



**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

**KARINE DE SOUZA**

**A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS NEGRAS E O IMAGINÁRIO SOCIAL EM**  
***DRAMAS PARA NEGROS E PRÓLOGO PARA BRANCOS*, DE ABDIAS**  
**NASCIMENTO**

**CAXIAS DO SUL**  
**2025**

**KARINE DE SOUZA**

**A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS NEGRAS E O IMAGINÁRIO SOCIAL EM  
*DRAMAS PARA NEGROS E PRÓLOGO PARA BRANCOS*, DE ABDIAS  
NASCIMENTO**

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Orientador Prof. Dr. Douglas Ceccagno

**CAXIAS DO SUL  
2025**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade de Caxias do Sul  
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

S729c Souza, Karine de

A construção das personagens negras e o imaginário social em Dramas para negros e Prólogo para brancos, de Abdias Nascimento [recurso eletrônico] / Karine de Souza. – 2025.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2025.

Orientação: Douglas Ceccagno.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Literatura brasileira - Crítica e interpretação. 2. Teatro (Literatura) - Personagens - Negros. 3. Negros na literatura. 4. Teatro brasileiro - História e crítica. 5. Nascimento, Abdias do, 1914-2011 - Crítica e interpretação. I. Ceccagno, Douglas, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 821.134.3(81)-2.09

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)  
Márcia Servi Gonçalves - CRB 10/1500

A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS NEGRAS E O IMAGINÁRIO  
SOCIAL EM *DRAMAS PARA NEGROS E PRÓLOGO PARA BRANCOS*,  
DE ABDIAS NASCIMENTO

*Karine de Souza*

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 15 de setembro de 2025.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Douglas Ceccagno  
Orientador  
Universidade de Caxias do Sul

Profa. Dra. Cristina Löff Knapp  
Universidade de Caxias do Sul

Profa. Dra. Rosane Maria Cardoso  
Universidade de Caxias do Sul

Profa. Dra. Luciana Morteo Éboli  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa que permitiu a realização desta pesquisa.

Ao meu orientador, Douglas Ceccagno, por me apresentar a obra de Abdias Nascimento e ao teatro, abrindo caminhos para que este trabalho pudesse ser desenvolvido, me acompanhando e orientando em meio às complexidades do percurso.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul que, ao longo do curso de mestrado, me ensinaram e contribuíram com a minha formação.

Aos professores da Banca Examinadora, por aceitarem ler o meu trabalho e contribuir com seus apontamentos.

Aos meus ancestrais, por caminharem ao meu lado, invisíveis e potentes, sustentando meus passos mesmo quando o silêncio da academia parecia insuportável. Sua força ecoa em mim como um canto antigo que me guia e protege.

Às minhas amigas, Letícia Tasca Pigosso e Laura Deves Alves, que foram respiro em meio à tormenta, escuta generosa, riso leve, presença sincera. Com vocês, o peso do caminho se fez mais suave.

À minha mãe, Eva Mara, farol nas minhas madrugadas e chão nos meus abismos. Foi tua voz, mesmo em silêncio, que me fez seguir quando o cansaço quase me calou.

Ao meu avô, José Maria, raiz firme da minha história, símbolo da resistência que vive na pele e na alma, na luta cotidiana e no orgulho da negritude que me atravessa.

À memória de meu avó, José Maria.

## RESUMO

A presente pesquisa propõe uma análise crítica da representação das personagens negras na literatura dramática brasileira, com foco na obra *Dramas para negros e prólogo para brancos*, organizada por Abdias Nascimento. A partir de uma inquietação pessoal ligada à identidade racial e ao apagamento das referências negras na minha trajetória, o trabalho investiga como o Teatro Experimental do Negro desafia o imaginário social colonial e racista, especificamente no que diz respeito à influência sobre a criação das personagens negras no teatro brasileiro. O estudo articula conceitos teóricos de autores como Cornelius Castoriadis (1982) e Bronislaw Baczko (1985) com a perspectiva de intelectuais e artistas negros, como Toni Morrison (2019), Frantz Fanon (2008), Sueli Carneiro (2023), Cuti (2010) e o próprio Abdias Nascimento (2004). A pesquisa argumenta que o teatro negro, especialmente o desenvolvido pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), surge como ferramenta de resistência estética, política e espiritual, promovendo uma reconfiguração simbólica da identidade negra. Assim, o trabalho busca evidenciar como o TEN se consolidou como um espaço de enfrentamento aos estereótipos e de valorização da ancestralidade afro-brasileira.

**Palavras-chave:** teatro negro; imaginário social; representação negra; Abdias Nascimento.

## ABSTRACT

The present research proposes a critical analysis of the representation of Black characters in Brazilian dramatic literature, focusing on the work *Dramas for Blacks and a Prologue for Whites*, organized by Abdias Nascimento. Arising from a personal concern related to racial identity and the erasure of Black references in my own trajectory, this study examines how the Teatro Experimental do Negro (TEN) disrupted the colonial and racist social imaginary, specifically regarding its influence on the creation of black characters in Brazilian theater. The study weaves theoretical concepts from authors such as Cornelius Castoriadis (1982) and Bronislaw Baczko (1985) with perspectives from Black intellectuals and artists, including Toni Morrison (2019), Frantz Fanon (2008), Sueli Carneiro (2023), Cuti (2010) and Abdias Nascimento (2004) himself. The research argues that black theater, particularly as developed by the Teatro Experimental do Negro (TEN), emerges as a tool of aesthetic, political, and spiritual resistance, promoting a symbolic reconfiguration of black identity. Thus, this work seeks to highlight how TEN established itself as a space for confronting stereotypes and valuing Afro-Brazilian ancestry.

**Keywords:** black theater; social imagination; black representation; Abdias Nascimento.

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>9</b>
<b>2 DA CENA NACIONAL ÀS PRESENÇAS NEGRAS: UMA BREVE HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO.....</b>	<b>17</b>
2.1 PERSONAGENS NEGRAS NO TEATRO BRASILEIRO.....	29
2.2 TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO E SUA INFLUÊNCIA.....	38
<b>3 ENTRE REPRESENTAÇÕES E SENTIDOS: UMA REVISÃO SOBRE O IMAGINÁRIO SOCIAL.....</b>	<b>47</b>
3.1 O IMAGINÁRIO SOCIAL E A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA.....	55
3.2 OUTREMETIZAÇÃO: A CRIAÇÃO DO OUTRO NO DISCURSO LITERÁRIO...	63
<b>4 ENTRE O PALCO E O IMAGINÁRIO: PERSONAGENS NEGRAS E SUAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.....</b>	<b>67</b>
4.1 ENTRE PERTENCIMENTO E RECONHECIMENTO: CAMINHOS DA IDENTIDADE RACIAL.....	77
4.2 ENTRE AXÉ E RESISTÊNCIA: RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS, IDENTIDADE E TENSÕES RACIAIS.....	92
4.3 CORPOS NEGROS EM PERSPECTIVA: GÊNERO, REPRESENTAÇÃO E RELAÇÕES INTERRACIAIS.....	105
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>123</b>
<b>6 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>127</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente pesquisa surgiu a partir de uma inquietação sobre o processo de criação de personagens negros e sua representatividade na literatura. A temática da negritude sempre foi de grande interesse para mim, uma vez que eu, Karine, me autodeclaro negra.

Meu processo de identificação foi longo e ocorreu aos 19 anos. Ter uma família completamente embranquecida e ter como cidade natal Caxias do Sul fez com que eu perdesse minhas referências negras e minha ancestralidade. Ingressar na universidade e vivenciar o marcador racial de forma evidente abriu meus olhos para diversas questões. Ler textos e analisá-los de maneira distinta dos colegas de classe contribuiu significativamente para um processo de reflexão sobre minha própria identidade e visão de mundo.

Hoje, chego ao mestrado plenamente consciente de quem sou, do que quero e do que represento, não apenas por mim, mas por toda a minha linhagem. Esta pesquisa é fundamental para minha formação acadêmica, mas, sobretudo, para a afirmação da força da minha ancestralidade e da minha negritude.

Com base nessa inquietação, o presente trabalho propõe o seguinte questionamento: de que maneira o texto dramático representa o imaginário social nas personagens negras da obra *Dramas para negros e prólogo para brancos*, de Abdias Nascimento?

Esta pesquisa tem como objetivo principal compreender como se dá a construção das personagens negras nas peças que compõem a obra *Dramas para negros e prólogo para brancos*, de Abdias Nascimento, a partir da perspectiva do imaginário social. Para alcançar esse objetivo geral, o estudo propõe três objetivos específicos: a) analisar a representação da personagem negra no teatro brasileiro; b) investigar os conceitos de imaginário social, especialmente a partir das contribuições de Bronislaw Baczko e Cornelius Castoriadis; e c) examinar, à luz do imaginário social, a construção e a representação das personagens negras na referida obra de Abdias Nascimento.

