexo 2: Roteiro do Curta “Ewé de Osanyin: o segredo das folhas”	45
	Anexo 3: Levantamento de animações da África e da Diáspora	59
	Caminho Nzara Tempo (caderno palha)	
	Cinema Negro de Animação: legado histórico e potencial ancestral	05
	1 - Tempo que ensina: Animação com Ferramenta <i>Griot</i>	10
	2 - “A árvore é de Tempo, mas Tempo não é a Árvore”: Cinema Negro de Animação em África e na Diáspora Negra	20
	3 - Tempo que cura <i>ou</i> o Tempo que leva para que as histórias negras sejam contadas por pessoas negras na animação brasileira	33
	4 - Referências Bibliográficas	38
	5 - Sites	41
	Caminho Okê Arô (caderno verde)	
	Saberes do fazer cenográfico e a criação de imagens artísticas a partir de matrizes negras	05
	1 - Preparando para a caçada: qual caminho trilhar? quais armas levar?	06
	2 - Silêncio e observação: a história começa quando?	13
	3 - Conhecendo o território: presença e resistência negra e indígena no Teatro Colonial	17
	4 - Mirando a caça: na modernização conservadora e o que há de nacional para além da presença europeia?	28
	5 - Agradecendo a caça: nós por nós mesmas/os	42
	6 - Compartilhando a fartura: cenografia dos espaços negros	44
	7 - Da experiência prática de concepção e realização cenográfica para cinema	51
	8 - Referências Bibliográficas	55

**Caminho Okê Arô:
Saberes do fazer cenográfico e a criação de imagens artísticas a partir de matrizes
negras**

[...] com relação a isso de onde começa a arte e onde começa o sagrado, eu quero crer que não existe criação sem sagrado. Não existe revelação sem ter quem revele. Um simples acorde que eu criei, eu não criei, acredito que me sopraram. Agora se eu percebi como é que me sopraram é uma coisa. Se eu não percebi, eu continuo criando algumas coisas sem perceber, mas na realidade eu sou apenas um canal.

Mateus Aleluia¹

Okê Arô Òṣòṣì! Okê Arô meu pai! Saúdo o Òrìṣà da caça, Rei das matas, Deus da fartura! O caçador de uma flecha só! Abro este caminho observando a epistemologia da caça, da precisão, do risco certo para analisar o fazer cenográfico na construção de cenas negras. No percurso de realização dos curtas de animação em uma comunidade de Terreiro, instaurou-se a necessidade de conhecer e analisar experiências na criação de imagens artísticas, em especial para a cena, com referenciais indígenas e negros. Afinal, para produzir filmes com histórias de Òrìṣàs, preciso encontrar ferramentas para pensar a especificidade deste fazer artístico. Preciso de ferramentas e metodologias de pesquisas das narrativas, imagens, sons e espacialidades das comunidades que mantêm os conhecimentos africanos da diáspora. Preciso entender a relação entre a criação e a comunidade e suas lideranças.

Começamos aqui a trajetória de uma caçada. Iremos nos preparar escolhendo os caminhos e as armas que levaremos para nos aproximar de nosso campo de estudo. Como caçadores, para acessar a história da presença negra na cenografia brasileira precisaremos de silêncio e observação. O território precisa ser conhecido. O que sabemos da presença e resistência negra e indígena no Teatro Colonial? Quando encontramos a caça, precisamos mirar com calma para alcançá-la com precisão. Analisaremos, então, a conservadora modernização nas artes brasileiras. Encontrando História e caminhos para a cena negra e agradecendo à caça, reivindicamos “nós por nós mesmas/os”. Como nos ensina os saberes tradicionais africanos, compartilhando a fartura e apresentando a riqueza da cenografia em diversos espaços da cultura negra.

¹ Trecho de fala durante a Mesa de abertura da II Jornada do Novembro Negro: Insurgência negra nas artes. Universidade Federal do Sul da Bahia, 2020. Disponível em <https://youtu.be/waVgtEJeqWs>. Acesso em 08 de janeiro de 2021.

Cabe ainda dizer que, ao buscar elementos sobre a visualidade da cena, busco não apenas elementos cenográficos e/ou de indumentária. Mas sim a concepção visual e sensorial como um todo, o que o Valmor Beltrame e Gilmar Moretti afirmam na revista *Moin-Moin*:

A ideia é discutir o tema “visualidade” prioritariamente em duas perspectivas. A primeira diz respeito aos elementos constitutivos da encenação teatral tais como o espaço, o cenário, o figurino, a iluminação, o desenho e a manipulação dos bonecos, dos objetos e das formas animadas; também se incluem nessa perspectiva as sonoridades que remetem a/ou sugerem contextos, ambientes e geografias; os recursos tecnológicos e midiáticos cada vez mais presentes na cena. A segunda perspectiva, indissociada da primeira, pretende abordar visualidades para além de um conjunto integrado e harmônico de imagens. Interessa discutir o conceito ampliando-o para a dimensão de “sensorialidades”, contemplando as ambiguidades produzidas pelas associações, memórias e inusitadas formas de conhecimento presentes em manifestações teatrais contemporâneas. (BELTRAME; MORETTI, 2014, p. 9)

Assim, quando falo de “saberes cenográficos” refiro-me a todos os elementos imagéticos ou que indicam imagens na cena independente do campo sensorial que a informação aciona. Não apenas a visão compõem nossa percepção espacial, mas também sons, cheiros e outros elementos que nos ajudam a localizar, compreender ou imaginar o local apresentado numa obra artística.

1 - Preparando para a caçada: qual caminho trilhar? quais armas levar?

Vamos iniciar um caça. Antes de sair, precisamos planejar nosso percurso, escolher algumas armas, escolher caminhos, conhecer o solo que pisamos, os perigos e oportunidades que ele apresenta. Do mesmo modo, para realizar curtas de animação com narrativas negras, é necessário conhecer o campo, conhecer o que foi feito antes de nós. Para tomar decisões, alguns conhecimentos prévios são necessários, que podem ser acessados através da pesquisa de imagens, artistas, comunidades... Sem dúvidas, a pesquisa é uma etapa fundamental da criação artística. Mesmo quando a obra apresenta um contexto bastante familiar para a/o artista, há algum tipo de coleta e sistematização de elementos cotidianos, históricos e sociais. Abdias Nascimento afirma que “O problema da criação artística relacionado a uma estética afro-brasileira sempre constituiu dado relevante na fundamentação do Teatro Experimental do Negro” (NASCIMENTO, 2019, p. 161). E, nesse mesmo sentido, buscar métodos utilizados por diversos artistas ao longo da História em nosso país para apresentar conteúdos ligados/inspirados na cultura negra e indígena possibilita estruturar o trabalho de criação a

partir das experiências concretas já realizadas. Nesse sentido, Pamela Howard no seu livro *O que é cenografia?*, uma importante referência contemporânea do ofício cenográfico, diz:

Por natureza, um cenógrafo é um colecionador cultural, deleitando-se na busca do efêmero da história e da sociologia. A variedade do trabalho que se apresenta é parte fascinante da matéria, e satisfaz uma curiosidade inerente e insaciável de se conhecer não só os grandes eventos da história, mas os detalhes exatos de como as pessoas viviam, comiam, se vestiam, se limpavam e ganhavam vida. O desafio para o pesquisador cenógrafo é saber utilizar um olhar individual para deslindar a essência da matéria, persegui-la, capturá-la e, então, decidir se ela será utilizada ou não. (HOWARD, 2015, p. 93)

Quando eu cheguei em Paulo Afonso para a realização do curta “Òpára de Òsùn: quando tudo nasce”, a história, o *Ìtàn*, já havia sido escolhida e me foi entregue (Anexo 01). Era sobre a *Òsùn*, *Òrìṣà* das águas doces. O primeiro passo que segui, como muito bem aprendi durante minha formação em Cenografia, foi realizar uma boa pesquisa de imagens e buscar referências que pudessem me ajudar a desenhar a personagem principal da animação: a *Òsùn*.



IMAGEM I: Pranchas de referências para o curta “Òpára de Òsùn”

Ao apresentar ao coletivo do Abassá, elas mostraram interesse nas imagens, mas logo recomendaram que a referência fosse as fotografias da Festa de *Òsùn*, do próprio Abassá.



IMAGEM II: Festa de *Òsùn*. Momento em que sua saia representa o rio no qual ela se banha (FOTO: PAOLA ODONILÈ).

Nesse momento, eu ainda não sabia, mas aos poucos fui aprendendo a distinguir cada nação do Candomblé e, dentro de cada nação, as qualidades específicas das/os *Òrìṣàs*. E mais ainda, dentro de cada qualidade há a representação específica de uma casa e ainda de cada filha/o. Cada elemento da veste do *Òrìṣà* é sagrado e é feito com todo cuidado. Cada decisão de ornamento é realizado em um processo espiritual de comunicação da/o filha/o com seu *Òrìṣà*. Alzení Tomaz (2013, p. 64) afirma que “a estética no terreiro de Candomblé é sagrada. As roupas particularizam as entidades e ajudam a torná-las mais belas e radiantes, como forma de agradar os Santos”. A autora recorre a Geertz (2008, p. 66-67) em seu estudo sobre os símbolos sagrados. Estes funcionariam para expor o “ethos de um povo — o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos — e sua visão de mundo — o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias mais abrangentes sobre ordem”. A autoria da criação não é da/o filho/a que confeccionou o paramento, pois ele recebeu uma inspiração (ou mesmo visões) da própria divindade.

Como primeira lição para a Pâmela Cenógrafa ficou o entendimento das particularidades e especificidades que devem ser consideradas em um trabalho artístico com referência no Candomblé. Não foi um povo único que chegou ao Brasil por meio da diáspora forçada da escravidão. E as experiências em solo brasileiro tampouco seguiram um mesmo sentido.

O figurinista e pesquisador Samuel Abrantes afirma que

As tradições de um terreiro fazem a sua história. Essas tradições, entre as quais a da maneira de vestir os orixás, devem ser seguidas à risca. Muitos critérios são respeitados no tocante à indumentária e à maneira de usar os paramentos. Existem regras e preceitos que regem o ato de vestir e especial cuidado com os trajes dos integrantes nos rituais sagrados. O nível de conhecimento religioso, de iniciação, também pode ser medido através da maneira de vestir. As transformações ocorridas na maneira de vestir os santos estão relacionadas a questões estabelecidas pela cultura. (ABRANTES, 1999, p. 25)

A *Òsùn*, por exemplo, possui diversas qualidades. Pode ser, *Òsùn Abalô*, *Òsùn Ijìmu*, *Òsùn Opará*, *Òsùn Ajagura* ou outras. Conforme Abrantes,

A tradição de cada terreiro está estritamente ligada às origens e aos fundamentos da casa. Sabe-se que a diferenciação se dá também em função da nação originária do culto. Há na Bahia várias nações: Ketu, Ijexá, Jeje, Angola, Congo, Nagô. Cada uma possui um número variado de Candomblés. Em alguns casos, houve a junção ritual das nações, havendo, entretanto, resistência por parte de cada uma a sua maneira no sentido de fazer prevalecer as próprias tradições. É preciso alertar, ainda, para a confusão que se estabelece quando se afirma que cada orixá é múltiplo. Isto estaria ligado à multiplicidade de nações e, em cada uma, à coexistência de um número variado de tribos em sua origem. Ou, ainda, à existência simultânea de um orixá moço e um velho, categorias diferenciadas de manifestação dessas forças, impossíveis de serem vistas por uma representação formal e física, específica e palpável. (ABRANTES, 1990, p. 82)

Em um mesmo terreiro, pessoas diferentes podem receber qualidades diferentes do mesmo *Òrìsá*. E mesmo sendo da mesma qualidade, cada pessoa receberá instruções de seu *Òrìsá* de como deve ser suas roupas e ornamentos.



IMAGEM III: Saídas de duas *Ìyàwós* de *Òsùn*, Abassá da Deusa *Òsùn* de Idjemim, Foto PAOLA ODONILÉ, 2018.

Com as fotos da Mãe Edneusa, segui o desenho para elaboração da boneca. Seria impossível reproduzir mimeticamente, com toda riqueza de detalhes a vestimenta utilizada no terreiro. Por isso, mais do que criar uma personagem e seu figurino, busquei encontrar uma forma de sintetizar alguns elementos, mantendo os fundamentos que me foram apresentados como a uniformidade dos elementos (a concha do bracelete devia ser a mesma dos demais adornos, por exemplo), a cor dos colares, os tipos de tecidos, o *abebé*, o rosto devidamente coberto.

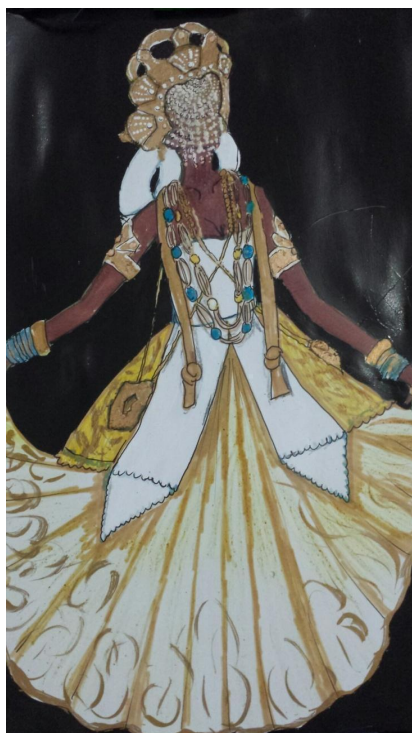


IMAGEM IV: PEREGRINO, Pâmela. Desenho da *Òsùn*, 2018.

Após esse rico processo, percebi a necessidade urgente de pesquisar o que já foi feito antes de mim, quais métodos outros artistas seguiram para construção de imagens para cenas conectadas ao Candomblé. De pronto, lembrei-me de muitos exemplos de produção cênica negra (tanto comunitária, quanto profissional): Teatro Experimental do Negro, Bando Teatro Olodum, NATA, as expressões comunitárias como o Bumba meu Boi, as Folias de Reis, os Mamulengos, o Lambe Sujo e Caboclinho. Marcos Alexandre comenta que

Por isso que falar sobre o **teatro negro** se converte na possibilidade de dar visibilidade a uma estética artística que foi sendo construída e delineada a custas de muita história, negociação, memória e ressignificação de identidades. No contexto teatral, nomes importantes marcaram a trajetória do negro na cena artística e na sua construção, tais como de Abdias Nascimento (1914-2011), como já mencionei, um

dos fundadores do TEN, em 1944; o carioca Haroldo Costa (1930), fundador do grupo Brasileira (1949-1953 - que também recebeu o nome de Teatro Folclórico Brasileiro); o pernambucano Solono Trindade (1908-1974), fundador do grupo Teatro Popular Brasileiro (1950); as cariocas Léa Garcia (1933) e Ruth de Souza (1921); Zezé Mota (Campos dos Goytacazes, 1944); o maranhense Ubirajara Fidalgo (1949-1986), ator, dramaturgo, diretor e criador do TEPRON - Teatro Profissional do Negro. e , na nossa contemporaneidade, para ratificar meu discurso posso citar a dramaturgia de Allan da Rosa, paulista autor da peça *Filomena da Cabula*, entre outras publicações voltadas para a temática afrocentrada; os trabalhos de Fernanda Júlia - paulista, criada na Bahia - e o Grupo NATA - Núcleo Afro-Brasileiro de TEatro de Alagoinhas (Alagoinhas, Bahia); o trabalho de Aldri Anunciação - baiano, radicado no Rio de Janeiro, ator e autor de *Namíbia, não!*; a escrita de Cidinha da Silva, mineira, radicada em São Paulo/Salvador; além dos trabalhos espetaculares dos grupos, entre outros, Bambarê Arte e Cultura Negra (de Belém do Pará); Bando TEatro Olodum (de Salvador); Caixa Preta (de Porto Alegre); Cia Os Crespos (de São Paulo); Cia dos Comuns (de Rio de Janeiro); Cia SeráQuê?, Cia Burlantis, Espaço Preto, Grupo dos Dez e Teatro Negro e Atitude, NEGR.A - Coletivo Negras Autoras (todos de Belo Horizonte); e o coletivo brasiliense Grupo de Teatro Cabeça Feita, da atriz, poeta, narradora e dramaturga, Cristiane Sobral, primeira atriz negra a se graduar na UNB - Universidade de Brasília. No campo das pesquisas acadêmicas, destaco os trabalhos de Mestrado e de Doutorado de Evani Tavares Lima, intitulados, respectivamente, como *Capoeira de Angola como treinamento do ator* (2002) e *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum* (2010); as dissertações *Teatro Negro: uma poética das encruzilhadas*, de Adélia Aparecida da Silva Carvalho (2013), *Identidades Afro-brasileiras: Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio* (2013), de Soraya Martins Patrocínio, *Autoafirmação e rupturas: vozes afrodescendentes nas peças Ruandi e Chago de Guisa de Gerardo Fullea León* (2013), de Mariana Licéia Campos de Oliveira e *Teatro Negro e Educação: entre políticas e corporeidade*, de Rosana Machado de Souza (2016). Ainda merecem destaque as publicações: *A história do negro no teatro brasileiro*, de Joel Rufino dos Santos, e *Legítima Defesa - Uma Revista de Teatro Negro* (2014), da Cia dos Crespos/Cooperativa Paulista de Teatro. (ALEXANDRE, 2017, p. 32-33)