A presente pesquisa fundamenta-se na investigação e na análise interpretativa do corpus constituído pela obra *Dramas para negros e prólogo para brancos*, de Abdias Nascimento, adotando como referencial teórico os conceitos de imaginário social e as discussões acerca da construção de personagens negras no texto dramático brasileiro, com ênfase na produção do Teatro Experimental do Negro. A análise proposta tem como objetivo examinar a constituição estética e psicossocial dessas personagens, de modo a compreender como o imaginário social incide sobre suas formas de representação e contribui para a elaboração simbólica da identidade negra no contexto teatral.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, o trabalho foi estruturado em quatro capítulos. O primeiro corresponde às considerações iniciais. O segundo, intitulado “Da cena nacional às presenças negras: uma breve história do teatro brasileiro”, tem como objetivo apresentar ao leitor a constituição do teatro nacional, sendo subdividido em dois subtítulos. No primeiro, “Personagens negras no teatro brasileiro”, realiza-se um levantamento histórico da presença do sujeito negro como personagem nas produções teatrais, com base em estudos sobre as peças que compuseram esse cenário. O segundo subtítulo, “Teatro Experimental do Negro e sua influência”, concentra-se na trajetória do Teatro Experimental do Negro, bem como de outros coletivos teatrais negros, buscando contribuir para a construção de uma historiografia teatral sob uma perspectiva afrocentrada.

O terceiro capítulo, intitulado “Entre representações e sentidos: uma revisão sobre o imaginário social”, tem como objetivo apresentar e discutir o conceito de imaginário social, com base nas formulações teóricas de autores como Cornelius Castoriadis (1982), Bronislaw Baczko (1985), Michel Maffesoli (2001) e Jacques Le Goff (1990, 1992), além de estabelecer relações entre o imaginário e a construção simbólica das personagens negras na dramaturgia brasileira. A abordagem se ancora na tradição da História das Mentalidades e da História Nova, que reconhecem a importância das representações coletivas, mitos, crenças e afetos na constituição das sociedades e identidades.

O capítulo foi dividido em dois subcapítulos, sendo eles: o primeiro, intitulado "O imaginário social e a construção da personagem negra", discute-se como o imaginário social eurocêntrico foi responsável pela marginalização simbólica das culturas africanas e afro-brasileiras, construindo estereótipos que sustentam a exclusão e a subalternidade dos sujeitos negros na sociedade brasileira. Autores como Sueli Carneiro (2023), Lélia Gonzalez (1982, 1997, 2020), Florestan Fernandes (2008), Kabengele Munanga (2004) e Sérgio Costa (2010, 2012) são mobilizados para demonstrar como o racismo estrutural se enraíza na produção simbólica da nação, especialmente por meio da negação da plena humanidade do negro e da perpetuação de estereótipos na literatura e no teatro. Já o segundo subcapítulo, "Outremetização: a criação do outro no discurso literário", é dedicado à discussão da teoria da outremetização (othering), a partir da obra *A origem do outro: seis ensaios sobre racismo e literatura*, de Toni Morrison, . A autora problematiza os mecanismos pelos quais o sujeito negro é construído como “outro” nas narrativas dominantes, sendo excluído da condição plena de humanidade.

Por fim, no quarto capítulo, intitulado “Entre o palco e o imaginário: personagens negras e suas representações sociais”, realiza uma análise detalhada da obra com o intuito de

compreender como o imaginário social estrutura e influencia a construção das personagens negras no teatro. O capítulo se inicia com uma contextualização histórica e teórica do Teatro Experimental do Negro (TEN), destacando sua importância enquanto espaço de resistência estética, política e identitária frente ao apagamento histórico da negritude na cena brasileira. O capítulo analisa as nove peças que compõem a coletânea sob três eixos temáticos principais: 1) entre pertencimento e reconhecimento: caminhos da identidade racial: discute-se a tensão entre orgulho e rejeição da negritude nas personagens. Enquanto algumas reafirmam sua ancestralidade, outras expressam o desejo de embranquecimento, refletindo o racismo internalizado; 2) entre axé e resistência: religiões afro-brasileiras, identidade e tensões raciais: investiga como as práticas religiosas de matriz africana aparecem nas peças como elementos de identidade e resistência, mas também como fontes de conflito, especialmente quando confrontadas com o imaginário cristão-branco. A religiosidade aparece como instrumento de afirmação coletiva e de disputa simbólica; e 3) corpos negros em perspectiva: gênero, representação e relações interracialis: explora as relações amorosas e familiares atravessadas por dinâmicas de poder racial e de gênero. Destaca como o desejo por branquitude afeta as relações afetivas, e como estereótipos sobre homens e mulheres negras são tensionados no palco.

Tendo isso em vista, apresentam-se algumas informações para o entendimento da pesquisa. Os estudos acerca da representação da população negra nas artes cênicas brasileiras vêm se consolidando nas últimas décadas, acompanhando o crescimento das pesquisas voltadas à decolonização do pensamento e à valorização da produção intelectual afro-brasileira. Inicialmente, as reflexões sobre o negro na literatura e no teatro estavam restritas a abordagens sociológicas e folcloristas, que raramente reconheciam a complexidade estética e política dessas produções. Obras pioneiras, como as de Roger Bastide (1973) e Raymond Sayers (1958), contribuíram para mapear as primeiras presenças negras na literatura e no teatro, ainda que a partir de uma ótica eurocentrada.

Nas últimas décadas, autoras e autores como Miriam Garcia Mendes (1979), Cristiane Sobral de Jesus (2016) e Emerson de Paula Silva (2013) ampliaram esse debate ao abordar a formação de uma dramaturgia negra comprometida com a representação positiva da identidade afro-brasileira. Essas pesquisas identificam o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento em 1944, como um marco histórico e político que rompe com a tradição hegemônica, reposicionando o corpo negro como sujeito e não mais como objeto da cena.

Estudos contemporâneos também têm se voltado à atuação de grupos como o Teatro Popular Solano Trindade, o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN) e o Bando de Teatro Olodum, compreendendo o teatro negro como espaço de resistência, memória e formação política (Silva, 2012; Tomé, 2015; Literafro, 2021). Essas investigações destacam que a dramaturgia afro-brasileira articula estética e militância, resgatando ancestralidades e questionando o imaginário social que historicamente construiu o negro como “outro” subalternizado.

No âmbito teórico, pensadoras como Lélia Gonzalez (2020), Sueli Carneiro (2006), bell hooks (1995, 2019) e Grada Kilomba (2019) oferecem fundamentos para compreender as intersecções entre raça, gênero e poder na construção das subjetividades negras. Tais autoras sustentam que o processo de autodefinição e de retomada da voz é também um ato político e epistemológico de resistência frente ao racismo estrutural.

Assim, o presente trabalho insere-se nesse campo de estudos ao propor uma análise crítica das personagens negras na obra de Abdias Nascimento (1961), relacionando o imaginário social à dramaturgia. Ao articular conceitos de identidade, representação e resistência, esta pesquisa contribui para o aprofundamento das discussões sobre o teatro negro no Brasil e para o reconhecimento de sua importância como instrumento de transformação cultural e social.

Sobre o autor do *corpus* da pesquisa, Abdias Nascimento (1914–2011), neto de africanos escravizados, foi poeta, dramaturgo, artista visual e ativista pan-africanista<sup>1</sup>. Participou de movimentos de protesto contra o regime do Estado Novo e, conseqüentemente, foi preso pelo Tribunal de Segurança Regional, sendo levado à Penitenciária do Carandiru, onde permaneceu por dois anos. Nessa mesma instituição, criou o Teatro do Sentenciado, em 1943, cujo grupo era composto por prisioneiros que criavam, ensaiavam e apresentavam espetáculos teatrais de sua autoria.

A obra *Drama para negros e prólogo para brancos*, organizada por Abdias Nascimento e publicada em 1961, reúne nove textos dramáticos escritos exclusivamente para o TEN ou encenados por este. Essa literatura dramática tem como tema a cultura e a história do negro no Brasil, cuja abordagem foi inovadora para a época, pois, conforme Silva (2013),

---

<sup>1</sup> O pan-africanista participa do movimento pan-africanismo que segundo Freitas (2009): “É o nome dado a uma ideologia que acredita que a união dos povos de todos os países do continente africano na luta contra o preconceito racial e os problemas sociais é uma alternativa para tentar resolvê-los. A partir dessa ideologia foi criada a Organização de Unidade Africana (1963), que tem sido divulgada e apoiada, majoritariamente, por afrodescendentes que vivem fora da África.”

representou o indivíduo negro juntamente com sua família, comunidade e vida social e cultural.

As peças que compõem a obra são: *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso; *O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé; *Auto da noiva*, de Rosário Fusco; *Sortilégio*, de Abdias Nascimento; *Além do rio (Medea)*, de Agostinho Olavo; *Filhos de Santo*, de José de Moraes Ribeiro; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *Anjo negro*, de Néelson Rodrigues e *O emparedado*, de Tasso da Silveira. Dos nove autores, três são autores negros e os outros seis, segundo Nascimento (1961, p. 24), “talvez não sejam, rigorosamente, brancos, mas, duma perspectiva de sentido popular, eles certamente o são”. Essa distinção é importante, pois, primeiramente, será problematizada no decorrer do trabalho e, seguidamente, porque, segundo Cuti (2010, p. 33), “a produção literária de negros e brancos, abordando as questões atinentes às relações inter-raciais, tem vieses diferentes por conta da subjetividade que a sustenta, em outras palavras, pelo lugar socioideológico de onde esses produzem”.

No prólogo, Abdias Nascimento apresenta questões importantes sobre a antropologia cultural e o trabalho ontológico do drama negro, pois é nesse contexto que “surge na voz autêntica do negro, como raça e como homem negro: a vida social” (Nascimento, 1961, p. 9). Ao longo do texto, o autor realiza um panorama histórico do teatro negro em diferentes locais, como na África, na França, em Cuba, nos Estados Unidos e, finalmente, no Brasil. Para os objetivos desta pesquisa, interessa-nos compreender o desenvolvimento do teatro negro brasileiro.

Nascimento (1961) argumenta que o teatro africano precedeu o teatro grego, afirmando uma perspectiva que rompe com a tradição: “a Grécia seguiu os passos do Egito. Antes de Ésquilo — cerca de mil anos antes — escreveu-se, no Egito, um libreto sobre a morte de Hórus, o qual se iguala à tragédia esquiliana” (Nascimento, 1961, p. 11). Entretanto, o autor aponta que, no Brasil, o teatro tem como antecedente o teatro grego; por esse motivo, Nascimento (1961) busca um espaço para que o artista negro possa, coletivamente, recusar a assimilação cultural, a miscigenação compulsória, a humilhação, a miséria e a servidão, trazendo para o teatro negro brasileiro, e, conseqüentemente, para a literatura dramática nacional, antecedentes do teatro africano constituído por dança, canto e pantomima.

O autor destaca que

“a negação, por parte do branco, da cultura africana é responsável pelos conceitos pejorativos referentes à raça e à cor do homem nascido na África, e pelas apreciações que, durante séculos, procuraram negar seus autênticos valores espirituais, artísticos, religiosos e políticos” (Nascimento, 1961, p. 12).

Essa ideia dialoga com Morrison (2019), que discute que, ao narrar o Outro, este é sempre apresentado como inferior, menor, estrangeiro, e, por isso, nega-se a sua individualidade para garantir a individualidade do branco, ou do sujeito dominante. A classe dominante transforma o Outro para evitar ser transformada por aquele que teme, o estrangeiro, e, muitas vezes, essa dinâmica se dá por meio da violência e do racismo. Morrison (2019, p. 7-8) exemplifica essa situação da seguinte maneira:

A necessidade de transformar o escravizado numa espécie estrangeira parece ser uma tentativa desesperada de confirmar a si mesmo como normal. A urgência em distinguir entre quem pertence à raça humana e quem decididamente não é humano é tão potente que o foco se desloca e mira não o objeto da degradação, mas seu criador. Mesmo supondo que os escravizados exagerassem, a sensibilidade dos senhores é medieval. É como se eles gritassem: “Eu não sou um animal! Eu não sou um animal! Eu torturo os indefesos para provar que eu não sou fraco”. O risco de sentir empatia pelo estrangeiro é a possibilidade de se tornar estrangeiro. Perder o próprio status racializado é perder a própria diferença, valorizada e idealizada.

Em um apanhado da historiografia do teatro brasileiro, observa-se que, desde o início da década de 1850, há a representação do negro como escravo, o que marcou a estreia da personagem negra no palco. Conforme Mendes (1982, p. 21),

a ideia de escravo personagem estava nitidamente ligada à ideia de negro, duas coisas que se confundiam aos olhos do senhor branco e dentro de um conceito que, embora sendo, aparentemente, apenas social, na verdade considerava as gradações da cor da pele do indivíduo como justificativa para mantê-lo dentro da categoria racial a que seus pais, pelo menos pertenciam. Em outras palavras, sendo negros puros os primeiros escravos vindos para o Brasil, logo sua cor começou a indicar também a condição social e, por extensão, num raciocínio simplista, bastava o indivíduo ser escravo para ser visto como negro [...]

Dessa forma, o negro era visto, no âmbito da sociedade branca, como um indivíduo de extrema inferioridade e, no teatro, era representado como figurante ou como alguém que causaria perturbação e prejuízos à família do seu senhor, reforçando estereótipos. Ademais, Mendes (1982) apresenta a visão antinegra que o movimento romântico produziu ao “comparar a bravura e a sobranceira do ameríndio [...] ao ‘servilismo’<sup>2</sup> natural do negro” (Mendes, 1982, p. 23). A autora também destaca o heroísmo africano, tema recorrente nas obras de Castro Alves, que resultou na formação de novos estereótipos, tais como a beleza escultural do negro, sua pureza e fidelidade, associando termos como “faceira, mimosa, mulata, mulato” numa tentativa de embranquecimento desse indivíduo negro. Essa representação o desvinculava de seu histórico real, inserindo-o em um processo de

---

<sup>2</sup> Referente ao estereótipo do negro fiel, como afirma Lopodote e Kovalski (2014, p. 9) “aquele do negro dócil, castigado, submisso”.

idealização.

Essa problemática é justificada pelo fato de que os dramaturgos atendem a uma expectativa predominante<sup>3</sup>, fundamentada nos estereótipos construídos a partir do imaginário social, uma vez que, segundo Carvalho (1987, p. 11), “as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias e por símbolos, alegorias, rituais, mitos”. As condições racial e social colocaram o indivíduo negro em posição de inferioridade, o que o impediu de ser representado como personagem complexa na literatura. Ademais, quando o negro ascendeu de figurante ou objeto de cenário para personagem, este “morre ou tem sua descendência clareada” (Cutti, 2010, p. 34-35), diminuindo, assim, o impacto social na construção de uma identidade negra.

Sabe-se que as relações étnico-raciais são construídas a partir das imagens e representações sociais. Segundo Fernandes e Souza (2016, p. 104),

As representações de todos os grupos sociais circulam no meio social produzindo sentidos e consequências. No entanto, algumas representações ganham maior visibilidade e passam a ser consideradas como expressão da realidade social. Na sociedade brasileira, assim como em outras, as representações que prevalecem são construídas por narrativas hegemônicas, capazes de representar um grupo social em detrimento de outros. Essas representações foram construídas mediante a óptica eurocêntrica, que institui sentidos de "normalidade" e "anormalidade", estabelecendo como norma padrão o homem, branco, heterossexual, cristão. Os indivíduos que não correspondem a esse padrão são vistos como desviantes, abjetos e excluídos socialmente.

Segundo Ceccagno (2006, p. 36), “estudar o imaginário social é estudar as relações entre as estruturas sociais e as representações coletivas, além de investigar de que modo elas conseguem assegurar a coesão social”, bem como discorrer sobre a representação de uma coletividade que estabelece leis, funções sociais, modelos de comportamento e constrói uma identidade tanto do eu quanto do grupo social ao qual “pertence”. Essa representação, que se manifesta por meio de símbolos e que tende a se transformar em instituição, é utilizada na construção das personagens negras na literatura, as quais retornam à sociedade sustentando os estereótipos criados pela visão eurocêntrica mencionada por Fernandes e Souza (2016). Conforme Castoriadis (1982, p. 154), “[...] o simbolismo pressupõe a capacidade imaginária, pois pressupõe a capacidade de ver em uma coisa o que ela não é, de vê-la diferente do que é.” Com base nisso, destaca-se a formação do texto narrativo a partir do ponto de vista do autor e da estilização da linguagem.