Além de todos esses, ainda podemos encontrar mais exemplos da estética negra influenciando o fazer cênico no nosso país: Teatro Oficina, Tá na Rua e até mesmo o Teatro de Arena. Estudar o que fizeram antes de mim seria tarefa fácil, a meu ver. Ainda mais se eu incluísse a direção de arte no cinema brasileiro que é fundado, enquanto brasileiro, a partir de narrativas negras e indígenas. O renomado cenógrafo brasileiro Luíz Carlos Ripper - que fez a direção de arte dos filmes “Quilombo” (Dir. Cacá Diegues, 1984) e “Xica da Silva” (Dir. Cacá Diegues, 1976), além de inúmeras obras teatrais e visuais com referencial negro e indígena - em entrevista para Campello Neto em 1986, afirmou que:

[...] a nossa arte, a nossa espontaneidade enquanto arte cênica se dá em aberto, com plena participação. [...] esse caminho dionísio é emparedado no teatro italiano, no qual a comunicação se dá em nível de dirigismo, por meio de uma moldura. Que me parece que é a grande prisão. E não me venham dizer que Brecht resolveu esse problema: o teatro moderno está constantemente resolvendo esse problema porque isso é uma questão europeia, não é brasileira. A questão brasileira é o Xingu. A questão brasileira é o candomblé. E no candomblé, na arquitetura do candomblé, o que você tem é um mastro central no meio de um terreiro coberto. (RIPPER, 2011, p. 187-188)

Nesse mesmo sentido, o artista negro e primeiro cenógrafo modernista brasileiro, Tomáz Santa Rosa - que firmou parcerias com o Teatro Experimental do Negro (TEN) - conta em 1946, como publicado no livro de Abdias do Nascimento:

Lembro-me de uma visita que por um dia de Carnaval fiz ao grande Jouvét², e da expressão de reconhecimento e alegria ao admirar um desses grupos comuns de mascarados dançando na rua. O seu espírito iluminado pela graça e pelas espontâneas variações de ritmo da música e da dança dos negros, exultava, não escondendo a sua admiração pelas cenas que repetiam. — “Com um povo desses, é para se criar um grande teatro. Tudo já está pronto”, disse-nos Jouvét. [...] (ROSA, Santa *apud* NASCIMENTO, 1966, p. 28)

O que Jouvét nos fala, pelas palavras de Santa Rosa, reforça a sensação que tive em diversas aulas da graduação sobre Artaud e Grotowski, por exemplo, nas quais o paralelo que eu fazia era com exemplos que vivi na cultura de matriz africana e indígena: temos tudo isso aqui. “Tudo já está pronto”.

O primeiro caminho que trilhei para a busca de referências de criação de visualidade para cenas com narrativas negras e/ou indígenas se deu através do estudo de obras sobre a História do Teatro Brasileiro. Ao encontrar poucas informações ou informações esparsas (tanto sobre criação cenográfica em geral - que não parece suficientemente registrada e analisada - quanto no contexto específico aqui tratado), busquei o acervo de jornais da Biblioteca Nacional³ e algumas obras específicas sobre teatro e arte negra. Neste segundo caminho, as informações pipocaram. Povoaram meu computador de arquivos, prints, fichamentos, recortes... E me povoaram. Me reviraram. Não as informações em si, mas o silêncio, as omissões e a invisibilização da presença negra na construção do teatro nacional. Tanta informação e tão pouco nas obras sobre a História do Teatro no Brasil, nas obras sobre a

² O diretor teatral francês Louis Jouvét, e sua companhia, realizou turnês por Rio de Janeiro e São Paulo durante os anos de 1941 e 1942. Ver mais em: TORRES, Walter Lima. A turnê do Teatro Louis Jouvét no Rio de Janeiro e São Paulo. *O percevejo*. Ano 9/10, Nº 10/11, 2001/2022, p. 118-134.

³ Disponibilizados em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

História da Arte no Brasil. Tanta contribuição de negros e indígenas e tão pouco reconhecimento e crédito nos livros, nos artigos, nos currículos acadêmicos e escolares. É como se não fizessemos parte da História do Brasil, ou como se ainda não fossemos brasileiros. Nossa história é contada, quase sempre, nos livros específicos de História do “Teatro Negro”, ou “arte negra”, ou “arte indígena”.

Uma vez compartilhada essa pequena fração do reboiço que se passou dentro de mim enquanto pesquisadora, sigo compartilhando o que foi encontrado nos manuais de História do Teatro brasileiro, bem como em periódicos dos séculos XVIII, XIX e XX. De modo que a metodologia que conduzirá o andar desse caminho é o friccionar da historiografia teatral brasileira com fontes providas especialmente de periódicos e artigos de época.

2 - Silêncio e observação: a história começa quando?

Nos preparamos para a caça, entramos na mata, saudamos e pedimos licença para *Òşóòsì*. Agora precisamos de silêncio. Qualquer movimento brusco pode impedir a concretização do nosso objetivo. É necessário observar atentamente. Observar significa atenção a todos os sentidos. Visão, Audição, Tato e Olfato conectados e atentos. Caminha-se lentamente, sem pressa, detém-se a analisar a História do Teatro Brasileiro para conhecer a presença negra na criação cenográfica. Nos debruçamos em diversos manuais historiográficos. Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Mario Cacciaglia, Neyde Veneziano, Tânia Brandão, João Roberto Faria, Edécio Mostaço, Carlinda Nuñez, Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, Silvana Garcia são algumas das principais referências no estudo de História do Teatro no Brasil. Buscarei destacar, aqui, os fazeres cênicos vinculados às imagens, saberes e práticas de origem africanas no Brasil, considerando também informações sobre origens indígenas. O objetivo é revisitar e indicar uma possível reconstrução do modo de contar a História do Teatro no nosso país que, sem dúvida, é bem mais negra e indígena do que vemos nas páginas brancas dos livros acadêmicos.

Há alguma divergência quanto ao início da História do Teatro no Brasil. Embora alguns autores comecem a analisar os feitos a partir da instalação dos primeiros prédios teatrais no Brasil, ou somente a partir da Independência do país frente a Portugal, há um consenso de que os autos religiosos dos jesuítas seriam as primeiras manifestações teatrais em nosso país. No entanto, esses marcos se dão a partir de um olhar colonizador, que exclui todo imenso cabedal de práticas cênicas anteriores à colonização que, inclusive, foi determinante

para a construção das especificidades teatrais e cênicas de nosso território. Ariano Suassuna, ao levar uma fotografia de uma cena do teatro indígena para uma de suas palestras, afirma que fez muita questão de apresentá-la, pois

[...] se vocês abrem qualquer manual de teatro brasileiro, vocês vão encontrar duas afirmações: a primeira de ordem geral que o teatro nasceu na Grécia, e a segunda que o teatro brasileiro nasceu quando os jesuítas aqui chegaram, com o teatro do Anchieta, etc., etc. A mim, me parece uma coisa absolutamente clara, que o que nasceu na Grécia foi o Teatro Grego! E o teatro brasileiro não nasceu quando os jesuítas chegaram não. Os jesuítas trouxeram uma contribuição importantíssima, mas já existia este teatro aqui, do mesmo jeito que existe esta pintura, maravilhosa, existia este teatro, extraordinário, que por acaso como o teatro grego, um teatro de máscaras, um teatro mítico, são divindades que estão aqui presentes, como o teatro grego primordial, e este teatro tem que ser levado em conta. [Ariano Suassuna *apud* LIGIÉRO, 2019, p. 121)

Nesse mesmo sentido, o professor, pesquisador e artista André Gardel afirma que:

É sabido que um tipo de concepção cênica, catequética inaciana, de lastro medieval-renascentista-barroco, foi trazida pelos jesuítas para o Brasil para ser vivida/interpretada pelos índios, colonos e religiosos; é sabido, também, que um outro tipo de experiência cênica, de cunho ritualístico e xamânico, já existia aqui por, no mínimo, 15 mil anos, e que se encontrava escarificada no corpo, na genética, na alma, individual e coletiva, dos nativos ameríndios. (GARDEL, 2012, p. 3)

Obras como *Teatro das Origens: estudos das performances Afro-ameríndias* (2019), do professor Zeca Ligiero, também oferecem uma rica reflexão sobre as práticas teatrais que ocorriam neste território muito antes da chegada dos colonizadores. Segundo o autor, “a primeira questão que me coloquei ao contestar o eurocentrismo que sempre dominou o ensino e aprendizado do teatro nas Américas era de que existiu de fato neste continente, antes da chegada dos europeus, um teatro nativo” (LIGIÉRO, 2019, p. 122). Isto porque práticas cênicas e dramatúrgicas já eram realizadas em nosso território, muito antes dele se chamar Brasil. O próprio cenógrafo Cyro Del Nero afirma que, muito antes dos gregos criarem a palavra *Skene-graphein*, “os xamãs já haviam criado os adereços de cena; a luz para efeito no fumo [...]; roupas especiais decoradas de maneira a atrair a atenção ou para atemorizar os espectadores [...]” (DEL NERO, 2008, p. 11). Tomando por base o reconhecido egiptólogo Champollion, mesmo a criação dita grega só foi possível pela influência de outros povos, em especial os africanos, tal como aconteceu com a filosofia e a ciência. Segundo o historiador,

[...] a interpretação dos monumentos do Egito faraônico coloca ainda mais em evidência a origem egípcia das ciências e das principais doutrinas filosóficas da Grécia; a escola platônica não passa de um egípcianismo saído dos santuários de Saís; a velha seita pitagórica propagou teorias psicológicas que são desenvolvidas

nas pinturas e nas lendas sacras dos túmulos dos reis de Tebas, no fundo do vale deserto de Biban-el-Moluk. (CHAMPOLLION *Apud* LOPES; SIMAS, 2021, p. 60)

Dentro das próprias obras gregas é possível perceber como o Egito possuía uma forte reputação nas ciências e na filosofia. Sabemos que “[...] Tales, Pitágoras, Platão e tantos outros sábios helênicos fizeram viagem de estudos ao Vale do Nilo” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 59). Diversos conhecimentos egípcios foram tomados, pelos estudos modernos e mesmo contemporâneos, como se gregos fossem. Isto conduziu o entendimento da história das ciências e da filosofia como tendo uma matriz eurocêntrica, o que não se sustenta frente a pesquisas mais profundas da relação dos gregos com o continente africano.

Observando o teatro no Brasil à luz dos Estudos da Performance ou da Etnocologia, é bastante gritante a impossibilidade de se compreender essa História deixando de lado os 15 mil anos de “experiência cênica” rica e viva neste território. Acrescente-se a isso toda a diversidade, conhecimentos, práticas e pulsão trazidas pelos povos africanos. Escrever um manual de História do Teatro do Brasil sem considerar e analisar esses aspectos fundantes (e repeti-los nos diversos cursos de teatro por todo país) é mais uma violência colonialista do racismo estrutural à brasileira.

Todas essas colocações indicam a necessidade de encontrar outros paradigmas de leitura do teatro brasileiro. Segundo Gardel,

[...] repensar a historiografia teatral brasileira, principalmente a do período colonial, sob outras perspectivas de aproximação e reflexão que não as que se atêm aos parâmetros comparativos dramaturgicos euro-americano, norteadores, até aqui, por meio de critérios qualitativos e seletivos, dos principais manuais historiográficos em uso em nossos cursos e academias. Como contracanto a essa postura, a sugestão de se reler historicamente as artes cênicas coloniais a partir de práticas de pesquisa como a Antropologia Teatral, a Etnocologia e pelas idéias de Performatividade e Teatralidade. A noção poética de antropofagia, fundada por Oswald de Andrade durante o período heróico modernista, e revitalizada, nos dias de hoje, pela idéia de Perspectivismo Ameríndio, concebida pelo antropólogo e filósofo Eduardo Viveiros de Castro, será nosso combustível crítico-conceitual. (GARDEL, 2012, p. 1-2)

Com a riqueza de histórias, mitos, cantos, danças, encenações presentes nas culturas ameríndias e africanas em nosso território, pouca justificativa resta para delimitar o fazer teatral à experiência europeia. “Da mesma forma como aconteceu lindamente na Grécia, a mitologia se tornou encenação e esta se tornou por sua vez teatro, cuja tradição, infelizmente, é uma das únicas que conhecemos a função e equivocadamente foi laureada como a origem de

todas as outras expressões cênicas do mundo” (LIGIÉRO: 2019, p. 24). Por esse viés, as linhas que separam ritualidade, performance e teatralidade são muito tênues, se é que existem.

Procura-se aqui entender o teatro como o desdobramento do próprio ritual, que para exercer plena eficácia por meio da encenação se estabelece como uma prática de teatro completa em si, e não apenas em partes como "dramatização", "brinquedo popular", "dança dramática", ou "elementos cênicos ilustrativos". Trata-se de um ritual construído para ser um teatro que manipula uma mitologia específica, distribui falas, marcas, estabelece uma narrativa, inventa personagens, se transforma em coro, utiliza a música, a dança, a percussão, cenário e figurino de forma articulada e consistente. Tem uma função religiosa mas é realizado com todos os elementos que caracterizam o teatro como entretenimento, em muitos casos com requintada elaboração de técnicas teatrais, e logra grande comunicação com seu público, não apenas no sentido de comunhão da mesma fé, mas que também faz parte de um tempo de lazer. (LIGIÉRO: 2019, p. 26)

A delimitação do que é teatro como uma prática ligada estritamente ao entretenimento, sem fins religiosos, é uma delimitação frágil que pouco se sustenta frente a uma observação atenta tanto de ritualidades quanto de espetáculos teatrais. Schechner, principal nome dos Estudos da Performance, propõe deixarmos de lado a binariedade “ritual - arte” e considerarmos elementos de entretenimento e eficácia prática presentes na ritualidade e em práticas ditas “artísticas”, sem dicotimizá-las:

Embora a crença generalizada de que a performance artística tenha sido originada nos rituais, não há evidências históricas ou arqueológicas para comprovar esta afirmação. É mais provável que, desde os primeiros tempos, as qualidades de entretenimento da performance estivessem presentes como um elemento do ritual. Em vez de pensar o esquema binário "ritual ou arte", devem-se considerar as funções da performance. Até que ponto fazer uma performance entretém, dá prazer, é realizada de modo que é bela, e em que grau é uma performance eficaz, feita a fim de realizar algo, um pedido ou apelo aos deuses, marcar ou celebrar um acontecimento importante ou marco da vida, tais como nascimento, puberdade, casamento ou morte? Embora performances públicas específicas tendem a enfatizar tanto entretenimento como eficácia, todas as performances atualmente são, na verdade, entretenimento e eficácia. (SCHECHNER, 2012, p. 88)

O campo de Estudos da Performance trouxe para o meio acadêmico reflexões que possibilitam ampliar as leituras das práticas artísticas e teatrais presentes nas diversas culturas humanas. Para Schechner,

Performance é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto num *continuum* que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana - celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos - e às apresentações espetaculares. (SCHECHNER, 2012, p. 14)

Considerando o campo da criação de imagens para a cena, cabe destacar a grande importância que o espaço e a imagem possuem para a realização das diversas ritualidades.

Uma vez que os rituais acontecem em espaços especiais, muitas vezes lugares isolados, o próprio ato de entrar no 'espaço sagrado' tem um impacto sobre os participantes. Em tais espaços, comportamentos especiais são requisitados. Por exemplo, tirar os sapatos antes de entrar numa mesquita ou num templo hindu. [...] Quando o espaço é sagrado é um espaço natural - uma árvore sagrada, caverna, montanha, por exemplo - aproxima-se e entra-se no espaço com cuidado. Mas espaços seculares ordinários podem tornar-se temporariamente espaços especiais por meio do ritual. (SCHECHNER, 2012, p. 70)

Considerar as diversas variações do espaço, desse modo, é essencial para compreensão da complexidade imagética inserida e criada para a realização de rituais.

3 - Conhecendo o território: presença e resistência negra e indígena no Teatro Colonial

Assim, depois dessas considerações, quando seguimos para a análise das encenações realizadas pelos Jesuítas, já não podemos observá-las apenas como pura realização europeia. A visualidade da cena, inclusive, que possui grande importância na construção da obra, possuía diversos elementos indígenas. Segundo Laura Françoso,

[...] o entendimento pelos índios das associações negativas que Anchieta tentava implicar ficam aparentes, sobretudo, pela representação física: a indumentária. A indumentária e a cenografia não poderiam ser senão reflexo dessa mesma postura: através do sensorialismo, da visão, a mensagem jesuíta chegava aos índios. (FRANÇOSO, 2012, p. 290)

A linguagem europeia trazida por Anchieta não pode ser vista em via única, como mera transferência, pois a estética e a cosmovisão indígena permeavam a dramaturgia e visualidade da cena católica. Para Gardel,

Dramaturgia que, tradicionalmente é lida, pela historiografia oficial, como unívoca, em sua meta catequética, e com falhas construtivas em relação ao drama fechado, deixando de lado as suas indicações marginais, tanto textuais quanto cênicas, produtoras de momento fugazes de alternância de perspectiva ao incorporar hábitos dos indígenas – ainda que para demonizá-los – e apresentar os valores católicos em cena a partir de crenças tupinambás, como, por exemplo, a lógica da vingança guerreira, retraduzida no adágio olho por olho dente por dente, como ocorre no Auto de São Lourenço.

Mas, perguntamos: o discurso do outro alegórico em nenhum momento foi atravessado pelas flechas lúdicas e sagradas tupinambás, nada passivas, em luta de forças de vida ou morte com outras perspectivas? (GARDEL, 2012, p. 5)

Um exemplo de como a visualidade indígena infiltrava o texto jesuítico é a representação dos anjos, figuras cristãs, com penas coloridas de pássaros. Na descrição dos personagens no “Auto de São Lourenço” (1587): “Anjo da Guarda da aldeia, com asas de Canindé” (ANCHIETA, 1977).

Durante os anos de Colonização Portuguesa no Brasil inúmeras encenações de matriz europeia foram realizadas, porém podemos perceber que quase sempre eram atravessados pela realidade local, presença, imagens e sentidos ameríndios e africanos.

Tanto no tocante à teatralidade (estrutura do espetáculo) como na tipificação das personagens, a inteligência negro-escrava está presente, a qual se torna bastante óbvia com a inclusão de tipos como “Mateus” e “Bastião”. Estes são os “negros engraçados”, pitorescos, permitidos até mesmo no teatro convencional, já que sua função é fazer o branco rir. Todavia, mais além dessa capa folclórica, elementos culturais mais profundos existem, como exemplificam o sentido de morte e ressurreição do trecho dramático de certas danças. Inegavelmente são projeções de antigas crenças africanas, originadas em mitos ou nos mistérios de Osiris. (NASCIMENTO, 2019, p. 151)

Esses atravessamentos, por muito tempo, foram lidos (pela historiografia e crítica brasileira) como sinais de inferioridades e incapacidades do teatro aqui realizado e não como aspectos da nascente “brasilidade”, forjada pela presença de outros povos que não os de origem europeia. Ao mesmo tempo, índios e negros continuaram, ainda que contra a Igreja, o Estado e o Senhor de Engenho, a realizar suas práticas cênicas com seus figurinos, pinturas corporais, modulações espaciais e adereços necessários às suas festas e ritos. Conforme Abdias Nascimento,

[...] para enquadrar os africanos na tradição católica, se permitia a eles, durante épocas festivas como as do Natal, Reis, São João, praticar certos folguedos envolvendo canto, dança, tambores, vestuário característico, e assim por diante. Dessa forma, se erigiam ou se reelaboram as Congadas ou congos, o Quicumbre, os Quilombos, o Bumba-meu-Boi. Estas são algumas das danças dramáticas em que os escravos demonstraram sua qualificação dramática. Mesmo o Bumba-meu-Boi prova essa habilidade do africano; tido como de origem europeia, sofreu tamanha influência, que acabou adquirindo inconfundível identidade negro-africana. (NASCIMENTO, 2019, p. 151)

Segundo o cenógrafo e professor José Dias, o primeiro espaço teatral no Rio de Janeiro (e um dos primeiros do Brasil) teria sido fundado por um padre negro que cantava *lundus*⁴, tocava violão, encenava, regia orquestras, dançava fado e ainda fez-se empresário: a Casa de Ópera do Padre Ventura, de 1767⁵. De acordo com ele, “A mais antiga Casa da Ópera

⁴ Música de origem africana encontrada no Brasil principalmente a partir do século XVIII.

⁵ Lima (2011, p. 79) afirma que a Casa de Ópera do Padre Boaventura teria sido construída por volta de 1747.

do Rio de Janeiro [...], uma das primeiras casas de espetáculo do Brasil, foi fundada pelo mulato Padre Ventura (Boaventura Dias Lopes) que é tradicionalmente considerado não só como seu fundador, mas também por ser o empresário do teatro” (DIAS, 2012, p. 46). Além de ser fundada por um homem negro, também possuía “como de costume na época [...] um elenco de negros e mulatos” (DIAS, 2012, p. 49). Considerando a versatilidade e capacidade do Padre Ventura (que hoje seria considerado um multi-artista empreendedor), Dias cita ainda um artigo de 1961⁶ que diz:

Em 1767, durante o vice-reinado do benemérito marquês de Lavradio [vice-Rei, 1769-1779], um padre por nome Ventura, brasileiro e homem de cor, abriu no largo do Capim a Casa da Ópera, modelada pela de Lisboa, e fez aí representar todas ou quase todas as peças de Antônio José. Esse teatro foi a primeira manifestação séria de arte dramática havida no Rio de Janeiro; o nome de Padre Ventura, herói que necessariamente lutou contra toda a sorte de preconceitos – imaginem um padre, e mulato, metido a empresário de teatro no século de D. João V. [...] deve ser pronunciado com respeito por quantos prezem a arte. (DIAS, 2012, p. 52)

É interessante notar que o primeiro teatro foi aberto por um homem negro, com elenco negro. Já o segundo teatro aberto no Rio de Janeiro (o luxuoso Teatro de Manoel Luís) teve o pano de boca realizado por um cenógrafo negro: Leandro Joaquim (1738 - 1798).

Por volta de 1755, um segundo edifício teatral de maiores proporções era gerido exclusivamente pelo português Manoel Luís Ferreira, amigo e protegido do vice-rei D. Luís de Vasconcelos. Já naquela época era designada como Casa de Ópera Nova do Largo do Carmo, mais conhecida como o Teatro de Manoel Luís. Situava-se na antiga praça do Carmo ou da Assembleia, com frente para o paço dos vice-reis e era onde se representavam peças de Molière. Um soneto de louvor à Sua Majestade foi declamado por Alvarenga Peixoto, no referido teatro, que contava com boas instalações e o pano de boca pintado pelo nosso primeiro cenógrafo, Leandro Joaquim. (LIMA, 2011, p. 79)

Vemos que a Lima cita Leandro Joaquim como “nosso primeiro cenógrafo”, enquanto Dias se remete a ele como “o famoso cenógrafo nacional”:

A empresa prosperou. A sala, que tinha duas ordens de camarotes e uma tribuna para o vice-rei, estava sempre cheia. O seu aspecto era agradável: tinha sido bem decorada por [Joaquim] Leandro [pintor da chamada “Escola fluminense”] o famoso cenógrafo nacional. (DIAS, 2012, p. 53)

⁶ Citação sobre este trecho: “Na Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat), n.322, jul/ago de 1961, p. 8-15, encontramos um artigo (sem autor) intitulado ‘O Berço da Arte Dramática do Rio de Janeiro’, e como subtítulo ‘O Teatro de Manuel Luiz’. Pela importância do documento, transcrevo-o na íntegra, como optei por fazer ao longo do livro com citações de importância semelhante”.

Embora eu não tenha encontrado imagens do cenógrafo Leandro Joaquim, há diversas referências para reconhecer sua origem afro-diaspórica. Apesar do tom depreciativo, a museóloga Beth Baez afirma Leandro Joaquim como negro ao dizer que “Nos setecentos carioca, o ofício de pintor era praticado por pessoas de nível social e cultural pouco elevado: escravos como Manuel da Cunha, mulatos como Leandro Joaquim e Raimundo da Costa e Silva, ou vindos do campo, como o filho de lavrador José Leandro” (BAEZ, 1989, p. 46).

No mesmo sentido, a professora e pesquisadora Sandra Makowiecky (2017) afirma que “Leandro Joaquim e Mestre Valentim eram mulatos e brasileiros e foram escolhidos pelo Vice-Rei para imprimir em suas obras singularidades e traços pessoais; impondo aos seus trabalhos suas presenças e com elas evidenciam que uma nação está em vias de se formar” (MAKOWIECKY, 2017, web). Outros trabalhos de conclusão de curso e sites de divulgação da cultura negra fazem a mesma afirmação, entre eles o site do Museu AfroBrasil, a dissertação de Mestrado em História da Arte de Denise Corrêa, a Enciclopédia da diáspora Africana de Nei Lopes⁷.

Após a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil, diversos teatros foram construídos no Rio de Janeiro (Real Theatro de São João, 1813), em Salvador (Teatro São João, 1812) e em São Luís (hoje Teatro União, 1817). Nos teatros dessa época, o típico era a utilização de telões cenográficos pintados (nos melhores casos, com virtuosas técnicas de perspectiva) e indumentária do próprio ator/atriz, com o objetivo de apresentá-lo na sua melhor ornamentação. Em 1816, D. João VI mandou vir uma missão artística formada especialmente por pintores franceses: a Missão francesa Grandjean de Montigny.

O grupo foi formado inicialmente por Debret, pintor; Joachim Lebreton, o líder, como já mencionado; Nicolas-Antoine Taunay, pintor de paisagens e cenas históricas; Grandjean de Montigny, arquiteto e mais dois discípulos dele; Auguste Marie Taunay, escultor; Charles-Simon Pradier, gravurista; François Ovide, mecânico e muitos outros, incluindo um músico, Sigismund Neukomm. (VIANA, 2018, p. 598)

Muitos desses artistas contribuíram para a produção de telões cenográficos, entre eles o famoso pintor Jean-Baptiste Debret. Segundo Fausto Viana:

⁷ VER: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/manifestacoes-culturais/artistas-barrocos>; CORRÊA, Denise Avelino. *Alegoria da República : O pano de boca da sala de espetáculos do Theatro da Paz (1890) e a representação da nação paraense republicana*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientadora: Prof Dr. Leticia Coelho Squeff. São Paulo: USP, 2017, p. 33; LOPES, Nei. Enciclopédia da diáspora africana. São Paulo: Selo Negro, 2011 [Verbete JOAQUIM, Leandro].

Onze desenhos do início do século XIX, alguns dos quais foram recentemente descobertos, tal como consta do catálogo *Raisonné* de Jean-Baptiste Debret (publicado em 2009), podem trazer uma nova luz para o estudo das artes cenográficas e de figurino no Brasil. Eles não são grandes: o maior tem 9,8 por 23 centímetros. Mas sua importância é quase tão monumental como alguns cenários pintados neles: eles revelam parte da história do teatro no Brasil (VIANA: 2018, p. 596).

Em 1818, Debret já estava produzindo telões pintados como a *Décoration du Ballet Historique*, como ele o identificou na prancha 39 do Volume 3 de *Voyage Pittoresque*. Foi o primeiro telão que ele pintou para o teatro [Teatro São João]. Foi usado na aclamação de D. João VI e no casamento de D. Pedro I, seu filho, com a Arquiduquesa da Áustria, D. Leopoldina de Habsburgo. O diretor do teatro não podia perder a chance de agradar aos regentes e preparou um balé no dia 13 de maio de 1818. (VIANA: 2018, p. 600)

Muitas companhias europeias circularam pelo país nessa época, ora trazendo seus próprios telões, ora utilizando o acervo local ou, em alguns casos, encomendando a um artesão desse ofício.

O teatro brasileiro somente contou com um edifício especial a partir do século XVIII. Antes, portanto, os espetáculos eram realizados em salões, igrejas e, especialmente, em tabladros erguidos em ruas ou praças. A cenografia somente poderia ser constituída por telões pintados quando não utilizava o próprio ambiente, a floresta ou a fachada de um prédio, cenografia ambiental, retomada no século XX como grande novidade, o que veremos adiante. [...]

Esse estilo de cenografia teatralista permanece em nosso teatro até o século XX, com a utilização de padrões, servindo para qualquer montagem. Assim, era comum até os anos 1930 (e mesmo depois), que o maquinista do teatro perguntasse ao diretor de uma companhia recém-chegada onde se passava o primeiro ato e, ao obter resposta de que era numa sala, gritava ao seu auxiliar: "desce um gabinete". Lá vinha dos urdimentos uma cena de telões pintados configurando uma sala, sem dúvida descendentes bastardos dos *kalablenata* e *periactos*⁸ gregos. "E o segundo é num jardim", avisava o diretor. "Desce o terceiro ato de Aída". Essa cenografia padrão, tipo coringa, servindo para qualquer peça, drama ou comédia, e ignorando, portanto, suas funções na criação do espetáculo teatral, foi a regra do velho teatro profissional brasileiro da primeira metade do século XX. (GARCIA apud FARIA, 2013, p. 372)

Além do cenógrafo Leandro Joaquim, já citado, outros cenógrafos da época eram negros, trazendo "inovações" e "brasileiridades" que eram, sem dúvidas, negras. Talvez seja hora da cenografia brasileira revisitar-se e ver que nunca foi branca. A cenografia quando se faz "brasileira" é constituída também por pensamento, estéticas, técnicas e habilidades negras e indígenas. Ao menos, precisamos reconhecer que sem ser negra e indígena, não existe enquanto brasileira.

⁸ "*Periactes* (ou *Periacto*) e *chassi* do fundo correção. O Periactes, prismas cenográficos para mudança rápida, é um dispositivo cênico grego aproveitado mais tarde no teatro renascentista. Este desenho se refere ao Teatro da renascença" Ver: SÁ, Luiz. Blog: Cenografia - Unirio, 2009. Disponível em <http://cenografiainirio.blogspot.com/2009/10/02teatro-grego-arquitetura-e-cenografia.html>. Acesso em 22/09/2021.



IMAGEM V: Arthur Timótheo em Paris, 1907⁹

O jovem rapaz da foto é Arthur Timótheo (1882 - 1922) que, tendo nascido numa família pobre e com muitos irmãos, trabalhou na casa de moedas e ingressou na Escola de Bellas-Artes.

Arthur Timótheo da Costa foi um dos mais destacados pintores da cena artística brasileira nas duas décadas iniciais do século passado. Sua vida e obra todavia continuam insuficientemente estudadas, como, aliás, a da maioria dos artistas de sua geração, aquela que realiza, no Rio de Janeiro, a passagem entre a tradição acadêmica da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e as primeiras correntes modernistas. Negro, de origem humilde como a maioria dos pintores de seu tempo, parece não terem faltado obstáculos e adversidades a Arthur Timótheo durante a sua curta vida (VALE, 2004, p. 8).

Na foto acima, ele está em Paris, pois venceu um concurso de arte no Brasil e passou três anos estudando na Europa e também trabalhando na cenografia da Exposição Brasileira em Turim.

Na Associação dos Empregados no Comércio realizou-se hontem a *vernissage* dos trabalhos do distinto pintor brasileiro Arthur Timotheo.

O joven artista, tendo conquistado, com grande brilho, na Escola de Bellas-Artes, na sua exposição annual de artista, há quatro annos, o premio de viagem a Europa, partio para o velho mundo e, ali permanecendo cerca de três annos, vae-nos agora, quando podia ser já já alguns mezes, porque Timotheo, regressando da Europa, teve que a Ella voltar novamente, loho após, contrataco como fora seu irmão João, para,

⁹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Artur_Tim%C3%B3theo_da_Costa Acesso em 12 de outubro de 2022.

em companhia dos irmãos Chambelland, pintar painéis decorativos do nosso pavilhão em Turim.

E pôde-se imaginar o valor de sua colaboração nesse certamen, vendo-se os trabalhos que Arthur Timotheo destinou à exposição que se inaugurará hoje com a presença da *elite* da nossa sociedade, do mundo artístico e das altas autoridades da Republica.

O joven artista terá em exposição cerca de 90 trabalhos e para assegurar a sua Victoria como artista basta qualquer uma das seguintes telas:

O somno, Cabeça de Italiano, Christo no pináculo da montanha, Preguiçosa, Retrato de Eduardo de Sá, Odalisca, Adormecida, Paisagem de Vernon, Idyllo, Interior de Atelier e Bacchante. (1911, p. 03)¹⁰

Gregório Grisa, doutor em Educação e professor do IFRS, afirma que Arthur Timótheo é “um dos mais importantes artistas brasileiros do início do século 20, é considerado, junto com seu irmão João Timótheo da Costa, um dos iniciadores dos movimentos de arte moderna” (GRISA, 2017, web).