Partindo do princípio de que “as significações imaginárias sociais [...] não *denotam* nada, e *conotam* mais ou menos tudo [...]” (Castoriadis, 1982, p. 173, grifo original),

---

<sup>3</sup> Leitores, espectadores e críticos brancos.

percebe-se que a literatura, constituída de símbolos e ideologias, pode conter em si a sua verdade, o seu modo de revelar a mentira de uma ideologia ou mostrar o preconceito e as tentações do estereótipo. Sendo, assim, Bastide (1973, p. 114) afirma que

[...] o escritor, mesmo quando expressa os seus sentimentos, exprime-se sempre em suas relações com o grupo em que vive; num certo sentido, suas experiências são experiências sociais e, se no decorrer de determinado período, encontramos repetidas em autores diversos as mesmas imagens do negro, podemos com probalidades dizer que estas imagens são imposições coletivas.

O autor também destaca que o brasileiro branco foi responsável pela formação dos principais tipos de imagens acerca do negro e do “mulato”, o que pode ser relacionado à ideia de Baczko (1985, p. 304), segundo a qual “em cada formação social, as representações ideológicas da classe dominante constituem, também, a ideologia dominante, no sentido em que esta é veiculada e imposta por instituições tais como o Estado, a Igreja, o ensino, etc.”

A partir desse debate, torna-se evidente que a branquitude sempre se estabeleceu como universal e, conseqüentemente, moldou os paradigmas sociais. Os brancos, ao utilizarem sujeitos não-brancos para a produção de mão de obra e para servi-los, construíram um imaginário social que concebe esses indivíduos como inferiores e, frequentemente, os desumaniza, afinal, eram os “outros”, os diferentes.

Assim, conclui-se que o imaginário social contribuiu para a construção das personagens negras na literatura e no teatro, o que gerou uma verdade absoluta acerca dessas pessoas. Contudo, essa persona foi formada pela branquitude e, por muito tempo, o negro foi invisibilizado, sem poder falar por si próprio e por seu coletivo. Por esse motivo, a presente pesquisa pretende discorrer sobre a maneira como esse imaginário social se forma e recai sobre o texto teatral, bem como analisar como o teatro negro surge para ressignificar essa cosmovisão, oferecendo autonomia e espaço para que os afrodescendentes contem sua própria história por meio de sua coletividade.

## **2 DA CENA NACIONAL ÀS PRESENCAS NEGRAS: UMA BREVE HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO**

Para o desenvolvimento desta dissertação, é importante apresentar uma breve história do teatro brasileiro. Por esse motivo, o capítulo realizará um compilado sobre grupos de teatro, autores e suas respectivas tendências, considerados pelos críticos de grande relevância para a cena nacional. Para expor essa trajetória, utilizar-se-ão as pesquisas produzidas por Sábado Magaldi, Décio de Almeida Prado, Rosyane Trotta, Silvana Garcia, Maria Silvia Betti e Miriam Garcia Mendes. Magaldi e Prado são importantes críticos de teatro, cujas contribuições permanecem relevantes até a contemporaneidade; Trotta, Garcia e Betti publicaram suas pesquisas em uma obra organizada por João Roberto Faria, enquanto Mendes dedica-se ao estudo das personagens negras no teatro brasileiro durante o período de 1838 a 1945.

De acordo com a pesquisa realizada por Miriam Garcia Mendes (1979), o teatro brasileiro tem seu início documentado na metade do século XVI, com os jesuítas, que, após moralizá-lo, utilizavam-no como instrumento didático, assim como a literatura. A partir do início do século XVIII, o teatro profano sobressai ao teatro jesuítico, ocorrendo a formação de novos grupos profissionais que apresentavam espetáculos teatrais relacionados a eventos importantes da Metrópole.

Na metade do século XVIII, começaram a surgir espaços específicos para a apresentação de peças teatrais, como as Casas de Ópera e de Comédia. O mais antigo, com documentação disponível, foi construído na Bahia pelo Conde de Sabugosa, em 1729; em seguida, surgiu a Casa de Ópera do Rio de Janeiro, em 1767. Depois, em 1770, foram inauguradas as casas de espetáculos de Sabará e Vila Rica, e, por fim, a Casa da Ópera de São Paulo, erguida entre 1793 e 1795. Esses teatros desempenharam um papel pioneiro nas transformações urbanas e sociais da época.

Um fator importante, segundo Mendes (1993), é que, com a construção das casas de teatro, surgiram também os grupos teatrais. O mais antigo, com registro, foi formado no Rio de Janeiro, em 1780. Mendes (1993, p. 2) discorre que o elenco

era formado por cantores, dançarinos e cômicos, provavelmente negros ou mulatos, na maioria, segundo o costume e conforme se depreende de depoimentos de viajantes estrangeiros ilustres que nos visitavam desde fins do século XVIII e começos do XIX (Bougainville, 1767, Von Martius, 1818, St. Hilaire, 1819), todos unânimes em afirmar que os espetáculos a que tinham assistido eram representados por elencos de cor, “os brancos só raramente, em papéis de personagens estrangeiros”. St. Hilaire chegou a notar que os atores

tinham “o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu e provam que a maioria deles é de mulatos”.

Mendes (1993, p. 3) justifica que a predominância de negros nos grupos teatrais se dava “ao preconceito generalizado contra a profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas sociais superiores. Apelava-se, então, para o negro ou “mulato”, escravizado ou liberto, já por si de condição degradada, indiferentes, portanto, ao preconceito”. A profissão de ator foi regularizada pelo rei Luís XIII, governante da França entre 1610 e 1643; contudo, foi durante o reinado de Luís XIV que o ator passou a ser valorizado como profissão. No entanto, foi com o início do Romantismo que o teatro ascendeu socialmente, especialmente pelo sucesso das peças e do autor Victor Hugo no contexto europeu.

No Brasil, o teatro começou a ser reconhecido com a chegada da família real portuguesa, em 1808, pois, ao que tudo indica, D. João VI apreciava o teatro. Segundo Mendes (1993), o imperador estimulou a construção de um novo teatro para substituir o de Manoel Luís (Casa de Ópera do Rio de Janeiro, mencionada anteriormente). Assim, outros teatros passaram a ser construídos pelo país, o que, conforme José Galante de Souza (1960, p. 141), “demonstrou que o interesse público nacional pelo teatro aguardava, em estado latente, o momento para estimular as iniciativas de quem lhe quisesse proporcionar momentos de arte e recreio”.

A partir desse desenvolvimento, o negro desaparece dos palcos, especialmente no Rio de Janeiro, devido à ascensão de diversas companhias estrangeiras de teatro, dança e canto que passaram a dominar os palcos brasileiros, além da falta de formação profissional entre os atores negros. Após o fim do reinado de D. Pedro I, houve uma busca por um teatro nacional. Em 1833, João Caetano fundou a primeira companhia dramática brasileira, em Niterói, com o objetivo de eliminar todas as influências de origem europeia. Os autores relevantes nesse período inicial foram Gonçalves de Magalhães e Luís Carlos Martins Pena.

Gonçalves de Magalhães teve uma trajetória breve como dramaturgo, produzindo apenas duas peças que classificou como tragédias brasileiras: *Antônio José* ou *O poeta e a inquisição* e *Oligato*. Já Luís Carlos Martins Pena dedicou-se à comédia de costumes, um gênero então pouco explorado no país. Em 1838, João Caetano levou aos palcos duas obras: *Antônio José*, de Magalhães, e *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena. Segundo Mendes (1993, p. 20)

o acontecimento e a persistência dos propósitos do ator-empresário de manter em funcionamento a companhia que organizara, com atores, prosódia e modo de representar

brasileiros, adquiriram, posteriormente, um significado: marcariam uma possível data de criação de um teatro genuinamente nacional.

A literatura brasileira, já estruturada pelo Romantismo, abriu caminhos para o desenvolvimento da dramaturgia nacional e de seus espetáculos. Entretanto, o teatro romântico brasileiro é considerado, por críticos dramáticos como Prado (2003) e Magaldi (1962), de qualidade inferior, pois utilizava temáticas comuns ao romantismo europeu, ainda que recorrendo ao recurso do indianismo. Considera-se a comédia de costumes o gênero de maior sucesso no século XIX, com as peças de Martins Pena, que criticavam os costumes brasileiros da época, como o mau funcionamento das instituições civis e religiosas, os subornos, o tráfico ilegal de escravos e a politicagem. Entre os autores de dramas e comédias que mais se destacaram, encontram-se Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães, Aquiles Varejão e Augusto Castro.

Nos movimentos realista e naturalista, segundo Mendes (1993, p. 12), o teatro apresentava

muito do dramalhão, do sentimentalismo piegas, da linguagem meio retórica, com personagens toscamente delineadas, a função do *raisonneur* mal definida. Mas eles também se preocuparam com problemas de crédito, de honra familiar, de prostituição, de cortesia, dentro das delimitações que o nosso tipo de sociedade impunha.