Para a socióloga Gilda de Mello e Souza, seu quadro “A Forja” (1911) teria antecipado a pintura moderna no Brasil, sendo surpreendente não “apenas por representar o operário, mas por focaliza-lo na sua dura labuta e pelo tratamento expressivo que dá aos vários elementos que o compõem” (MELLO E SOUZA, 1974, p. 129). Porém,

a brusca explosão da Semana de Arte Moderna de 22, atualizando do dia para a noite a pesquisa artística e implantando uma estética normativa como o nacionalismo, impediu durante algumas dezenas de anos que se divisassem no passado recente esses elementos esparsos de modernidade. Cabe ao crítico de hoje, livre das paixões, reexaminá-los à luz de outra perspectiva” (MELLO E SOUZA, 1974, p. 129).

Mello e Souza chama atenção para essa necessidade em 1974, mesmo sem fazer um corte racial, ela aponta a importância de incluir outros artistas, como Arthur Timótheo no hall dos artistas que contribuíram para a renovação modernista no Brasil. Obras de Arthur Timótheo fizeram parte da exposição de pinturas brasileiras contemporâneas do “Museu Lasar Segal”, na mostra dedicada aos precursores da Arte Moderna (MELLO E SOUZA, 1974, p. 119).

Para Grisa,

¹⁰ Trecho de texto publicado na matéria “Bellas-Artes: A exposição de Arthur Timotheo”. A notícia. Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1911, Edição 194, p. 03.

Artur deixou vasta obra, apesar de sua morte precoce. Exatamente no ano da famosa Semana da Arte Moderna, 1922, o pintor faleceu com 39 anos.

Há pouco tempo que ao falar de Machado de Assis, por exemplo, se destaca que nosso maior escritor era negro, Artur é um dos grandes pintores brasileiros, também negro. Superar o racismo de seu tempo era um desafio, porém, o racismo ainda é responsável pela invisibilidade histórica de muitos artistas e intelectuais negros que forjaram a história e a identidade brasileira. (GRISA, 2017, web)

De acordo com artigo publicado no jornal *A Notícia*, Arthur Timótheo tornou-se discípulo do renomado cenógrafo italiano Orestes Coliva, após trabalhar com ele de 1895 a 1900:

A propósito do saudoso scenographo [Orestes Coliva], cumpre-me fazer uma correção.

Disse, no meu folhetim passado, que o mestre deixara um bom discípulo chamado rectificação: Mesquita, sobrinho do illustre compositor d'*O vagabundo*. Não é sobrinho: é neto, e não tem o nome do avô: chama-se Arthur Timotheo da Costa.

Quem me induzio n'aquelle erro foi o proprio Coliva, que não tratava o seu discípulo predilecto senão por Mesquita. (1910, p. 08)¹¹

E, assim como o mestre, dedicou-se à engenhosa cenografia do Teatro de Revistas. O jornal *A Notícia* apresenta alguns grandes nomes da cenografia do período: “Coliva, como Carrancini, como Camões, no velho tempo e modernamente Arthur Timotheo e Angelo Lazari, deixaram nome no nosso teatro” (1910, p. 03)¹².

A cenografia ganha particular destaque e importância no Teatro de Revistas, devido ao seu vínculo com a dramaturgia, movimentos de cena, transições e, ainda, o crescente uso da energia elétrica em cena. Para o pesquisador Rubens Brito, no livro *História do Teatro Brasileiro*:

[...] cabia quase que exclusivamente aos cenógrafos e maquinistas o sucesso das mágicas, que ganharam enorme impulso com a descoberta da eletricidade. Como se sabe, a luz elétrica foi empregada pela primeira vez no teatro brasileiro em 1884, na encenação da revista de ano O Mandarim, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio. Numa das cenas, um foco de luz elétrica proporcionado por um gerador portátil produziu, para surpresa geral da plateia, um breve efeito cênico. No ano seguinte a montagem da revista Cocota, também de autoria da dupla Azevedo-Sampaio, beneficiou-se da eletricidade, que foi empregada em todas as cenas. A partir dessas datas, a encenação das mágicas incorporou a iluminação elétrica, que se tornou recurso precioso para cenógrafos e maquinistas. Compreende-se que o apogeu desse gênero de peça tenha se dado justamente após a incorporação das lâmpadas elétricas na iluminação da cena. (BRITO, 2012, p. 224)

¹¹ Trecho de texto publicado na matéria “O Theatro”, *A notícia*, Rio de Janeiro, 21 e 22 de agosto de 1910, p. 08.

¹² Trecho de texto publicado na matéria “O carnaval de 1910”. *A notícia*. Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1910, Edição 047, p. 03.

O autor aponta alguns nomes importantes para a cenografia brasileira no período:

Foi nesse período que se revelaram os cenógrafos que deram vida cênica não só às mágicas, mas também às operetas e revistas de ano. Os italianos Oreste Coliva e Gaetano Carrancini foram os dois grandes mestres da pintura, da cenografia e da concepção dos maquinismos necessários para a efetivação das mudanças cênicas. Incluem-se no seletivo grupo o espanhol José Canellas y Clavell, os portugueses Barros, Antônio José da Rocha, Eduardo Reis e Francisco de Oliveira Camões e o brasileiro Frederico de Barros. (BRITO, 2012, p. 223-224)

Entre esses nomes, vemos Oreste Coliva, que formou Arthur Timótheo como cenógrafo. Também vemos o único cenógrafo brasileiro: Frederico de Barros, um homem negro completamente ativo na cena teatral de seu tempo. A principal referência para afirmá-lo como homem negro é o artigo do cenógrafo Angelo Lazary (1887 - 1956)¹³ em que ele, contemporâneo de Frederico de Barros, afirma:

Frederico de Barros, brasileiro, preto, foi um ótimo paisagista e pintor em quase todos os nossos teatros. Destacam-se dentre os seus trabalhos: As três rocas de cristal, com Rossi, para o Príncipe Imperial; O príncipe Topázio, para o Teatro Santana; o pano de boca para o Teatro de Itabira, em São Paulo, representando um arraial na época da fundação da cidade que era muito apreciado. (LAZARY, 2011, p. 161)

Outras referências, provavelmente baseadas nesta, também foram encontradas. Larissa Neves (2002, p. 243), por exemplo, em sua dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, afirma que Frederico Barros era um “Cenógrafo brasileiro negro que iniciou carreira na companhia de Sousa Bastos”. Também encontramos essa informação no Programa de um dos Mini-Cursos do Simpósio Nacional de História de 2013. No qual, Raquel Barroso Silva e Silvia Cristina Martins de Souza incluem como tópico do mini-curso “História Social do Teatro no Brasil: A Cenografia. Ênfase na trajetória a do cenógrafo brasileiro e negro Frederico de Barros”¹⁴.

A documentação da presença de Frederico de Barros como cenógrafo da cena carioca, bem como das muitas parcerias com os mais renomados cenógrafos da época, é bastante vasta, tanto em jornais da época como em pesquisas acadêmicas.

¹³ O artigo foi publicado originalmente na edição comemorativa do Vigésimo Aniversário da Casa dos Artistas, publicado no Rio de Janeiro em 1938 e republicado no *Diário das escolas: cenografia PQ'11*. Fausto Viana (Org.); Rosane Muniz (Coord.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011, p. 156 - 164.

¹⁴ Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/minicurso/view?ID_MINICURSO=436&impressao.

A Liberdade, grande quadro vivo. Scena esplendida de Frederico de Barros, para commemorar a festa de libertação Municipal. [...] Os scenários do largo do Recife, nuvens e apotheoses são executadas pelo scenographo Frederico de Barros e os outros pelo scenographo O. Camões (Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1887, Edição 600, p. 4)

[Sobre a companhia dramática do Dr. José Roberto da Cunha Salles] O elenco da companhia, segundo consta, é bom; é composto de bons artistas, acompanhando-a um dos melhores scenographos da corte, Frederico de Barros, que tem decorado quasi todos os theatros da corte, e um excellent machinista, o Sr. Domingos Serra. (1880, p. 1)¹⁵

A presença negra no Teatro de Revista foi bastante marcante nas mais diversas funções e representações, inclusive na cenografia. Apesar de utilizar o recurso dos telões pintados, como nos anos anteriores, o Teatro de Revista apresentou inovações do ponto de vista da visualidade da cena. De acordo com Brito,

Conjuga-se, com a fixação da revista de ano no país, a incorporação e procedimentos inéditos nos processos criativos conhecidos até então. Após *O Mandarim*, por exemplo, a cenografia passa a ser idealizada e executada por dois ou três artistas, uma vez que apenas um cenógrafo não consegue mais dar conta de toda a estrutura cenográfica. De um modo geral, a revista de ano se organiza em três atos; cada ato é subdividido em quadros, e cada quadro em cenas; a passagem de um quadro a outro se dá através da mutação do cenário e o espetáculo se encerra com uma apoteose. Podia haver, no entanto, mais de uma apoteose por espetáculo, sempre realizada no final de um dos atos. Para desenvolver o enredo, sempre muito simples, o dramaturgo emprega uma ou duas personagens, que alinhavam os acontecimentos apresentados; essas personagens são conhecidas como o compadre da revista - ou comadre, caso a personagem seja feminina. O espaço cenográfico da revista de ano se constrói a partir dos quadros, das mutações, das apotheoses e dos efeitos cenográficos. Em geral, cada peça desse gênero dispõe de 10 a 18 quadros (que exigem entre 10 e 18 cenários); cada quadro se concretiza pela pintura de um tema nos quatro rompimentos da caixa teatral (o rompimento é o conjunto formado por dois bastidores e a respectiva bambolina), configurando um determinado espaço dramático. Em seu todo, os quadros dão a unidade cenográfica ao espetáculo. As mutações ocorrem de duas formas: as realizadas sem que o público as veja e as realizadas à vista do público. A apoteose é um momento especial da encenação, no sentido de ser uma homenagem, de caráter surpreendente, a uma personalidade, a um sentimento, a uma data histórica etc. É o clímax da peça, inclusive emocional, e requer o apoio do cenário; nenhuma apoteose tem sentido sem um cenário muito bem realizado, porque aí reside sua alma. Os efeitos cenográficos são os resultados da modificação qualitativa da cena causados por manobras, transformações ou movimentações do cenário. Destacam-se como cenógrafos das revistas de ano Orestes Coliva, Carrancini, Zenottí, Frederico de Barros, Huáscar de Vergara, André Cabouffigue e Camões. (BRITO, 2012, p. 227)

¹⁵ Trecho de texto publicado na Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1880, Edição 099, p. 1

Quanto ao Teatro de Revista, poderíamos, ainda, analisar outros registros da efetiva presença negra: A Companhia Negra de Revistas (1926), fundada por De Chocolate, artistas como Grande Otelo, Ascentina Santos, Otilia Amorim¹⁶.

É interessante observar as contribuições de todos esses artistas à luz do pensamento de Abdias Nascimento, que destaca a importância da presença negra nas criação artística afro-brasileira:

Os sucessos da pintura e da escultura obtidos por artistas de origem africana não devem permanecer como um assunto esotérico, só conhecido dos especialistas de arte, em geral estudiosos brancos. Um Antonio Francisco Lisboa, nascido de mãe africana em Sabará, em 1730, é patrimônio da comunidade afro-brasileira, não importa que tenha se expressado em modos europeus do barroco. Esculpindo quase sem as mãos que a lepra devorou, Aleijadinho - escultor, pintor e arquiteto - é o genial inventor dos Profetas que à frente da igreja de Congonhas do Campo para sempre testemunhará, mais além da epiderme católica, a compulsão criativa que o sangue africano infundiu ao brasileiro e à cultura brasileira. Lá está na pedra e/ou na madeira a força transbordante do talento inundado as medidas canônicas na utilização da disciplinada e harmoniosa da indisciplina e da liberdade. Densidade e peso, polirritmia e pontos rituais se combinam para produzir a mágica comunicatividade africana da obra de Aleijadinho. Em 1801 faleceu no Rio de Janeiro o pintor Estevão Silva, negro que ganhou fama com o retrato da escravidão que ele elaborou no seu quadro intitulado *Caridade*. Pedro Américo, mulato da Paraíba, pintou cenas históricas em quadro de grandes dimensões. (NASCIMENTO, 2019, p. 168)

Concordando com o autor, afirmo a importância de conhecermos as/os artistas negras/os e suas obras como patrimônio da comunidade negra, independente das influências artísticas que apresente em sua obra. Sobre Cruz e Sousa, o autor diz que

A despeito da profunda aculturação que o marcava, há na poesia de Cruz e Sousa a presença difusa, mas identificável, da África, no ritmo e na musicalidade dos versos, no espiritualismo que antes de corresponder a uma exigência do simbolismo, escola poética à qual se filiava, deixa transparecer uma herança étnico-cultura de impossível erradicação. No entanto, o que está posto de forma concreta em sua obra são as normas, a inspiração, os símbolos de origem nórdica-europeia que caracterizavam o fenômeno explicado por Frantz Fanon. (NASCIMENTO, 2016, p. 155)

Como o próprio Abdias Nascimento coloca em outra obra, percebo que é impossível dicotomizar o artista negro da sua vivência e cultura negra. Por mais que ele assimile e busque “reproduzir” aspectos eurocêntricos em sua obra, haverá o sujeito criador com todas as características que o formaram até ali.

¹⁶ VER: ALMEIDA, Paulo Roberto. *A presença negra no Teatro de Revistas dos anos 1920*. (Dissertação de Mestrado em História. Orientadora Martha Campos Abreu). Universidade Federal Fluminense, 2016.

4 - Mirando a caça: na modernização conservadora e o que há de nacional para além da presença europeia?

Com a independência do Brasil em 1822, o nacionalismo pairou na produção artística brasileira, um nacionalismo que buscava ainda no que se basear. O Romantismo indianista, por exemplo, expandiu-se pela literatura, artes visuais e também no teatro. Nesse sentido, a pesquisadora Elizabeth Azevedo, no *Diário das Escolas*, afirma que

[...] em 1843, Manuel Araújo Porto-Alegre, poeta, pintor e dramaturgo, criou o pano de boca¹⁷ do mais importante teatro da corte naquela época – o Teatro São Pedro de Alcântara. Nele, vemos apenas uma índia Tupinambá seminua, descalça, abrindo a cortina e olhando o público com um discreto sorriso. Como ornamentos, usa uma saia curta e perneiras feitas de penas, colar e braceletes, talvez pedras, e um par de brincos de grande argolas. (AZEVEDO, 2011, p. 148)

Porém, poucas representações de indígenas foram realizadas em cena.

Se a poesia e o romance, formas líricas ou narrativas, prestavam-se ao distanciamento necessário à estilização do índio, o teatro, fundado na presença física do personagem, no contato imediato com o público, levantava obstáculos difíceis de contornar. Como vestir, por exemplo, os indígenas? Exibi-los em sua nudez, ainda que parcial? O decoro não permitiria. Europeizá-los? Perde-se-ia o pitoresco e a verossimilhança. O detalhe concreto rompia forçosamente o sonho romântico (PRADO, 1996, p. 69).

O livro *O Teatro Brasileiro Moderno* de Décio de Almeida Prado nos interessa por recuar um pouco o período da história e comentar a cenografia anterior à modernização dos palcos brasileiros. Segundo o autor, nas primeiras décadas do século XX:

Os cenários, a não ser quando se tratava de uma peça julgada de muito boa qualidade literária ou muito promissora em termos de bilheteria, confeccionavam-se a partir de elementos pertencentes ao acervo da companhia, resquícios de encenações anteriores. O cenotécnico, cuja missão era exatamente idealizá-los e realizá-los, colocava num plano artístico entre o do cenógrafo atual e o chefe dos maquinistas, ligando-se à empresa por vínculos contratuais permanentes, na qualidade de empregado da Companhia (PRADO, 2009, p. 17).

A saída estaria na aplicação dos processos dramáticos modernos, importados da Europa, a assuntos nacionais. Haveria, segundo ele, toda uma face popular e moderna do Brasil que os nossos comediógrafos, fechados em seus estereotipados esquemas de enredo e de personagem, simplesmente ignoravam: “A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disto. E não nos conhece”. (PRADO, 2009, p. 27)

¹⁷ Cortina situada logo atrás da boca de cena do palco.

Antes da modernização do Teatro Brasileiro, diversos experimentos cênicos foram realizados. De acordo com Sábato Magaldi e Maria Tereza Vargas, o momento inaugural da visualidade moderna no Teatro Brasileiro teria sido com a Companhia de Procópio Ferreira, criada em 1924. Artistas plásticos foram convidados para conceber a cenografia de suas peças, superando o telão de fundo ou pinturas no pano de boca, com que se ambientavam as peças até então. Sucessos como *Deus lhe pague*, de Juracy Camargo, encenada em 1932, foram assinados pelo pintor de influência expressionista, Henrique Manzo, que criou cenários geometrizados inovadores para época. Em 1933, por exemplo, surgiu em São Paulo o *Teatro da Experiência*, de Flávio de Carvalho. Para Maria Cecília Lourenço, o espetáculo *O bailado do deus morto*, logo proibido pela polícia, valeu-se de “visualidade geometrizada, transparências e efeitos sonoros marcados por instrumentos e vozes, num claro confronto com as peças da época” (LOURENÇO: 1996, p. 21).

A modernização da cena como um todo se deu, para grande parte dos autores, a partir da estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Mas é importante lembrar que o grupo Teatro de Amadores de Pernambuco desde 1941 já vinha realizando o processo de modernização do teatro brasileiro, embora haja menos aprofundamento sobre essa experiência na historiografia teatral brasileira. “A presença nordestina na cena brasileira, nos anos decisivos de nossa modernização teatral, não é pequena, como se vê” (GUZIK, Alberto apud FARIA, 2013, p. 140).

As experiências nordestinas ganham alguma ênfase nas páginas dos manuais de História do Teatro Brasileiro com Ariano Suassuna: “A contribuição nordestina ao teatro brasileiro que se mostrou mais duradoura e influente foi a de Ariano Suassuna” (GUZIK apud FARIA, 2013, p. 141). A presença do autor se dá principalmente pela repercussão que teve na crítica sudestina, em especial no Rio de Janeiro e em São Paulo. “Toda essa complexa mescla foi levada plenamente ao palco no *Auto da Compadecida*, primeira peça de Suassuna a atingir o grande público e encantar críticos e intelectuais do país inteiro, ecoando particularmente no Sudeste, não ficando circunscrita à região de origem” (GUZIK apud FARIA, 2013, p. 141). É interessante notar que a historiografia nacional (e não apenas a teatral) elegeu o Rio de Janeiro e São Paulo como plenamente “nacionais” enquanto ao restante do país coube o “regionalismo” e suas especificidades. Sendo que quase sempre que se fala de “nacional”, se quer falar de Rio de Janeiro e São Paulo. “O *Auto da Compadecida*, que veio em seguida, projetou nacionalmente o nome de Suassuna. A montagem estreou em Recife em 1956 e

chegou a São Paulo e ao Rio de Janeiro em 1957, entusiasmando críticos locais, conquistando prêmios, aplausos e casas lotadas” (GUZIK apud FARIA, 2013, p. 142). Décio de Almeida Prado é um dos historiadores que reproduzem a perspectiva “RJ e SP = nacional”, “outros estados = regional”.

[...] regionalismo, em algumas de suas modalidades, aproveitando as peculiaridades locais - a seca, o cangaço, o coronelismo, a religiosidade - ou valendo-se dessas manifestações de arte popular tão frequentes no Nordeste, marca o que poderíamos chamar, um tanto abusivamente, de Escola de Recife [...]. (PRADO, 2009, p. 84)

Nancy Fernandes também expõe essa dicotomia criando uma diferença entre Rio de Janeiro e São Paulo, estes não teriam voltado seus teatros para “cultura popular” e “tradições locais”, como teria acontecido em Pernambuco. Resta saber como um teatro pode se basear em algo que não seja local, se não for a partir de uma ideia colonial de que o seu “local” é universal e o “local” do outro, sim, é específico.

O movimento amador de Pernambuco, no período mais rico das manifestações que formam a base do moderno teatro brasileiro, teve, pelo menos no início, características específicas. Várias causas podem ser citadas: além do relativo isolamento provocado pela distância geográfica e as dificuldades de acesso e comunicação que caracterizavam, à época, as trocas culturais entre o Nordeste e o Sul/Sudeste do país, fatores culturais peculiares à evolução cultural da região moldaram um teatro que, nas origens, à diferença do que ocorreu no Rio de Janeiro e em São Paulo, voltou-se predominantemente para a cultura popular e as tradições locais. (FERNANDES apud FARIA, 2013, p. 66-77)

Considerando que grande parte das obras utilizadas nos cursos de graduação e estudos teatrais são de autores desses dois estados, entende-se a perspectiva bastante excludente das demais regiões nacionais. Mesmo quando se pensa em uma obra plural, a escolha de autores fica restrita a esses estados. O livro *História do Teatro Brasileiro (Volume II): do modernismo às tendências contemporâneas* organizado por João Roberto Faria, por exemplo, dos 15 autores 10 são de São Paulo, 4 do Rio de Janeiro e 1 de Minas Gerais. “É quase inexequível a tarefa de mapear-se com a devida abrangência e o necessário cuidado documental a diversidade das formas, linguagens e espaços mobilizados com o intuito da resistência política nas diferentes regiões do Brasil” (BETTI apud FARIAS, 2013, p. 212).

Em um país de dimensões e diversidade como o nosso, é realmente impossível escrever qualquer “História do Teatro BRASILEIRO” sem autores das suas diversas regiões. Desse mesmo modo, o caminho aqui apresentado, não tinha como dar conta da participação negra na cenografia produzida em todas as regiões do país. Mas já fica registrada a

necessidade urgente de produção de obras múltiplas, com autoras/es de diversas regiões do país. Bem como, meu compromisso, como professora e pesquisadora no Estado da Bahia de ampliar minhas pesquisas para o local onde agora resido e atuo profissionalmente.

Quanto à modernização do teatro brasileiro, o principal marco eleito pela historiografia foi a encenação do polonês Ziembinski (1908 - 1978) que, de fato, produziu um grande impacto na cena teatral brasileira. Porém, deve-se igualmente reconhecer o fundamental trabalho do cenógrafo e figurinista negro Tomás Santa Rosa (1909 - 1956), um dos fundadores do grupo Os Comediantes.

O artista plástico, antes da parceria com Ziembinski, já vinha pesquisando e incluindo conceitos modernos no trabalho do grupo. De modo que a cenografia moderna já estava presente antes mesmo da realização-marco do teatro moderno brasileiro. É com o trabalho de Tomás Santa Rosa, e de outros cenógrafos do período, que “a identidade visual do espetáculo começa a ganhar efetivamente o relevo que tem hoje, estabelecendo o conceito de cenografia e figurino como elementos que integram a moldura da peça e definem sua marca” (MUNIZ, 2004, p. 23). Evelyn Furquim destaca o grande conhecimento de Santa Rosa quanto às teorias teatrais europeias e norte-americanas:

Para atestar que Santa Rosa era o mais profundo conhecedor das teorias teatrais e da cenografia internacional, fato que o levou a criar uma obra cenográfica moderna, a autora investiga cuidadosamente a trajetória da cenografia e da cena teatral no mundo e no Brasil ao longo da metade do século XX. (FURQUIM apud DRAGO, 2014, p. XIII)

Porém também precisamos destacar que Santa Rosa também era um profundo conhecedor da cultura e estética negra e que, sem esses conhecimentos, seria mais um entre tantos cenógrafos que se basearam apenas nos saberes eurocêntricos. Embora se reconheça que “a simples assimilação da cenografia europeia ou norte-americana não seria suficiente para esclarecê-lo como ‘moderno’”, não se aponta sua origem negra como reservatório de “originalidade” e “atualização cultural” no "processamento original das referências” (FURQUIM apud DRAGO, 2014, p. XXV). Ser negro/a, para parte da intelectualidade brasileira, pode apontar, no máximo, aspectos de sofrimento que a/o artista pode ter passado. Não se concebe ser negro e viver a cultura negra é fonte para produção artística autoral, potente e contundente.

Além disso, na historiografia brasileira, falar da grandeza de um/a artista negro/a, quase sempre é destacar sua capacidade de conhecer autores brancos e técnicas europeias:

Uma das obras analisadas, Aruanda, permite perceber o caráter metonímico do cenário, composto com poucos elementos que induzem a reconstituição imaginária do espaço, presente nos painéis superpostos da cenografia, mas, sobretudo, a obra revela no trabalho de Santa Rosa inspirações eruditas de produções pictóricas dos modernistas Anita Malfatti e Lazar Segall (FURQUIM apud DRAGO, 2014, p. XIII).

Quando se fala de motivos para artistas negros não serem devidamente estudados e reconhecidos, muitas vezes não se cita a violenta questão racial do nosso país, como se algum/a negro/a pudesse passar ao largo dela. Entende-se que “o fato de ser um mulato nordestino é certamente demasiado subjetivo para embasar qualquer análise a respeito dos **prováveis** preconceitos que enfrentou” (FURQUIM apud DRAGO, 2014, p. XIX, grifo meu). Além da relatividade insustentável sobre o racismo no Brasil, a manutenção da utilização do termo mulato em 2014 revela a pouca atualização junto a questões levantadas por intelectuais negras/os.

A tese de doutorado de Niuxa Drago, publicada no formato de livro, traz uma importante análise da obra de Tomás Santa Rosa, inclusive uma das poucas, se não a única, análise cenográfica do Teatro Experimental do Negro. Sobre a questão racial, a autora afirma que:

Antes de dar por finalizada esta pequena revisão das principais ideias expostas pelo cenógrafo, gostaríamos de salientar um dado elementar de sua existência, **que não será retomado na análise dos cenários, mas que não pode passar completamente ignorado**. Santa Rosa era **mulato** ou, como se dizia então, um “homem de cor”, ou “*coloured*”. Sua obra, como toda obra que alcança a posteridade, tem existência própria e **o dado de sua raça não pode ser tomado como determinante**, principalmente diante da evidente multiplicidade desta obra. (DRAGO, 2014, p. 24, grifos meus)

Assim como Furquim, Drago acessa a negritude de Santa Rosa apenas como elemento que pode, talvez, ter sido um obstáculo à sua atuação, sem cogitar a possibilidade desse mesmo elemento ser fonte da sua magnífica produção artística. Embora a autora afirme que “o artista **pode** ter encontrado obstáculos à sua atuação” (DRAGO, 2014, p. 24, grifo meu), a própria autora conta que

[...] nas cartas de referência enviadas à Fundação Guggenheim quando de sua candidatura à bolsa de estudos em Nova York, em 1940, Gilberto Freyre e José Lins do Rego, dois intelectuais que, como Santa Rosa, vieram da Região Nordeste, não se furtaram a indicar aos avaliadores que “Deve-se no entanto notar, para evitar aborrecimentos, que o candidato é mulato” e “Deve-se notar que o candidato é pessoa de cor”. Essas declarações evidenciam que o terreno galgado pelo artista era

íngreme, e deve deixar o pesquisador em alerta diante das fontes. (DRAGO, 2004, p. 24)

Além da sua obra como um todo, Santa Rosa atesta seu engajamento político-racial na sua participação no Teatro Experimental do Negro (TEN), única companhia não convencional que ele trabalhava, ou seja, provavelmente sem remuneração.

A colaboração entre Santa Rosa e o Teatro Experimental do Negro (TEN) começou após a montagem conjunta de *Terras do Sem Fim*, com o grupo de Abdias Nascimento e Os Comediantes Associados. Esta colaboração é de fundamental importância na trajetória tanto do cenógrafo quanto do grupo. De um lado, Santa Rosa desenvolveu para o TEN cenografias que só seriam possíveis diante daquele contexto de dramaturgia original, feita para negros, e da característica experimental que Abdias Nascimento pensou para seu grupo. De outro lado, a história do TEN seguramente não seria a mesma sem a colaboração inventiva de Santa Rosa. Nas críticas aos espetáculos do grupo, reunidas por Abdias no volume *Teatro Experimental do Negro – testemunhos*, a obra de Santa Rosa é muitas vezes citada como uma “salvação” para a fraca dramaturgia estreante (DRAGO, 2014, p. 142)

A primeira colaboração entre o conjunto e o cenógrafo aconteceu no *Recital Castro Alves*, apresentado pelo TEN no Teatro Fênix, em 1947; O espetáculo apresentava poesias de Castro Alves e direção musical do maestro negro Abgail Moura, outro grande colaborador do TEN. Para este espetáculo, que não dispunha de qualquer verba, Santa Rosa improvisou figurinos com lençóis e compôs um desenho de cena que pode esclarecer sobre sua inspiração. (DRAGO, 2014, p. 143)

As cenografias e pinturas desenvolvidas com o TEN atestam o profundo conhecimento de Santa Rosa sobre estéticas e culturas negras.

A relação de Santa Rosa com a cultura popular vem, como sabemos, de uma íntima ligação com a literatura regionalista dos anos 1930, cujos principais volumes, editados pela José Olympio, foram ilustrados por ele. Em seus trabalhos de pintura, também percebemos o empenho em relacionar as técnicas de vanguarda com os temas regionais e sociais. Suas figuras sempre foram marcadas de evidente brasilidade, seja na cor, na fisionomia ou na atividade que aparecem realizando. Em suas palavras: “Uma das maiores contribuições do Modernismo foi, sem dúvida, esse, da descoberta do Brasil. A literatura fez um levantamento minucioso da vida e costumes do grande território. Em extensão e em profundidade, o tema nacional surgiu, em contraposição à mitologia acadêmica. Estudos rigorosos, sociológicos, econômicos, etnológicos, vieram completar a visão do país desconhecido para a arte. Em vez de Holofernes, o caboclo do campo; em vez de Frinéa, a humilde beleza plástica das lavadeiras. Essa restituição de consciência nacional é obra da arte moderna” (DRAGO, 2014, p. 177).

Podemos perceber que diversos aspectos apontados como “brasilidade” ou “nacionais” são aspectos de negritude: “seja na cor”, “na fisionomia”, “na atividade que aparecem realizando”, “caboclo do campo”, “lavadeiras”.

Quando falamos de “modernização” precisamos entendê-la não apenas como um processo de ruptura com as estruturas cênicas anteriores, mas sim como conservadora em diversos aspectos. Embora tenha possibilitado transformações, a referência teatral europeia “antiga” atualizou-se por uma nova referência europeia, com temas em alguma medida “brasileiros”, como uma “aplicação dos processos dramáticos modernos, importados da Europa, a assuntos nacionais” (PRADO, 2009, p. 27). Umberto Eco afirmou, em 1981, o aspecto revolucionário do artista contemporâneo ao romper com o que lhe precedeu. Infelizmente, quanto à estrutura racista nas artes cênicas do país, pouco fez muitos dos grupos que foram “revolucionários” em outros quesitos. No livro *História do Teatro Brasileiro*, Edélcio Mostaço traz a citação de Umberto Eco:

O artista contemporâneo põe em dúvida todas as noções que lhe foram ministradas acerca da maneira de fazer arte, planejando sua forma de atuação como se o mundo começasse como ele ou, pelo menos, como se todos os que o precederam fossem mistificadores que é preciso denunciar e pôr em causa. [...] Comporta-se como o revolucionário; destrói por completo a ordem que lhe foi designada e propõe outra. (MOSTAÇO apud FARIA, 2013, p. 218)

Para a pesquisadora Tânia Brandão,

[...] vale frisar que os parâmetros de avaliação, no fundo, eram os mesmos, quer dizer, eram importados ou extraídos da vida cultural praticada no mundo civilizado, leia-se o Velho Mundo, em particular a França [...]. Portanto a lógica predominante nas propostas modernas brasileiras era derivada dos movimentos e tendências que vicejaram na Europa, desde o final do século XIX. (BRANDÃO apud FARIA, 2013, p. 81)

Embora a arte e o teatro moderno buscassem novos paradigmas, rompendo com o universo social do antigo regime, na versão brasileira pouco esforço se fez para romper com dois dos mais determinantes elementos do regime colonial: o racismo e a escravidão. Pouca importância a Historiografia teatral brasileira vem dando à problemática do “modernismo” brasileiro persistir com representações de personagens negros realizadas por atores brancos pintados de preto, ou a exclusão de atores negros porque atrizes brancas se recusavam a beijá-los - como a atriz Glauce Rocha que se recusou a beijar o ator Abdias do Nascimento na peça *O vale de Electra*¹⁸, em 1958. Poucas obras apontam que o próprio Ziembinski, tão aclamado, em 1948 encenou *Anjo Negro* com o ator branco Orlando Guy pintado de preto,

¹⁸ VER: A atriz Glauce Rocha recusou ser beijada pelo ator negro. *Teatro Ilustrado*, Ano III, Fevereiro e Março de 1960, n° 18, p. 19-23.

apesar das críticas do próprio Nelson Rodrigues (autor do texto), da imprensa e de importantes intelectuais como Abdias do Nascimento.