Em 1859, foi inaugurado o teatro Alcazar Lyrique, que apresentou ao público brasileiro os gêneros *vaudeville* e *operetta*, além de inaugurar a vida noturna do Rio de Janeiro, uma vez que o público apreciava as atrizes francesas que vinham ao Brasil com suas companhias para atuar. Joaquim Manuel de Macedo (1963, p. 112), em sua obra Memórias da Rua do Ouvidor, descreve o referido teatro como “o teatro dos trocadilhos obscenos, dos canções e das exibições de mulheres seminuas, [que] corrompeu os costumes e atizou a imoralidade”.

Até o início do século XX, os empresários procuravam manter o teatro brasileiro por meio do teatro ligeiro e de alguns melodramas, período em que o cinema, o esporte e o gramofone estavam em ascensão, o que provocou a diminuição do público teatral. Diversas tentativas de inovação foram implementadas, como o teatro em sessões, com o objetivo de ampliar o público, mas sem sucesso.

Em 1908, Artur Azevedo, autor que apresentou algumas peças no teatro Alcazar, foi nomeado diretor do Teatro João Caetano, onde encenou obras de autores brasileiros tanto do passado quanto contemporâneos, como Martins Pena, José de Alencar, Pinheiro Guimarães, França Junior, Artur Rocha, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Felinto de Almeida e o

próprio Artur Azevedo. Em 1912, o empresário Eduardo Vitorino também contribuiu para o teatro brasileiro ao introduzir novos nomes, entre eles João do Rio, Carlos Góis e Roberto Gomes.

Devido às dificuldades de transporte e às restrições impostas à vinda de companhias portuguesas e francesas para o Brasil, ocasionadas pela Primeira Guerra Mundial, o teatro brasileiro viu-se, em 1917, obrigado a inserir elementos nativos. Nesse contexto, os autores Cristiano de Souza, Alexandre Azevedo, Leopoldo Fróes e Gomes Cardim desempenharam papel decisivo para o teatro nacional, uma vez que fundaram companhias nacionais, escreveram textos nacionais e tiveram suas obras interpretadas por artistas brasileiros.

Entre as décadas de 1920 e 1930, o teatro brasileiro, especialmente na comédia de costumes, apresentava peças “fracas e que careciam de valor artístico [...] mas que funcionam no palco e o sucesso que faziam possibilitou, pela primeira vez, a autores nacionais viverem só de escrever para o teatro” (Mendes, 1993, p. 21). Nesse período, os dramaturgos criaram uma linguagem de palco brasileira, expressiva e coloquial, recurso que seria amplamente utilizado no futuro.

O enredo das comédias de costumes deixou de se preocupar com um nacionalismo exagerado, passando a focar no uso de dois tipos de personagens, conforme informa Mendes (1993, p. 20),

o estrangeiro tolo, falando mal o português, criticando tudo, aproveitador (agora norte-americano, como antes fora inglês); o brasileiro rico, enfasiado e cínico, que suspira por Paris, mas acaba descobrindo e amando a terra natal através do amor que sente por uma mocinha brasileira pura, ingênua e simples, com quem afinal se casará”.

O tema desse gênero baseava-se na superioridade do homem do campo em relação ao da cidade e nos conflitos de classes sociais, tendo em vista o crescimento da classe média, bem como nos perigos da industrialização e urbanização, exaltando os valores da referida classe.

O teatro pós-simbolista, ou pré-modernista, abordava majoritariamente o tema do amor. Conforme Mendes (1993, p. 21), esse amor era “levado ao paroxismo, neurotizado, algumas vezes; amores contrariados, impossíveis, mas chegados vez ou outra a um final feliz; enfim, amor em todas as suas manifestações”. Dentre as obras que tratam dessa temática, destacam-se as peças *Berenice* (1922), de Roberto Gomes; *O Cofre* (1923); e *A Comédia do Coração e As Mulheres Não Querem Alma*, ambas de 1925, de Paulo Gonçalves.

De maneira geral, o teatro brasileiro nas décadas de 1920 e 1930 foi dominado pela comédia de costumes e manteve-se insensível aos movimentos surrealista e expressionista, assim como, no período entreguerras, às transformações sociais na Europa. Prado (2003, p. 31) caracteriza esse gênero como

inocente de tudo, o que se passa no resto do mundo, mal-informada sobre a evolução dos outros gêneros literários, tal qual sempre fora, doméstica, ingênua, afável, pitoresca, despretensiosa, superficial, mais urbana que rural, mais suburbana que urbana.

Entretanto, alguns artistas buscavam modificar esse cenário. Em 1927, foi fundado o Teatro de Brinquedo por Álvaro Moreyra e Eugênia. Segundo Moreyra e Finatto (1985, p. 40), “eu sempre cisme num teatro que fizesse sorrir mas fizesse pensar. Um teatro com reticências... Um teatro que se chamasse – um teatro de brinquedo (...)”, em uma tentativa de implantar o modernismo no teatro brasileiro. A peça de estreia do grupo foi *Adão e Eva e outros membros da família*, na qual se percebia uma influência expressionista, caracterizada por “personagens mais parecidos a arquétipos do que a tipos humanos individualizados” (Mendes, 1993, p. 22).

Outro artista importante para a renovação do teatro brasileiro foi Renato Viana, que iniciou movimentos como Batalha da Quimera e Colmeia, em 1924; Caverna do Diabo, em 1927; Teatro de Arte, em 1932; Teatro Escola, em 1934; e Lições Dramáticas, de 1935 a 1941. Em 1942, fundou a Escola Dramática do Rio Grande do Sul. Guinsburg et al. (2006, p. 183) afirmam que “pela primeira vez, no Brasil, tentava-se um teatro de síntese e da aplicação cênica do som e da luz como valores da ação dramática, a valorização dos planos e da direção do espetáculo”.

Renato Viana contribuiu para novas concepções de teatro no Brasil, como, por exemplo,

Nas rubricas de suas peças já se percebia a importância do silêncio e da pausa como elementos adequados para configurar no palco processos de introspecção. Foi ele também o primeiro a fazer com que o ator representasse de costas para o público no decorrer da ação dramática, com a intenção de obter um maior realismo cênico. Além disso, conseguiu inculcar na classe teatral um senso de responsabilidade profissional pouco comum na época (Mendes, 1993, p. 23).

Entretanto, tanto Mendes (1993) quanto Magaldi (1962) afirmam que a dramaturgia de Renato Viana era fraca. Magaldi (1996, p. 183) apresenta sua perspectiva acerca de duas peças de Viana:

*Sexo* (escrita especialmente para o lançamento do Teatro-Escola, em 29 de outubro de 1934, no Teatro Cassino do Rio de Janeiro) define-se como um total equívoco, a começar pelo título, que nada tem a ver com o desenvolvimento da trama. Os episódios são melodramáticos e falsos, um cerebralismo sem substrato. A ruindade do drama *Deus* (representado pela primeira vez em 1935, no Teatro Municipal do Rio, inaugurando a segunda temporada oficial do Teatro-Escola) não fica atrás da de *Sexo*. As reminiscências desta peça, aliás, liquidam irremediavelmente qualquer vislumbre de melhoria do texto seguinte.

A partir da década de 1940, inicia-se o teatro moderno no Brasil. Prado (2003) atribui esse desenvolvimento à migração forçada de jovens encenadores europeus para o país. Um desses jovens foi Zbigniew Ziembinski, que promoveu diversas mudanças significativas no teatro nacional,

os cenários sintéticos, não realistas; a importância do som e da luz; as marcações emprestadas à dança e à mímica; a estilização nos gestos e nos movimentos; o teatro teatral, à maneira russa ou alemã, e o teatro integralmente naturalista, que nunca chegamos a ter. Revelando-nos, antes e acima de tudo, a própria ideia de direção, essa ideia, de conseqüências fecundíssimas, de que o espetáculo deve possuir uma unidade total, capaz de fundir, numa só e mesma visão artística, texto, cenários e intérpretes (Prado, 2003, p. 33).

O teatro brasileiro alcançou, nessa década, um estilo equiparável ao europeu, graças ao trabalho do polonês Zbigniew Ziembinski e dos italianos Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini, Gianni Ratto, Aldo Calvo e Túlio Costa.

Os grupos que representaram essa renovação no teatro brasileiro foram: o Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno; Os Comediantes, de Santa Rosa; o Grupo de Teatro Experimental, de Alfredo Mesquita; e o Teatro dos Amadores de Pernambuco, de Valdemar de Oliveira. Os dois primeiros localizavam-se no Rio de Janeiro, o terceiro em São Paulo e o quarto em Recife, os quais, de acordo com Prado (2003, p. 35), “correspondem aos três maiores centros teatrais do país”. Esses teatros exerceram grande influência sobre os grupos de teatro negro que serão abordados no item 2.2 deste capítulo, pois integraram atores e autores negros em seus repertórios, bem como em suas tendências, tanto na construção textual quanto nas técnicas cênicas.