Infelizmente a encenação de Anjo Negro (1946) não correspondeu à autenticidade criadora de Nelson Rodrigues. O diretor Ziembinski adotou o critério de supervalorizar esteticamente o espetáculo em prejuízo do conteúdo racial. Foi usada a condenável solução de brochar um branco de preto para viver no palco o “Ismael”. (NASCIMENTO, 1968, p. 201)

O papel seria representado por Abdias do Nascimento, ator escolhido por Nelson Rodrigues, porém após alguns ensaios lhe foi dito: “Escuta, Nelson. Não é interessante um negro no Municipal. Não fica bem” (RODRIGUES apud CASTRO, 1994, p. 227). O tom das notas da imprensa demonstram que, mesmo na época, havia plena compreensão do absurdo (ou pelo menos do ridículo) que era tal escolha:

Maria Della Costa, que está filmando a comédia esportiva “O Cavalo Número 13” depois de haver feito a heroína de “Inocência” será a protagonista de “O Anjo Negro”, peça em que Nelson Rodrigues volta ao tema do negro ciumento casado com mulher branca, tratado por Shakespeare em “Othelo”. O negro não será um negro autêntico, mas uma ator branco pintado com carvão de rolha de cortiça - o sr. Orlando Guy, isto depois de muitas fotos terem sido feitas com o pessoal do Teatro Experimental do Negro. (1947, p. 04)¹⁹

A prática de pintar atores brancos de preto segue no teatro e na televisão brasileira de modo que, em 1969, o próprio Nelson Rodrigues realiza uma montagem de *A Cabana do Pai Tomás* para a Rede Globo na qual os personagens negros são interpretados por atores brancos. A realização provocou a crítica dura de Plínio Marcos, gerando polêmica entre os dois autores²⁰. Plínio Marcos chegou a afirmar que se fazia necessária a criação de uma “lei santa que proíba os atores tingidos em cena. Papel de preto será vivido por preto, o de branco por branco. Nada de uma raça fazer caricatura de outra. Vamos lutar pela lei, portaria, decreto, penada ou sei lá o quê. Mas vamos defender os direitos humanos” (PLÍNIO MARCOS apud CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 140)²¹.

¹⁹ Trecho de texto publicado na matéria “Estrêlas e Canastrões”. *A scena muda*, Rio de Janeiro, edição 49, 9 de dezembro de 1947, p. 04.

²⁰ VER: BRANCO, Lucio Allemand. O negro é um “outro”: a representação dramática do negro no Brasil a partir da polêmica racial entre Nelson Rodrigues e o seu “sucessor”, Plínio Marcos. *XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética*, Curitiba, 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1174-1.pdf>. Acesso em 04 de setembro de 2021.

²¹ Há registros de que, em 1981, Plínio escalou o ator negro João Acaiabe para interpretar Jesus em sua peça “Jesus Homem”. Ver mais em: <https://www.pliniomarcos.com/teatro/jesushomem.htm>

A obra *Anjo Negro* somente foi encenada profissionalmente com uma ator negro em 1994 pelo diretor Ulysses Cruz com Antônio Pompêo no papel de Ismael.

Ao tratar dessa polêmica, citei brevemente Abdias do Nascimento e o Teatro Experimental do Negro. No entanto, eles são de extrema relevância para este trabalho, tanto pela potência e importância da sua prática cênica, política, pedagógica e artística, quanto pela necessidade de urgente crítica à Historiografia Teatral Brasileira que, se não ignora por completo, reduz ao máximo possível as linhas dedicadas à sua apresentação e análise. Estudando diversas obras sobre a História do Teatro no Brasil e constatando a invisibilidade da participação negra e indígena, eu ficava sempre na espera dos capítulos dedicados ao Teatro Experimental do Negro (TEN). Afinal, “com o TEN, uma nova fase histórica se inaugurou no teatro brasileiro” (NASCIMENTO, 2016, p. 189).

A expectativa quase sempre era frustrada. Não “TEN”. Não “TEN” nos principais livros de História do Brasil. Quando “TEN”, aparece brevemente, *en passant*. Mesmo tendo se desenvolvido no Rio de Janeiro e em São Paulo, mesmo tendo estreado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mesmo tendo prática teatral, artística e pedagógica entrelaçadas, mesmo tendo forte inserção no movimento negro e político do país, mesmo estando presente em inúmeros periódicos e críticas jornalísticas, mesmo seu fundador tendo vivido quase 100 anos: não “TEN”... Talvez o Teatro que fez o maior esforço para a real modernização do Teatro no Brasil (rompendo as fortes raízes escravocratas de sua prática) pouco é citado e, quando é citado, pouco é analisado. Mais uma vez, não nos cabe nas páginas dos livros de História do Teatro no Brasil. Precisamos dos livros de “História do Teatro Negro no Brasil”, como se não fossemos nós brasileiros/as.

O maior trecho dedicado ao Teatro Experimental do Negro nas quase 500 páginas do livro *História do Teatro Brasileiro (Volume II): do modernismo às tendências contemporâneas*, organizado por João Roberto Faria, afirma:

O Teatro Experimental do Negro, dirigido por Abdias do Nascimento, nasceu em 1944 no Curso de Férias do Teatro do TEB, no Rio de Janeiro. As aulas-debates superlotaram as plateias e criaram um ambiente polêmico em torno dos assuntos culturais brasileiros. O clima favoreceu a aglutinação de vários elementos negros interessados e o resultado foi a encenação de *Palmares*, textos de Stella Leonardos (então com 20 anos), um roteiro composto de seis jornadas. A crítica apontou deficiências no espetáculo, mas a última jornada tinha qualidades que foram ressaltadas pelo *Correio da Manhã* de 23 de dezembro de 1944:

"O *clou* do espetáculo foi sem dúvida o quadro referente à República dos Palmares, no qual o Teatro Experimental do Negro iniciou suas atividades. O ator Agnaldo de

Oliveira que fez o papel de Zumbi tem um bom físico para o palco, possui uma voz excelente. O tom grandiloquente de sua interpretação, o cenário pomposo, o grande número de comparsas, deram à fase final do espetáculo um aspecto novo [...]. *Palmares* enfim representa um esforço coletivo. O êxito de sua representação tem de ser, por isso mesmo, dividido entre todos aqueles que prepararam o espetáculo".

A ideia de criar o Teatro do Negro já havia ocorrido a Abdias do Nascimento em 1942, em viagem que fez pela América do Sul: na capital Peruana, assistiu a representação de *Imperador Jones*, de O'Neill, com um ator branco pintado de negro. A participação no espetáculo do TEB foi o estímulo que faltava. A 8 de maio de 1945, o Teatro Experimental do Negro estreou no Teatro Municipal do Rio com *Imperador Jones*, de O'Neill, direção de Abdias do Nascimento. O espetáculo foi reapresentado no Teatro Ginástico, em julho de 1945, substituído em seguida pela segunda montagem do grupo, *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*, também de O'Neill.

Desde o princípio o projeto cultural do TEN possuía intenções muito abrangentes, para além da área teatral: paralelamente às atividades cênicas promoveram-se várias atividades. O sucesso influenciou também a fundação, em São Paulo, do TEN-SP. Participaram dos projetos: Abdias do Nascimento, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Ruth de Souza, Lea Garcia, Arinda Serafim, Ironildes Rodrigues, Claudiano Filho, Tibério Wilson, José Herbal, Teodorico dos Santos, Haroldo Costa, Marina Gonçalves, Mercedes Batista, Solano Trindade e muitos outros. Sua atividade foi intensa e estendeu-se a São Paulo, onde o grupo fixou-se posteriormente. **O estudo da trajetória do Teatro Experimental do Negro permite extrapolar o âmbito do teatro e abordar outras questões ligadas à vida e a luta do negro no Brasil, o que foge ao nosso objetivo aqui.** No terreno do teatro, fique registrada a contribuição fundamental de Abdias do Nascimento à frente do TEN, seja pela qualidade do repertório apresentado entre 1945 e 1957 - com peças como *Desejo*, de O'Neill ou *Calígula*, de Albert Camus - , seja pela profissionalização do ator negro no país. (FERNANDES apud FARIA, 2013, p. 68, grifo meu)

Mesmo nos capítulos dedicados à relação entre educação e teatro, fala-se dos jesuítas, mas não do TEN - responsável por um inovador programa de alfabetização a partir da realização teatral.

A presença Efetiva do teatro na educação brasileira insere-se como um fenômeno recente, seja em termos de educação básica, seja em termos da educação profissionalizante, sendo possível afirmar que foi de maneira progressiva - e nos últimos cinquenta anos - que a historiografia dessa área floresceu com maior vigor, apesar de contar com uma tradição que remonta os primórdios da colonização, quando os padres da Companhia de Jesus utilizaram didaticamente a arte dramática visando à catequese. (KOUDELA; SANTANA apud FARIA, 2013, p. 446)

TÊATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO — O T. E. N., além das suas atividades propriamente teatrais, organizou cursos de alfabetização para os seus elementos, e estabeleceu um plano de conferências sobre temas de cultura em geral.

Dando início a esse plano, em Dezembro ultimo o Sr. José Carlos Lisboa, professor da Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, discorreu sobre "As possibilidades dramáticas do negro".

Em proseguimento, estão programadas as seguintes conferências:

Dia 12 — O romancista Sr. Raimundo de Sousa Dantas falará sobre o "Carater social da obra de Lima Barreto".

Dia 18 — o adido cultural da Embaixada Americana, Mr. William Rex Crawford, sobre "A arte negra nos Estados Unidos".

Dia 26 de Janeiro — a doutora Maria Yeda Leite, sobre o pensador negro norte-americano, "du Bois".

Dia 2 de Fevereiro — o poeta José Francisco Coelho sobre a "Poesia Afro-Brasileira".

Dia 9 de Fevereiro — o jornalista Pompeu de Sousa, sobre "O teatro negro em Eugene O'Neill".

O Teatro Experimental do Negro convida os negros, o povo e todos os interessados em geral para essas conferências que se realizarão ás 21 horas dos dias acima mencionados em sua sede provisoria, á Praia do Flamengo, 132 (U. N. E.).

IMAGEM VI - Jornal do Brasil - 10 de janeiro de 1945 - p.10

No capítulo 7 "A formação do Ator" do livro *História do Teatro Brasileiro*, de Rachel Araújo de Baptista Fuser (p. 458-466), cita-se João Caetano, Gomes Jardim, Renato Vianna, o Serviço Nacional do Teatro, Alfredo Mesquita, o TBC, a ECA-USP, o Tablado, Paschoal Carlos Magno.... Mas não "TEN"... Mesmo no capítulo 8 "O Teatro e o Estado", de Rosyane Trotta (p. 466 - 485), nada se fala da falta de apoio financeiro do Estado ao TEN, ou as censuras específicas por questões raciais, ainda que a ditadura civil-militar tenha impactado diretamente o trabalho artístico e o movimento negro como um todo. Conforme frisa Abdias do Nascimento:

[...] a ausência de liberdade e garantias para um trabalho desse tipo, derivado do reforço repressivo de fins de 1968, me conduziram aos Estados Unidos desde aquela data, e, com isso, o Museu de Arte Negra, como também o Teatro Experimental do Negro, deixaram de existir como instituições visíveis. (NASCIMENTO, 2019, p.

Definitivamente, o TEN faz parte da História teatral, educacional e artística brasileira. Porém, parece que o TEN e os/as negras/os no teatro continuam *fugindo aos objetivos* dos manuais de história do teatro branco-brasileiro. Segundo o pesquisador Marcos Alexandre,

[...] a inserção da cultura afro-brasileira no teatro passa a ser uma das preocupações do TEN, que, em 1947, teve o primeiro texto brasileiro escrito especialmente para um negro, *O filho Pródigo*. Com o teatro feito para e pelo negro, o TEN buscou combater a discriminação racial e social em todos os sentidos, funcionando como agente social, buscando formas de integração e de melhoria econômica para o negro brasileiro. [...]

Não obstante, há poucos estudos que se dedicam à análise dos textos dramáticos e de suas respectivas propostas espetaculares, isto é, o Teatro Negro ainda é pouco estudado na âmbito nacional. (ALEXANDRE, 2017, p. 31)

Nos anos 1950, por conta do processo de profissionalização do teatro, de acordo com Muniz, “O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Companhia de Maria Della Costa importaram diretores e cenógrafos experientes como Maurice Vaneau, Gianni Ratto, Ninete Van Vouchlen, entre tantos” (MUNIZ, 2004, p. 23). Sabe-se que o TBC possuía, inclusive, oficina própria de confecção de cenários e um ateliê de figurinos, integrando enfaticamente a concepção do texto à visualidade da cena. A geração seguinte de cenógrafos e figurinistas brasileiros deve sua formação, em grande parte, a esse grupo. Os conceitos de encenação desenvolvidos por Wagner (1917-1966), Appia (1862-1928) e Craig (1872-1966) são operados consistentemente pelos grupos brasileiros. Cenários e figurinos passam ~~então~~ a ser trabalhados como parte integrante da concepção global do espetáculo. Peças históricas passam a ser encenadas com figurinos de época e não mais com roupas do ator. A partir de então,

[...] o público assimilou as mais diferentes opções: figurinos pós-naturalistas; as vestimentas ritualísticas das cerimônias inspiradas por Artaud, o figurino estilizado e sugestivo, com todas as variantes que se possa imaginar; a roupa abstrata, mitológica, que se vincula intimamente à opção cenográfica; ou mesmo a ausência de qualquer roupa de cena. A única opção que desagrada o espectador contemporâneo é a falta de significado na elaboração do figurino. (MUNIZ, 2004, p. 24)

Da geração que se forma pela experiência tebecista, porém disposta a superar seus ensinamentos, é importante destacar Flávio Império (1935 - 1985). Este artista

[...] inicia-se profissionalmente dentro dessa nova conformação das vanguardas artísticas. Desde o seu primeiro trabalho, ainda amador, até a sua ligação com o Teatro de Arena de São Paulo, em 1959, trabalho com projetos artísticos que contemplam a redenção social das plateias. (LIMA apud KATZ, 1999, p. 21)

Para compreendermos o papel que a visualidade da cena teve na geração que rompeu com diversos paradigmas do teatro nacional, podemos dizer que Augusto Boal (1931-2009) chegou a afirmar que apenas com a entrada de Império (na montagem de *Gente como a gente*) o grupo percebeu as implicações do espaço da Arena. Império (provavelmente antes de conhecer Brecht) pôde desenvolver aí uma proposta que rompia com o ilusionismo em voga até então. Em 1964 sua obra já possuía características do construtivismo que lhe chega através da iconografia do Berliner Ensemble. Flávio Império criou em seu trabalho um campo da cenografia enquanto arte. O que não se trata de uma predominância do aparato cenográfico sobre os outros elementos do espetáculo, mas da resignificação do espaço cênico, criando sentido dramático em todos elementos.

Quanto ao Teatro de Arena, sabemos da busca pelos aspectos “populares” em suas encenações, os que levavam, necessariamente, ao encontro com o negro. Uma pesquisa interessante seria analisar os figurinos e espacialidade das montagens das peças teatrais *Arena Conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, nas quais o esforço de fugir do Realismo levou o grupo a trabalhar padrões brancos de vestimenta. Além disso, considerar a própria circularidade da arena, que possibilitou (e exigiu, talvez) a construção de uma dramaturgia fundada na roda, tal qual podemos notar em diversas práticas de povos tradicionais.

Prado cita o grupo como “a primeira companhia profissional brasileira (com exceção do teatro de revista) a incluir permanentemente em seus quadros um ator negro, Milton Gonçalves, utilizando-o de acordo com as suas qualidades interpretativas, e não somente naquelas peças em que a presença de um preto se tornava obrigatória” (PRADO, 2009, p. 68). Representações como *Arena conta Zumbi* ou *Eles não usam black-tie* traziam o universos e personagens negras em sua essência.

O populismo das peças acarretava o da representação. Os atores faziam tudo para romper as convenções do palco, para escapar o formalismo cênico, aproximando-se tanto quanto possível da maneira como de fato o povo anda e fala. Se é verdade que há dois Brasis (talvez haja muitos mais), o esforço do Arena sempre se fez no sentido de descobrir para o teatro o outro Brasil, o segundo Brasil [...]. (PRADO, 2009, p. 66)

Porém, protagonizado por jovens brancos de classe média não deixou de explicitar seus limites nessa representação. Segundo o filho de Guarnieri, a “pesquisa” para construção do universo da favela em *Black-Tie*, por exemplo, aconteceu em sua infância, quando era levado ao morro pela sua babá Margarida.

Nessa época, meu pai tinha uma babá chamada Margarida, pois meu avô, que era maestro, e minha vó, que era harpista, trabalhavam fora. A babá nem sempre podia ficar com ele na casa dos meus avós, então o levava para o morro, onde ela morava. Daí veio o conhecimento que meu pai tinha das pessoas que viviam no morro, da união delas, experiência que ele retratou tanto na peça "Eles Não Usam Black-tie" como em "Gimba". Foi no teatro de Arena que minha mãe conheceu meu pai, embora os dois morassem na Vila Mariana, eles nunca haviam se cruzado pelas ruas do pedaço. Foi na Rua Áurea, em 1958, que ele escreveu "Eles Não Usam Black-tie", época em que eles ficaram noivos. (FLAVIO GUARNIERI, 2011)

Além do pequeno protagonismo negro na condução dos trabalhos do Teatro de Arena, outros limites se colocaram como o público majoritariamente branco de classe média paulista. Sobre isso, Décio de Almeida Prado comenta:

Com relação ao público, não obstante as eventuais e generosas tentativas que fez para chegar às fábricas, aos sindicatos, ou mesmo aos camponeses do Nordeste, jamais se libertou do seu teatrinho, daquelas escassas 167 cadeiras que impediam qualquer companhia efetiva de barateamento de ingresso. O máximo que se conseguiu, em caráter permanente, foi trocar em parte o público burguês pelo estudantil, mais aberto às reivindicações sociais e mais afeito à linha política do grupo. (PRADO, 2009, p. 67)

Apesar de considerar a legítima importância do Teatro de Arena para a história do teatro no Brasil, também é nosso papel compreender suas limitações e manutenção de pontos de vista racistas em sua organização, expandindo-se pouco para além das imagens de auto-representação (juventude branca, descendente de imigrantes europeus).

Em 1978, Antunes Filho encena *Macunaíma*, grande ícone da literatura antropofágica de Mário de Andrade. A cenografia assinada por Naum Alves de Souza (1942-2016) constituía-se pelo espaço vazio, ocupado e alterado pelos corpos devidamente caracterizados dos atores e seus adereços. O crítico Sábado Magaldi constatou que

[...] há um único elemento fixo pintado no fundo e nos rompimentos, em formas miúdas e tonalidades delicadas, para sugerir a floresta ou os variados espaços do itinerário do herói. Tudo o mais se compõe em panos que adquirem diferentes significados ou folhas de jornal que passam de vestimenta a árvores. O que não impede que Vei, a Sol, surja num dourado séquito com as filhas. O teatro exerce, dessa forma, o seu mais legítimo fascínio. (MAGALDI, 1978, p. 21)

Podemos dizer que a cena contemporânea brasileira tem reunido, com frequência, a tecnologia e o artesanal, reafirmando sua vocação antropofágica. O cenógrafo e figurinista do Teatro Ornitórrinco, José de Anchieta (1948-2019), por exemplo, nascido no sertão de Pernambuco, afirmou que “talvez o cenógrafo e o figurinista tenham nascido lá, das memórias da exuberante miséria da caatinga nordestina, das formas, das cores, fitas coloridas, bonecas

de barros, dos caminhões de lata que rebrilham ao Sol dentro da oficina do lateiro” (ANCHIETA, 1995, p. 36).

5 - Agradecendo à caça: nós por nós mesmas/os



IMAGEM VII: Cena da peça *Exu: a boca do universo*²².

Na última década do século XX e primeira do XXI, vimos florescer uma cenografia pulsante, plural e estruturante de espetáculo, que muitas vezes se apropria da arquitetura de espaços não-convencionais do Teatro. Neste sentido, cito a montagem, de 1976, *A Morte de Danton* de G. Büchner, dirigido por Aderbal Freire-Filho, dentro do buraco do Metrô (estação Catete em obras)²³. Obras mais recentes como *Viagem ao centro da Terra* (montada dentro de um túnel abandonado sob o Rio Pinheiros em 1992), *Livro de Jó* (dentro de um Hospital Abandonado, 1995), *BR 3* (dentro do Rio Tietê, entre outros tantos, em 2006) também investiram na busca/construção por espaços cênicos. A cidade torna-se palco de inúmeras montagens e a visualidade volta à centralidade. Entretanto, talvez, o mais interessante na visualidade da cena contemporânea brasileira seja a presença mais marcante de culturas africanas e indígenas. Grupos como o NATA ou o Bando Olodum ganham cada vez mais

²² Disponível em:

<http://portalsoteropreta.com.br/grupo-nata-lanca-projeto-oroafrobumerangue-e-traz-novidades/>. Acesso em 18/05/2022.

²³ Ver: KOSOVSKI, Lidia. A Morte de Danton na cidade escavada. *O Percevejo online*. V. 1 N.1. 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/483>. Acesso em 22/09/2021.

espaço por conta de seu rico e intenso trabalho que busca na visualidade das festas e ritos afro-brasileiros os elementos para caracterização dos intérpretes e para a cenografia.



IMAGENS VIII: Cena da peça *Travessias* (Dir. Tássio Ferreira)²⁴

Como vimos, a prática cênica desenvolvida em nosso território começou aberta e pulsante. Era o canto, a dança, o chocalho e a cosmovisão indígena que conduzia os acontecimentos. Logo chegaram os portugueses e pensaram ter restringido esse funcionamento em casas de espetáculos. Porém, a cena, a pintura corporal, a caracterização, a confecção de fantasias continuava viva e atraente fora dos palcos. Nas ruas, o povo seguiu fazendo suas manifestações cênicas, enquanto o Teatro de origem europeia precisou de 2 séculos nestas terras para encontrar um caminho de criação cenográfica autônoma. Mesmo os telões, realizados também por hábeis mãos negras, não se restringiram a expressar a perspectiva europeia. Após a modernização do nosso Teatro, diversos caminhos puderam ser trilhados. Todavia, talvez, a nossa antropofagia tenha garantido o reconhecimento internacional de nossa cenografia, expresso em prêmios internacionais e gerado as possibilidades para uma visualidade cênica que reúna os diversos elementos e culturas que nos constituem.

²⁴ Disponível em:

<https://www.ufsb.edu.br/component/content/article/1525-ii-forum-negro-de-arte-e-cultura-em-salvador>

Quando fui a Paulo Afonso em 2018, o objetivo era realizar um trabalho artístico com as ferramentas que detinha até então: além de espátulas, alicates e tesouras, levei comigo minha formação em História e em Cenografia, os Mestrados em História e em Educação, cursos livres e profissionalizantes de animação, desenho e modelagem, experiências em educação comunitária no campo e na cidade... Porém, me deparei com novas questões da criação artística, as ferramentas que levei não deram conta das especificidades que ali me apareceram. Entrei em um campo de vida tão próximo e ao mesmo tempo tão desconhecido para mim. Entrei num universo estético que eu não sabia diferenciar elementos básicos. Me vi num espaço onde a produção e acúmulo de conhecimento se dão de modo que eu não tinha como operar. Essa sensação nunca tinha me ocorrido, nem mesmo nos três projetos cenográficos desenvolvidos em Portugal, por ocasião do intercâmbio na Escola Superior de Cinema e Teatro do Instituto Politécnico de Lisboa. Apesar (ou talvez por causa) da forte noção de viver em um país estruturado a partir de três raças (branca, negra e índia), escapuliu de todos meus estudos escolares e acadêmicos a parte negra e indígena desse dito tripé (tanto na História, quanto na Educação ou nas Artes Cênicas). Apesar da escolarização básica bastante deficitária da rede pública, cursei graduação em espaços ditos de excelências: História na UFF (bacharelado, licenciatura e Mestrado); Educação na PUC-Rio (mestrado em Educação); Artes Cênicas na UNIRIO (Bacharelado com habilitação em Cenografia). Me pergunto se deixei de ver história e cultura afro-brasileira ou indígena na profundidade necessária, por desatenção minha. Basta observar os currículos e obras de referências desses espaços e percebo que a visão europeia prevaleceu em minha formação, gerando um apagamento de mim mesma, de quem sou e de quem poderia vir a ser. Se não fosse o espaço sagrado do terreiro de candomblé, que manteve conhecimentos, práticas, imagens e sons através da luta e resistência de pessoas negras, as produções e percursos aqui apresentados seriam impossíveis.

6 - Compartilhando a fartura: considerações sobre cenografias em espaços negros

Pulsão, ritmo, espaços simultâneos, participação do público, transculturação, fruição e ação, experiência, acontecimento, ritual, estados alterados de corpo e consciência, movimentação coletiva, fluxo contínuo, referências espaciais inscritas pelo gesto, narrativa visual, performances. Com esses termos, poderia facilmente discutir elementos e conceitos da visualidade da cena contemporânea. Ou até mesmo a realização do que Artaud imaginou, mas

não concretizou em toda sua potência. No entanto, curiosamente ou não, se referem às festas negras, folguedos e manifestações culturais de povos e comunidades tradicionais. Esses momentos, que ainda podemos vivenciar sobretudo graças à luta e resistência desses povos, possuem muito a ensinar sobre a dramaturgia das visualidades, das corporeidades e da subjetividade. Ainda hoje é possível encontrar afirmações no meio acadêmico que buscam distinguir veementemente as realizações negras e indígenas do conceito de teatro europeu. Nesse sentido, o pesquisador e professor Ligiéro afirma que:

Nos primeiros anos de vida acadêmica voltada para as pesquisas antropológicas, sempre que um orientando começava a pesquisar o ritual afro e/ou ameríndio e procurava compará-lo com o teatro, eu imediatamente sugeria abandonar este conceito por ser tratar de algo datado e referenciado no desenvolvimento de uma arte modelada na Grécia e com toda uma descendência europeia. [...] Recentemente, tenho procurado rever estes limites restritivos, na medida em que passo agora a compreender mais claramente a essência de outras teatralidades não eurocêntricas presentes em diversos rituais assistidos e pesquisados. (LIGIÉRO, 2019, p. 290-291)

Portanto, a diversidade de teatralidades é presente nas culturas humanas. Negar isso é empobrecer o próprio conceito de Teatro.

O fazer cenográfico no âmbito profissional das artes cênicas articula conhecimentos ligados à arquitetura, às artes plásticas e à relação cena-imagem-espaco-tempo-corpo. Assim, a formação de cenógrafas/os em nosso país busca desenvolver habilidades dentro dessas áreas. No entanto, ricas e diversas manifestações culturais negras e indígenas expressam um pensar-fazer cenográfico que não passa pela mesma relação da formação acadêmico-profissional. A transformação do espaço e as escolhas de como ocupá-lo, o fazer coletivo para “ornamentar” ruas, praças e casas que recebem esses corpos em cena é cenografia! O corpo, a cena, a música e até a indumentária das manifestações ditas populares já vem sendo bastante estudadas tanto pelo campo da etnocologia quanto pelos Estudos da Performance. Porém, o pensar-fazer cenográfico ainda é pouco considerado no âmbito das pesquisas acadêmicas da cena.

O ensino-aprendizagem de conhecimentos e habilidades para a formação de um/a profissional capaz de analisar, conceber, projetar, planejar e/ou executar a construção da imagem da cena (cenografia, figurino, maquiagem e adereços) pode ser feita através de etapas organizadas verticalmente que incluem o ensino da História da Arte (ocidental, principalmente), treinamento em desenho técnico (geometria descritiva, planta baixa, vistas, elevações, modelagem, face chart etc.), ensino de técnicas de montagem, reflexão sobre a arte

contemporânea, encerrando com a articulação desses conhecimentos pela/o estudante na construção de um projeto criativo próprio. Assim é feito na maior parte das escolas de cenografia que pude ter contato e/ou pesquisar. Porém, a formação dessa/e profissional também poderia ser feita dentro do conhecimento do plano horizontal, baseando-se nas práticas artísticas locais que a/o estudante tem contato em sua vida comunitária, de modo a repassar técnicas tradicionais e possibilitar a manutenção daquela prática.

Retomando a obra *História do Teatro Brasileiro*, há ainda um capítulo sobre as manifestações teatrais de rua. Fala-se da influência europeia, do teatro realizado nas colônias de imigrantes europeus, mas omite-se qualquer informação sobre a rica e fortíssima tradição cênica de rua das comunidades negras

Em princípios do século XX, em cidades do centro-sul - especialmente São Paulo - os imigrantes europeus, particularmente italianos, fomentaram o teatro em seus grêmios anarquistas. Nas reuniões semanais e em festas como as do Dia Primeiro de Maio, elencos de amadores representavam peças com temas formativos. A partir da segunda década do século a festa proletária saiu dos salões e começou a ocupar os parques públicos com suas quermesses e peças teatrais. Apesar dessa eventual utilização do espaço ao ar livre não constitui um modelo de teatro de rua, significou um interessante antecedente de uso político do espetáculo teatral em espaços abertos. (CARREIRA apud FARIA, 2013, p. 388)

Quando apresenta alguma influência da “cultura popular”, o faz sem dar referência alguma de qual cultura está se mobilizando, num apagamento de nossas origens. Será correto afirmar a influência russa do Centro de Cultura Popular da UNE e não citar nada sobre as tradições negras de nosso país? André Carreira menciona que:

Nos poucos anos que durou a atividade do CPC, que foi interrompida pelo governo militar instalado com o golpe de março de 1964, o núcleo de teatro realizou uma pequena mas intensa produção de teatro de rua, a partir de diferentes referências estéticas da cultura popular. No entanto predominou a influência dos procedimentos cênicos e as técnicas próprias do agitprop. A matriz desse teatro remete claramente às experiências da vanguarda russa, sobretudo às realizações dos primeiros anos da revolução bolchevique (CARREIRA apud FARIA, 2013, p. 389).

Após toda a construção histórica de supremacia do pensamento europeu, de massacre dos povos e epistemologias das comunidades tradicionais e da atual crise ambiental, econômica, política e científica, diversas/os pensadores destacam que as saídas estão justamente nesses devires minoritários, tão abafados e menosprezados nos últimos séculos pelo pensamento “ocidental” hegemônico. Boaventura de Sousa Santos, que desenvolve uma

importante argumentação em torno da diversidade de epistemologias e da afirmação de Epistemologias do Sul, afirma que agora “o sujeito, que a ciência moderna lançara na diáspora do conhecimento irracional, regressa investido da tarefa de fazer erguer sobre si uma nova ordem científica” (SANTOS, 1988, p. 69).

Nesse sentido, considerar os saberes cenográficos presentes nas manifestações negras e indígenas são importantes como promoção da própria epistemologia e práticas locais de modo reflexivo e em atrito com o pensamento ocidental. Nas artes performáticas esse procedimento é de extrema importância. Se a cena contemporânea precisa urgentemente de transformação para permanecer viva, são justamente esses sujeitos, saberes e práticas (que não se fundam na centralidade da cultura e epistemologia europeia) que podem trazer a renovação e potência do teatro, da dança e do cinema brasileiro.²⁵

Porém, é importante destacar que a velha apropriação colonial dos saberes e práticas dos povos tradicionais nunca deixou de acontecer. Ella Shohat, em seu livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, relaciona essa apropriação às distorções da imagem dos povos tradicionais, uma vez que a apropriação necessariamente exclui aquele povo do protagonismo da narrativa e criação. A autora, ao analisar a produção cinematográfica, afirma que

[...] a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não tem controle sobre sua própria representação. A compreensão profunda desse processo exige uma análise abrangente das instituições que criam e distribuem textos midiáticos, assim como de suas platéias. Que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação? (SHOHAT, 2006, p. 270)

²⁵ Nos parece importante, em um futuro desdobramento dessa pesquisa, incluir a gigantesca realização cenográfica das Escolas de Samba que, no caso do Rio de Janeiro, esteve sobretudo ligada à Escola de Belas Artes da UFRJ. Sabemos que as escolas integram dois espaços: a quadra e o barracão. Enquanto a quadra é ligada principalmente ao samba (música, dança e performance) e quase sempre está localizada e conduzida na própria comunidade, as ações no barracão são coordenadas por um/uma carnavalesco/a que é um/uma diretor/a de arte do desfile. [Ver: FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.]

Em 2018 o desfile da escola São Clemente, inclusive, teve como tema a Escola de Belas Artes da UFRJ, responsável por muitos dos/as carnavalescos/as do século XX. Certamente nos renderia uma intensa e interessante análise dos vínculos entre esses dois espaços e a vitória da cultura e estética negra no espaço/tempo “Carnaval”, cuja origem é europeia.

A importância de incluir essa reflexão está expressa na capa do único compêndio de cenografia do mundo *The Routledge Companion Scenography* que traz uma imagem de um desfile de uma escola de samba, que faz parte do capítulo dos professores e cenógrafos Lidia Kosovski e Luiz Henrique de Sá, que integra a obra.

KOSOVSKI, L e SÁ, Luiz Henrique. Latin American Scenography. In: ARNOLD ARONSON (ORG). *The Routledge Companion Scenography*. Nova York: Routledge Taylor & Francis Group. 2017.

As imagens, cores e formas criadas pelas comunidades tradicionais brasileiras continuamente vem sendo objeto de coisificação, num processo que não leva em conta a epistemologia dessas criações. E, muitas vezes, as comunidades e mestres e mestras dos saberes tradicionais, sequer são citadas, creditadas e muito menos lhes atribui algum retorno financeiro. Nesse sentido, conhecer e destacar o saber e o fazer cenográfico e imagético das manifestações culturais negras e indígenas brasileiras torna-se um caminho de resistência contra a objetificação de suas obras. Muitos elementos dessas festas e eventos ainda podem ser apreendidos e introduzidos na busca de uma cena mais aberta, livre e pulsante. Mas também na busca de uma cena afro-referenciada, que encontre na forma de organização espetacular das comunidades tradicionais elementos para compor sua visualidade.