Outro grupo relevante foi o Teatro Universitário (TU), fundado na década de 1940 e ativo até 1950, no Rio de Janeiro. Rosyane Trotta (2013, p. 467) afirma que “o projeto da companhia compreende, além da produção teatral, a militância estudantil”. Ainda segundo a autora, após o sucesso de algumas montagens, Gustavo Capanema, então ministro da Educação, cedeu ao grupo algumas salas na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), o que conferiu ao coletivo a responsabilidade de manter uma estrutura semelhante à de um teatro profissional. O Teatro Universitário é considerado um dos grupos com atuação mais

continua no período. Seu espetáculo de maior sucesso foi a remontagem da opereta *A Viúva Alegre*, de Franz Lehár, em 1943.

No Rio de Janeiro, em 1937, foi criado o Serviço Nacional de Teatro (SNT), idealizado pelo ministro Gustavo Capanema e posteriormente assumido pelo dramaturgo, crítico e presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Abadie Faria Rosa. Por meio do SNT, o autor tornou-se gestor da “primeira companhia oficial de teatro do país” (Trotta, 2013, p. 468), intitulada *Comédia Brasileira*, que funcionou entre os anos de 1940 e 1945. Segundo Trotta (2013, p. 468), o grupo “termina por reproduzir os padrões mais antigos do teatro comercial”. Em sua primeira temporada, as peças apresentadas refletiam ideais alinhados ao movimento integralista, como é o caso de *Caxias*, de Carlos Cavaco, encenada em 1940; e revelavam uma identidade associada ao Estado Novo, como em *O Caçador de Esmeraldas*, de Viriato Corrêa, encenada em 1942. Ainda de acordo com a autora (Trotta, 2013, p. 468), “o teatro se coloca como um difusor da ideologia do Estado, a exemplo do que acontecia com as artes do regime de Hitler”.

Já na segunda temporada, o grupo *Comédia Brasileira* passou a apresentar comédias de costumes e dramas românticos. A companhia encenou a peça *A Mulher Sem Pecado*, de Nelson Rodrigues, e, segundo a crítica da época, “reconhece mérito no esforço do autor em relvar o teatro e encoraja-o a uma nova tentativa em que resista às incoerências e irrealidades, não procure dificultar o entendimento do público e evite nas personagens as explicações redundantes e as argumentações demoradas” (Trotta, 2013, p. 468). Conforme a autora, durante o período de atividade da *Comédia Brasileira*, a companhia não apresentou espetáculos marcantes, não definiu uma linha estética consistente e tampouco conquistou um público significativo.

Nesse mesmo período, surge o grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, fundado por artistas amadores. O grupo estreou em 1939 com a peça *A Verdade de Cada Um*, de Luigi Pirandello, sob a coordenação de Brutus Pedreira e Santa Rosa. No entanto, *Os Comediantes* só chamariam a atenção da crítica com a encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943.

Segundo Magaldi (1962), o grupo tinha como tarefa principal a reforma estética do espetáculo, objetivo que foi concretizado com a contratação do polonês Zbigniew Ziembinski, responsável por inaugurar a função de diretor teatral, cargo que até então não existia no teatro brasileiro. Nesse sentido, Galante de Souza (1960) afirma que,

foi esse conjunto que, preocupado com a renovação da cena nacional, nos fez conhecer as ‘marcações’ ousadas, em completa desobediência às regras tradicionais, e o maior

aproveitamento do palco e adjacências. Com ‘Os Comediantes’ ficou demonstrada a importância do ‘diretor’ e os cenários passaram a ser um convite à imaginação e à fantasia do espectador. Desapareceu então o ‘vedetismo’, substituído pela preocupação de homogeneidade e unidade do conjunto.

Magaldi (1962) observa que a maior parte da crítica e dos intelectuais considera o surgimento do grupo Os Comediantes, no Rio de Janeiro, como o marco inicial do bom teatro contemporâneo no Brasil, especialmente porque o coletivo se alinhava à proposta estética de Ziembinski. O autor também destaca que, com esse grupo, o palco passou a dialogar de modo mais intenso com outras formas de expressão artística nacional. Os Comediantes encerraram suas atividades em 1947 devido a dificuldades financeiras. Ainda segundo Magaldi (1962), os grupos que emergiram posteriormente seguiram seus passos, rompendo com métodos tradicionais de encenação e adotando propostas mais modernas e sintonizadas com as transformações culturais da época.

Com a predominância do estilo europeu no teatro nacional, emergiu uma preocupação com a valorização de aspectos nacionalistas. De acordo com Prado (2003, p. 34), “os originais nossos tornaram-se raros, os encenadores e cenógrafos locais não se sentiam prestigiados pelas empresas e pelo público”. Entretanto, entre as décadas de 1950 e 1960, a manifestação nacionalista passou a se fazer presente na produção teatral brasileira.

Nesse período, o teatro seguiu temáticas semelhantes às do romance nordestino das décadas de 1930 e 1940, com personagens populares que representavam um Brasil pobre e infeliz, mas “fecundo de pitoresco social e de virtualidades revolucionárias, o mesmo esquematismo quanto às proposições e posições políticas” (Prado, 2003, p. 34).

Em 1953, foi criada a segunda companhia oficial do Serviço Nacional de Teatro (SNT), intitulada Companhia Dramática Nacional, sob a responsabilidade de Henrique Pongetti. Trotta (2013, p. 470) afirma que o grupo “representa uma iniciativa pioneira, na medida em que, com claro direcionamento de seu projeto, se define por um repertório 100% nacional”, destacando-se também por abrir espaço para artistas em ascensão, como Nelson Rodrigues, Guilherme Figueiredo e Antonio Callado. Na área de figurino e cenografia, a companhia contou com a colaboração de Santa Rosa, figura de grande relevância à época, além de Nilson Pena e Anísio Medeiros.

Nessa companhia, destacam-se as seguintes peças: *Canção Dentro do Pão*, de Sérgio Cardoso; *A Raposa e As Uvas*, de Guilherme Figueiredo; *A falecida* e *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues; *As casadas solteiras*, de Martins Pena e *Cidade Assassinada*, de Antonio Callado.

Em 1956, a terceira e última companhia de teatro criada pelo SNT intitula-se Teatro Nacional de Comédia<sup>4</sup>, segundo Rosyane Trotta (2013, p. 472), “o objetivo da companhia é montar textos de qualidade da dramaturgia universal e criar público”. Entretanto, a autora (2013, p. 472) discorre que

numa época em que o teatro brasileiro descobria, por meio das novas companhias, um novo conceito de trabalho de equipe, que transformaria a cena dos anos seguintes, na companhia oficial as decisões tomadas de cima para baixo tornavam impossível a constituição da ideia de conjunto artístico.

As peças encenadas pelo grupo TNC não impressionaram o público, e apenas dois espetáculos ficaram conhecidos, sendo eles *Pedro Mico*, de Antonio Callado e *Rastro Atrás*, de Jorge Andrade.

Em São Paulo, dois teatros merecem destaque na década de 1950: o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro de Arena. O primeiro, fundado por Franco Zampari, passou por duas fases distintas: uma amadora e outra profissional. A fase amadora teve início em 1948, com a apresentação das peças *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, e *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida. Nanci Fernandes (2013, p. 75) destaca que “o papel de Zampari foi fundamental na evolução teatral de São Paulo e do Brasil”.

No ano seguinte, em 1949, o TBC entrou em sua fase profissional, estreando com a montagem de *Nick-Bar*, de William Saroyan. O grupo permaneceu em atividade até 1964. Segundo Alberto Guzik (1986, p. 228),

em dezesseis anos, foram levadas no palco da Major Diogo<sup>5</sup> cento e quarenta e quatro obras, vistas por quase dois milhões de pessoas. Para isso, como diz Paulo Autran, como diz Elizabeth Henreid, como dizem todos os atores saídos das fileiras do TBC, foi necessário muito trabalho.

Sobre o fim do Teatro Brasileiro de Comédia, Cacilda Becker (1986, p. 228) afirma que “até 1956 tudo conseguiu caminhar bastante bem, porém, desse ano em diante, Zampari começou a enfrentar dificuldades tremendas. [...] O governo não assistia o TBC. Zampari teria merecido apoio irrestrito de qualquer governo do mundo, mas o nosso nunca lhe ofereceu”.