Alguns importantes teatrólogos e pensadores do teatro contemporâneo, ao observar o vigor dos rituais e das festas negras e indígenas por um lado e a fragilidade da cena teatral por outro, se voltaram novamente para a potência do sagrado e das festividades. Kantor, Grotowski ou Artaud são alguns dos que viram na conexão com o ritual, a festa e a celebração, caminhos para a visualidade de suas cenas.

Artaud percebia ali [no Teatro de Bali] um teatro ancestral diferente do teatro psicológico e/ou literário de sua época, cujos gestos pareciam “hieróglifos animados”, outro tipo de teatro trazido pelo transe animado pela dança, música e canto. Um teatro que “tem um vocabulário de gestos e mímica para todas as circunstâncias da vida, reestabelecendo o valor supremo das convenções do teatro...”. (ARTAUD *Apud* LIGIÉRO, 2019, p. 73)

Na cena contemporânea encontramos uma visualidade bastante transformada se comparada ao Teatro Moderno. Palco, teoria das cores e representação se tornaram conceitos insuficientes para a criação imagética da cena. Artaud, por exemplo, que marca uma clara posição de busca do teatro primitivo, destacou o poder da “roda” como um dos símbolos sagrados mais antigos. Tal roda pode ser facilmente encontrada em grande parte das manifestações culturais comunitárias, como o Samba de Roda, o Coco, a Capoeira... Artaud também destacou a necessidade da “limpeza cênica, a ausência de excessos, o uso de elementos que sejam significativos, que tenham uma simbologia bastante evidente dentro da montagem” (VIANA, 2010, p. 153). A religiosidade de Matriz Africana traz uma estética na qual cada elemento tem seu motivo, seu fundamento, sua narrativa. Mesmo quando o espaço ou a indumentária é repleta de elementos, o é por força da significação de cada um dos seus componentes e sua combinação pode produzir estados emocionais em quem os observa. Do

mesmo modo, Schechner, com sua produção sobre a performance e antropologia, elaborou o conceito de “*environmental spaces*” (espaços ambientalistas).

Nos últimos anos, meu trabalho enquanto cenógrafa e diretora de arte, me levou a algumas regiões distintas do nosso país, onde pude observar fazeres e conhecimentos cenográficos enraizados em tradições diversas das acadêmicas. Esses saberes expõem a diversidade de formas de criação no campo da cenografia e das imagens nas artes da presença e deixam evidentes percursos de luta e resistência das comunidades e povos tradicionais.

A realização dos curtas-metragens de animação Stop Motion “Òpára de Òsùn: quando tudo nasce” e “Ewé de Osanyin: o segredo das folhas”, aqui abordados, exigiu a criação de uma cenografia e de figurinos em diálogo com os saberes e produção imagética do Terreiro de Candomblé Abassá da Deusa Òsùn de Idjemim (Paulo Afonso-BA). Para este trabalho, houve a necessidade da observação atenta e silenciosa de elementos próprios da cultura dos povos de terreiro e especificidades deste Abassá. Embora alguns elementos espaciais e imagéticos dos terreiros de candomblé já sejam bastante conhecidos, creio que seja importante destacar alguns saberes e práticas imagéticas e espaciais realizadas pelos povos de terreiro em seus espaços de culto ao sagrado.

Ao adentrar em um Terreiro de Candomblé, logo percebemos a divisão de espaços públicos (onde podemos estar enquanto “público”) e espaços de acesso exclusivo a algumas pessoas da comunidade (alguns visíveis ao “público”, outros restritos por portas). As festas e cultos públicos, porém, quase sempre acontecem de forma circular e com ênfase na participação e não na observação. Acompanhando um culto ou festa pública, em algumas ocasiões, também podemos observar a entrada e saída de elementos, objetos e ornamentos que transitam dos espaços restritos para os espaços públicos.

O espaço é alterado pelas performances rituais, nas quais o corpo, a música e a dança podem indicar lugares outros como o mar, a mata, a pedreira. O espaço como um todo é pensado e gerido para comunicar. Cada espaço, cada imagem, cada objeto, cada detalhe fala e, às vezes, conta longas histórias. O que poderia ser visto como “ornamentação” do espaço, na verdade são fortes elementos de comunicação! Através de imagens, objetos, laços, tecidos, mesas, comidas sabe-se o motivo e o formato de determinada atividade. Todos esses elementos (organização espacial, “ornamentação”, ocupação circular, hierarquias espaciais, alteração do espaço com o tempo, entrada e saída de elementos e pessoas, espaço inscrito pelo corpo/gesto) são saberes que estruturam narrativas e dramaturgias.

Nenhum detalhe está em um terreiro de candomblé por acaso, todos os elementos contêm grande acúmulo de conhecimentos. Muito se diz da base oral das tradições de matriz africana. Mas também deve-se considerar a fortíssima base imagética, na qual as imagens são reservatórios de conteúdos, saberes e práticas transmitidas de forma ancestral. Esses saberes foram produzidos em parte em África, em parte no processo da diáspora e são rememorados nos corpos e imagens dos que resistiram e resistem ainda hoje ao processo colonial.

A dança e a música são elementos dinamizadores da festa. Como na tradição africana descrita pelo filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau, a performance é composta pelo “Cantar-dançar-batucar” e a composição visual também é atravessada por esses elementos, bem como na contemporânea cenografia sonora. As músicas cantadas, o batuque e a movimentação corporal da multidão e das filhas e filhos incorporados fazem parte dessa visualidade que, de forma alguma, se restringe à ornamentação. Quando Iemanjá dança, ela informa sua espacialidade. Quando Grotowski descrevia seu “Teatro Pobre”, ele, da mesma forma, queria um corpo e uma expressão facial que dessem conta de todos os elementos da cena. Assim, pode-se dizer que a corporalidade é um potente elemento na visualidade, tanto do candomblé quanto da cena contemporânea.

Ao estudar autores e críticos da cena contemporânea, podemos ver um destacado interesse na ritualidade e festividade de povos tradicionais. No entanto, os conhecimentos, saberes e modo de vida desses povos ainda não encontraram centralidade no fazer e no pensar cenográfico e imagético da cena. Cursos de formação de cenógrafos e figurinistas em nosso país, pouco se arriscam para fora da caixa eurocêntrica. Um universo de saberes e modos de fazer vivos e ricos passam à margem do fazer cenográfico, ainda quando o conteúdo imagético são povos afro-brasileiros ou indígenas.

As imagens e performances tão pulsantes das manifestações culturais acontecem porque ali há a manutenção e produção de conhecimentos das artes visuais, da espacialidade, do tempo. Entender isso requer olhar as imagens dos rituais e das festas populares não apenas como quem captura uma fotografia, mas sim em busca dos saberes, práticas e conhecimentos que possibilitam a existência daquelas imagens. Tudo Fala:

Li uma história de um pesquisador europeu do começo do século XX que estava nos Estados Unidos e chegou a um território dos Hopi. Ele tinha pedido que alguém daquela aldeia facilitasse o encontro dele com uma anciã que ele queria entrevistar. Quando foi encontrá-la, ela estava parada perto de uma rocha. O pesquisador ficou esperando, até que falou: “Ela não vai conversar comigo, não?”. Ao que seu facilitador respondeu: “Ela está conversando com a irmã dela”. “Mas é uma pedra”.

E o camarada disse: “Qual é o problema?”. (KRENAK, 2020, p. 17)

7. Da experiência prática de concepção e realização cenográfica para cinema

Quanto à cenografia dos filmes que realizamos, foi necessário observar a gestualidade para compormos as imagens espaciais. Durante o *Xirê*, é através da dança e dos gestos que sabemos se estamos no mar, na cachoeira, nas águas claras, na pedreira, na selva. Os gestos constituem o espaço. Observei muito detalhadamente vídeos feitos no Abassá. Via quadro-a-quadro para entender uma dança que eu mesma não dançava. Reproduzia no meu corpo como forma de trazer aquele movimento para o meu entendimento, sentia o ritmo e o batimento da música, conectando imagem, movimento e som. E a cenógrafa precisou dançar.

Para composição da vegetação, pesquisamos o bioma local, realizando visitas à caatinga e pesquisas no livro *Flora Das Caatingas do Rio São Francisco*, de José Alves de Siqueira Filho.



IMAGEM IX: Flor produzida a partir de pesquisa sobre a flora da caatinga.

Esse cuidado em retratar o bioma da Caatinga dialoga com a forte inserção do Abassá no meio natural que o cerca. A própria ritualidade e cosmovisão do Candomblé se dá em íntima relação com a natureza e suas forças. Essa natureza não poderia estar no filme de forma despreziosa. Era um dos personagens principais. Com isso, o cenário torna-se personagem e narrativa.

Numa das saídas que fizemos para colher materiais para produção da cenografia, tendo já as medidas do cenário e sua escala, eu fiquei buscando pequeninos arbustos que parecessem árvores em escala reduzida. Entretanto, Maria Santos, na época estudante de Agroecologia na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e moradora de Canindé do São Francisco, alto sertão sergipano, olhava e não via sentido no que eu estava fazendo. Eu, boa sudestina colonizadora, fui lhe explicar didaticamente sobre a escala na animação e na cenografia. Acho

que até lhe mostrei o escalímetro. A questão não era essa. Maria me mostrou como as árvores da caatinga são retorcidas e as “árvores” que eu escolhi, apesar de sua escala perfeita, tinham troncos retos, remetendo a características de outros biomas. Maria estava certa. Certíssima. E eu precisei readaptar a escala, para ser fiel e generosa com aquele rico e lindo bioma que conhecemos tão pouco desde o sudeste.

Na construção do cenário, para preencher os espaços vazios do fundo, eu produzi um “*skyline*” de papelão, reproduzindo algumas das serras que há na região (para o lado de Pernambuco). Considerei eficiente para o que eu precisava. Alzení, no entanto, que me acompanhava incansavelmente, olhou aquilo e perguntou o que era. A gente desconfia de certas perguntas. E eu desconfiei daquela. Expliquei constrangida que eram as serras. Ela fez que sim e disse: “se tivesse umas pedras, né?”. Eu achei desnecessário trocar um fundo que quase não seria visto por pedras grandes, pesadas, reais. Mas não disse nada. Ou disse: “Talvez. Mas não tem essas pedras”. No dia seguinte, Alzení me levou para a Aldeia Indígena Truka Tupan. Aprendi que existe fruta que cola. Aprendi que, em alguns lugares, há sal sobre a terra no sertão, que há rios que não vemos, mas estão lá e, não demoram, afloram e tornam a se esconder. Caminhamos pelo território sagrado e encontramos as pedras. Lindas. Perfeitas. Translúcidas. Pedras Sagradas para o nosso cenário.



IMAGEM X: Coleta de materiais para o curta no território sagrado da Aldeia Truka-Tupan



IMAGEM XI: Processo de construção e o cenário em transformação pela ação da personagem. Na primeira foto: Marcelo Soares, Marcela Soares e Nadianne Brito.

Foi preciso realizar muitos testes de materiais. Em especial para a produção da água, flores e folhas. Do Rio de Janeiro, eu levei 2 kg de resina (do tipo Cristal) e muitas folhas miúdas de plantas artificiais. Porém, conforme íamos usando, o material ia se acabando muito rapidamente. Alzení e Paulo, seu esposo, saíam para comprar mais folhas e areia colorida (descobri que criava uma vegetação de cobertura muito boa). Em algum momento, já não havia mais areia verde na cidade e começamos a tingir a areia do quintal. Também acabaram todas as folhas artificiais miúdas da cidade e começamos a cortar papel verde para fazer as folhas (o que foi necessário uma grande força tarefa do terreiro para cortar tanta folhinha). A resina cristal acabou. Paulo procurou em toda cidade, e não encontrou. Acabei fazendo uma junção de resina cristal, cola de isopor e gel transparente para cabelo.



IMAGEM XII: Testes para água do Rio, cola de isopor e resina



IMAGEM XIII: Início do preenchimento do rio com cola de isopor



IMAGEM XIV: Fazendo a cascata com resina cristal.

Em geral, houve um esforço de aproximação realista com a vegetação local e algumas imagens do curta chegaram a ser confundidas com os locais reais quando exibido.

Compreendo que essa escolha se deu para intensificar a conexão entre o sagrado e a realidade. Isto porque as transformações na natureza não se davam de forma realista, mas divina. O espaço perdia a qualidade realista na medida em que se transformava pela ação da *Òrisà*. Ao mesmo tempo em que se tornava ainda mais verdadeiro e real, conforme apresentava o que, para as pessoas alheias àquela realidade, os olhos não podem ver.

7 - Referências Bibliográficas

ABRANTES, Samuel. **Sobre os signos de Omolu**. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 1999.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: Dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

AZEVEDO, Elizabeth. “Papel de Índio: Notas sobre o figurino no teatro brasileiro até o século XIX”. **Diário das escolas: cenografia PQ'11**. Fausto Viana (Org.); Rosane Muniz (coord.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011, p. 146 – 151.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. **A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa**. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil: Bookmakers, 1993.

BELTRAMI, Valmor Níni; MORETTI, Gilmar Antônio. “Visualidades no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação”. **Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Florianópolis, v. 1, n. 12, 2018, p. 08-11.

BRANDÃO, Tânia. “As Companhias Modernas Teatrais. *In* FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectivas; Edições SESC, 2013, p. 80-96.

BRITO, Rubens José de Souza. “O Teatro Cômico Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas”. *In*: FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012, p. 219-233.

CARREIRA, André. “O Teatro de Rua” *In* FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectivas; Edições SESC, 2013, p. 388 - 397.

CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo, 2002.

DRAGO, Niuxa Dias. **A Cenografia de Santa Rosa: Espaço e Modernidade**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

FARIA, João Roberto (org). **História do Teatro Brasileiro (Volume II): do Modernismo às Tendências Contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Nancy. “A Encenação” *In* FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectivas; Edições SESC, 2013, p. 332-369.

GARDEL, André. “Anchieta e o Perspectivismo Ameríndio”. **Anais do VII Congresso da ABRACE**. Porto Alegre, Outubro de 2012.

GARCIA, Clóvis. “Cenografia e Indumentária” *In* FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectivas; Edições SESC, 2013, p. 371-388.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRISA, Gregório. Artur Timóteo da Costa. 2017, disponível em <https://ceert.org.br/noticias/historia-cultura-arte/15165/artur-timoteo-da-costa>.

GUZIK, Alberto. “A Dramaturgia Moderna”. In FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectivas; Edições SESC, 2013, p.117-143.

GUARNIERI, Flávio. Entrevista para **Pedaco da Vila** - Edição 106 - Jun/2011. Acessado em 09/01/2021 <http://pedacodavila1.hospedagemdesites.ws/materia/?matID=1410>

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** São Paulo: SESC-SP, 2015.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAZARY, Angelo. “A cenografia antiga e a atual no cenário brasileiro”. **Diário das escolas: cenografia PQ'11**. Fausto Viana (Org.); Rosane Muniz (coord.) Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011, p. 156 - 164.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das Origens: Estudo das Performances Afro-Ameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIMA, Evelyn. Modelos de Edifícios Teatrais Portugueses no Brasil antes da Independência. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 24, no 2, jul./dez 2011.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LOPES, Nei. **Ifá Lucumí: o resgate da tradição**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

LOURENÇO, Maria Cecília França . “O surgimento da cenografia moderna”. In: **Lasar Segall Cenógrafo**. 1996 (Catálogo de Exposição).

MAKOWIECKY, Sandra. “Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil: Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros”. **Dezenove & Vinte**, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez.

2017.

Disponível

em:

http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/sm_passeiopublico.htm.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **Pintura brasileira contemporânea: os precursores**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. 1974.

MOSTAÇO, Edécio. “A questão experimental: A Cena nos Anos 1950 – 1970”. In FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectivas; Edições SESC, 2013, p. 215-239.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista**. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PURVES, Barry. **Stop-motion**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

RATTS, Alex. “Introdução” In: NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

RIPPER, Luís Carlos. Entrevista In: VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane (org). **Diário das Escolas: cenografia PQ'11**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna”. **Estudos Avançados**. v. 2, n. 2, 1988, p. 46-71.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TOMÁZ, Alzení de Freitas. **O direito e o sagrado no território afro-brasileiro de mãe Edneusa**. Monografia (Bacharelado em Direito). Orientadora Maria Cleonice de Souza Vergne. Paulo Afonso: Faculdade Sete de Setembro, 2013.

TROTTA, Rosyane. “O Estado e o Teatro”. *In* FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectivas; Edições SESC, 2013, p. 466-485.

VALE, Artur. “Artur Timotheo da Costa”, **Jornal Rio Informa**, Rio de Janeiro, p. 8, 01 fev. 2004).

VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

VIANA, Fausto; "O design de cena de Jean Baptiste Debret", p. 596-606 . In: **Anais do 8º CIDI e 8º CONGIC**. São Paulo: Blucher, 2018.