O segundo teatro importante de São Paulo na década de 1950 foi o Teatro de Arena, fundado por José Renato Pécora em 1953. Sobre essa companhia, Maria Silvia Betti (2013, p. 175) destaca que “surgiu como alternativa para o enfrentamento das pressões econômicas que pesavam sobre a esfera de produção no Teatro Brasileiro de Comédia”. Ainda segundo Betti

<sup>4</sup> Foi a companhia mais duradoura do SNT, ficou ativa de 1956 a 1967.

<sup>5</sup> Rua de São Paulo, onde se encontrava o teatro.

(2013), os dois teatros apresentavam compatibilidade, visto que ambos exibiam “gosto por um repertório eclético, no qual peças do moderno teatro europeu e norte-americano eram alternadas com obras brasileiras”.

Entretanto, conforme Mariangela Alves de Lima (1978), o Teatro de Arena buscava atingir públicos de outras classes sociais, diferentemente do TBC. Nesse sentido, Augusto Boal (1977, p. 13) afirma que

o Teatro de Arena se constituiu em um teatro revolucionário, na medida em que essa companhia teatral, em toda sua trajetória, nunca se caracterizou por um único estilo de representação. Ao contrário de outras companhias teatrais, que sempre se mantiveram presas a uma mesma linha de trabalho, o Arena em seu desenvolvimento, passou por várias etapas que nunca se cristalizaram e que se sucederam no tempo, de maneira coordenada artisticamente e de forma necessariamente social.

De acordo com Magaldi (1962), destaca-se no grupo a peça *Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, por sua contribuição significativa para o surgimento de uma dramaturgia nacional no teatro brasileiro. Sobre a permanência da peça em cartaz por doze meses, Magaldi (1962, p. 199) discorre que

acreditou-se que os espectadores quisessem ouvir seus problemas em linguagem brasileira. Como plataforma radical, o elenco passou a oferecer apenas peças nacionais, a maioria delas escrita pelos próprios atores e saídas do Seminário de Dramaturgia, que se organizou como departamento do Teatro de Arena.

No início da vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, o grupo estava sob a responsabilidade de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Em 1969, Guarnieri desligou-se do Teatro de Arena e, em 1971, Boal foi detido e exilado do Brasil, fato que culminou no encerramento das atividades da companhia. Durante o período ditatorial no Brasil, entre 1964 e 1985, o teatro sofreu inúmeras perdas e censura. Segundo Trotta (2013, p. 475), nesse contexto, “os artistas são colocados diante de duas opções: a adesão ou a marginalidade”.

No que se refere à política cultural, destaca-se o projeto de Ney Braga, em 1975, intitulado Política Nacional de Cultura, bem como a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte), no final do mesmo ano. Durante o período da ditadura militar, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) foi transformado no Instituto Nacional de Artes (Inacen) e, posteriormente, na Fundação de Artes Cênicas (Fundacen). Dois diretores do SNT se destacaram nesse período: Orlando Miranda e Carlos Miranda, ambos

fazem com que todas as artes cênicas sejam atendidas pela instituição, instituem o crédito a produtores, reformam e reabrem as casas de espetáculo de todas as capitais [...], criam o apoio à circulação das produções por meio de passagens e hospedagem, realizam

publicações como a Série Depoimentos que resgata a história do teatro nacional, compram o Teatro Duse, no Rio de Janeiro, que passa a fazer parte da rede federal de teatros, criam a Escola Nacional de Circo (Trotta, 2013, p. 475).

É importante enfatizar que, apesar das tentativas de preservar o teatro nacional, os patrocínios estatais eram direcionados exclusivamente aos grupos aprovados pela censura. Por esse motivo, Trotta (2013) caracteriza esse teatro como empresarial. Os grupos de resistência, como o Grupo Opinião, tiveram muitos de seus integrantes presos, pois atuavam como teatros independentes, isto é, não empresariais, e apresentavam afinidade com partidos de esquerda.

Sábato Magaldi (1996) afirma que o teatro contemporâneo teve seu início em 1978, período marcado pelo “início da fase do domínio dos encenadores-criadores, a partir da montagem de Antunes Filho para a adaptação cênica de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e pelo abrandamento da censura, que levou à mudança da linha da dramaturgia desde o Golpe Militar de 1964” (Magaldi, 1996, p. 277). Nesse contexto, destacam-se os dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Paulo Pontes, João das Neves e Plínio Marcos. Tanto Magaldi (1996) quanto Silvana Garcia (2013) ressaltam quatro obras fundamentais: *Rasga Coração* e *Papa-Higiene*, de Oduvaldo Vianna Filho; e *De Braços Abertos* e *A Resistência*, de Maria Adelaide Amaral.

Vale mencionar os grupos que, apesar de terem se iniciado durante a ditadura militar, lutaram por espaço nos anos 1980 e mantêm suas atividades até os dias atuais, tais como: Tá na Rua (RJ), Grupo Imbuça (SE), União e Olho Vivo (SP), Ó Nóis Aqui Traveiz (RS), Grupo Galpão (MG), Ornitórrinco (SP), entre outros.

A partir da década de 1980 até a contemporaneidade, o teatro brasileiro passou a incorporar diferentes tendências que articulam tanto perspectivas coletivas quanto individuais. Garcia (2013) identifica diversas linhas de criação que ajudam a compreender esse panorama.

A primeira delas, denominada margens, é marcada pela obra de Plínio Marcos, cujo teatro, segundo a autora (2013, p. 304), “abriu e manteve aberta a porta para o retrato social traçado com tintas cruas”, permitindo que autores posteriores abordassem a violência sem recorrer a estilizações excessivas. Dentro desse eixo, destacam-se dois dramaturgos contemporâneos: Aimar Labaki, que busca colocar o espectador diante de dilemas morais, e Mário Bortolotto, cujas personagens transitam por espaços marginalizados e revelam a vulnerabilidade de suas existências (Garcia, 2013).

A tendência b), chamada por Garcia (2013) de homoerotismo, ganhou grande visibilidade no final dos anos 1980 ao tratar de questões relativas à orientação sexual e ao contexto sociocultural marcado pela epidemia de AIDS. Entre as obras representativas, estão

*Blue Jeans* (1981), de Zeno Wilde; *Olhos Cor de Mel* (1992) e Pasolini, *A Segunda Morte de Pedro e Paulo* (1992), de James Dean; *O Homem e a Mancha* (1997), de Caio Fernando Abreu, com direção de Luis Arthur Nunes; e *Deus Sabia de Tudo e Não Fez Nada* (2001), de Newton Moreno, que reúne esquetes sobre relações homossexuais com “ironia fina e humor ousado” (Garcia, 2013, p. 306).

A tendência c), denominada mulheres, fundamenta-se na pesquisa de Elza de Vincenzo, apresentada em *Um Teatro de Mulher* (1992), que “buscou demonstrar um caráter distintivo do feminismo presente nessas produções” (Garcia, 2013). Vincenzo destaca dramaturgas como Renata Pallotini, Leilah Assumpção, Maria Adelaide Amaral, Marta Góes, Marici Salomão e Regina Galdino. Garcia (2013) ressalta ainda a aproximação entre dramaturgia e poesia nesse campo, evidenciando o trabalho de Ana Kfoury em *A Lua Que Me Instrua* (1992), inspirado em textos de Elisa Lucinda, Clarice Lispector e Adélia Prado.

A tendência d) é o humor, marcado pelo besteiro carioca, que, conforme Garcia (2013), se desenvolve a partir da histrionice de atores com grande capacidade de improvisação, fazendo uso de paródias, crônicas humorísticas e elementos do *nonsense*. Destacam-se Mauro Rasi, Miguel Falabella, Ronaldo Ciambri, Walcir Carrasco, Marcelo Saback, Flávio Marinho e João Bethencourt, além da Trupe do Barulho, que mantém *Cinderela, A História que Sua Mãe Não Contou* (1990) em cartaz até hoje.

A tendência e), chamada coletivo, caracteriza-se pela criação de um padrão estético próprio de cada grupo e pela escrita compartilhada a partir de roteiros construídos de maneira colaborativa entre dramaturgos e atores (Garcia, 2013). Entre os principais nomes, destacam-se Enrique Diaz (Companhia dos Atores); Rodolfo García Vásquez e Ivan Cabral (Os Satyros); Hugo Possolo (Parlapatões); Daniel Herz (Atores de Laura); Felipe Hirsch (Sutil Companhia de Teatro); e Mário Bortolotto (Cemitério de Automóveis).

A tendência f) corresponde ao processo colaborativo, descrito por Garcia (2013) como um modo de criação em que todas as etapas, do projeto artístico ao resultado final, são compartilhadas, mantendo-se, contudo, as especialidades de cada integrante. O roteiro é construído em diálogo estreito com o improviso dos atores, buscando uma dramaturgia coletiva que ainda preserva autoria. Um exemplo marcante é *Melodrama* (1995), de Filipe Miguez, produzido pela Companhia dos Atores e dirigido por Enrique Diaz.

A tendência g), denominada atores, destaca um campo em que o ator se torna também criador e responsável pelo texto-espetáculo. Nesse âmbito, Garcia (2013) destaca *Kelbilim, o Cão da Divindade* (1988), do grupo Lume, dirigida por Luís Otávio Burnier e escrita por Hilda Hilst. Segundo a autora (2013), Simioni incorporou ao espetáculo um texto produzido

por seu próprio corpo e voz, revelando o dilaceramento de Santo Agostinho entre prazeres da carne e valores espirituais.

Por fim, a tendência h), denominada 2000, caracteriza-se por uma dramaturgia marcada pelo imprevisto, pelo humor leve e farsesco, frequentemente permeado de *nonsense* e sustentado pelo contato direto com o público (Garcia, 2013). Essa vertente mantém diálogos com produções anteriores e reúne nomes como Sérgio Roveri, Cláudia Vasconcelos, Maucir Campanholi, Dib Carneiro, Gero Camilo, Paula Santoro, Otávio Martins, Ruy Filho, Grace Passô, Daniela Pereira de Carvalho, Christiane Jatahy, Pedro Brício, Caio de Andrade, Rodrigo de Roure, Camilo Pellegrini, Marcelo Pedreira, Cláudia Barral, Cacilda Povoas, Elísio Lopes Jr. e Luiz Felipe Botelho.

O presente texto apresenta uma versão hegemônica da história do teatro, para posteriormente contrapor as ideias dos coletivos negros teatrais. Isso se justifica pelo fato de que a história, de modo geral, tem sido contada a partir de uma perspectiva única, elitizada, que ainda repercute na arte cênica brasileira contemporânea, mesmo diante dos debates sobre inclusão, representatividade e decolonização. É importante destacar que este subcapítulo não aborda grupos e figuras negras relevantes do teatro brasileiro, pois tais temas serão tratados exclusivamente no capítulo 2.2, no qual se discutirá a atuação desses grupos e autores que buscaram introduzir mudanças e reafirmar a identidade da comunidade afro-brasileira no âmbito teatral.

## 2.1 PERSONAGENS NEGRAS NO TEATRO BRASILEIRO

Na literatura e no teatro, inicialmente, o negro aparece como personagem ausente; contudo, quando presente, manifesta-se de forma estereotipada e, na maioria das vezes, como adversário do branco. É nesse período que a personagem negra é definida a partir da ótica do colonizador e pelas teses naturalistas. Julianna de Rosa Souza (2017) aponta dois aspectos fundamentais relativos à personagem negra no teatro brasileiro: o primeiro é a invisibilidade; o segundo, a construção das personagens negras a partir do paradigma racial que as apresenta sob a ótica da inferioridade ou do fetiche sexual.

O dramaturgo Martins Pena, já citado neste capítulo, ficou conhecido por suas comédias de costumes. Na maior parte de suas peças, o negro aparece como figurante, uma vez que exercia um papel específico na sociedade brasileira do século XIX. Segundo Sílvio Romero (1900), Pena utilizou o tema da escravidão em diversas obras; Romero (1900, p. 115)

afirma que “os termos preto, negro, escravo, moleque, mucama, meia-cara, lá estarão, ao menos para testemunho do fato”. No contexto do gênero teatral, não seria possível omiti-los, pois o teatro brasileiro representava uma sociedade escravocrata.

Duas peças de Martins Pena evidenciam as ideologias vigentes na relação senhor-escravo: *A Família e A Festa na Roça* (1840) e *Os Dois ou O Inglês Maquinista* (1845). De acordo com Mendes (1982), as comédias do autor representam de forma bastante fiel os costumes desse contexto social.

A primeira peça é um monólogo de Domingos João que expõe a dependência dos lavradores em relação ao escravizado e o alto custo desses indivíduos, denominados “meia-cara” por serem oriundos de contrabando ou africanos livres, conforme argumenta Magalhães (1971). Na obra, evidencia-se a figura do escravizado moleque, definido como

um ente necessário, indispensável, que se acha em casa de fazendeiro em todos os cantos; é como o ar que se encontra em toda parte; como o sol que tudo vê e observa. O moleque, oh! como passar sem ele na roça? Não se pede um copo d’água, não se move uma cadeira, não se dá um espirro sem que se veja o moleque do lado (Magalhães, 1971, p. 41)

Na segunda peça, o negro permanece como figurante, sendo apenas mencionado ao longo do texto por meio de termos como “preto do manuês”, “meia-cara”, escravos, entre outros. O enredo gira em torno de Clemência, que deseja que sua filha Mariquina se case com o negociante de escravos, denominado Negreiro; contudo, a jovem ama Felício, seu primo, e o inglês Garnier, inventor de uma máquina para a produção de carne bovina. Geniane Ferreira (2018, p. 8) observa que o dramaturgo “satiriza tradições e hábitos por meio de personagens populares: moças em busca de casamento, estrangeiros, funcionários públicos etc., abordando temas como problemas familiares, dotes, corrupção e injustiças, características típicas de suas comédias”.

Nessa construção dos costumes, Mendes (1982) ressalta que a obra de Martins Pena reflete uma visão particular sobre a questão da escravidão, especialmente em um contexto no qual, em 1845, já se discutia a proibição do tráfico negreiro no Brasil. Outro aspecto evidente no enredo é a responsabilização do escravizado como agente dos problemas, uma vez que, conforme Mendes (1982, p. 32), ele é apresentado como “alguém cujo comportamento não tinha outra intenção que não fosse a de afligir, de levar ao desespero os pobres senhores brancos”.

Embora o negro figure apenas como coadjuvante nas peças de Martins Pena, sua presença é fundamental, pois os dois estereótipos do negro escravizado por ele delineados serão posteriormente aprofundados por José de Alencar.

José de Alencar foi político, advogado, jornalista, escritor romântico e realista, além de dramaturgo, apresentando em suas peças as mesmas influências das escolas literárias presentes em sua obra literária. Miriam Garcia Mendes, em *A personagem negra no teatro brasileiro* (1982), Décio de Almeida Prado, em seu artigo intitulado “Os demônios familiares de Alencar” (1974), publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, e Raymond S. Sayers, na obra *O negro na literatura brasileira* (1958), destacam duas peças importantes que representam a condição do negro no período escravista: *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1860).

A peça *O demônio familiar* (1857) apresenta a história de Pedro, uma criança escravizada pertencente a uma família composta por uma viúva, seu filho mais velho Eduardo — que exerce o papel de chefe da família —, a irmã Carlotta e o irmão mais novo, Jorge. Conforme Mendes (1982), a personagem é marcada sobretudo pela sua forma de agir, e não por sua condição social. Segundo a autora (1982, p. 44), “trata-se de criaturinha ardilosa, matreira, que manipula as pessoas em benefício próprio, a fim de satisfazer suas ambições”. Sayers (1958) argumenta que a figura de Pedro incorpora o estereótipo do moleque, sendo ele um “tipo vivo, astuto, que faz parte da vida urbana” (1958, p. 279). O autor ainda destaca que esse tipo de representação do negro passou a ser inserido com maior frequência na literatura a partir dessa peça. A personagem

na sua posição privilegiada de escravo de estimação, entrega e recebe cartas e participa dos segredos dos jovens da casa. Não é merecedor desse crédito, entretanto, pois é fundamentalmente irresponsável nos seus atos para compreender o alcance de seu desejo pessoal, que é o de fazer que a família enriqueça o bastante para comprar uma carruagem de que possa ser cocheiro. Na realização dos seus desígnios, entrega cartas a pessoas que não são as destinatárias e profere mentiras sem a menor vergonha, tanto sobre seus senhores quanto sobre os amores destes (Sayers, 1958, p. 277).

Percebe-se na personagem o estereótipo do negro escravizado da época, caracterizado por traços como “a preguiça, a vadiagem, a desonestidade e a submissão a seus senhores, de quem ele se imagina permanentemente serviçal” (Silva, 2021, p. 29). Durante toda a peça, Pedro não manifesta desejo de liberdade, mas sim a aspiração por uma forma diferente de submissão, transitando do papel de “moleque de recados” para o de “cocheiro”.

Na peça *Mãe* (1860)<sup>6</sup>, há a representação de uma mulher negra escrava, chamada Joana. A personagem mantém uma relação com um homem branco, Soares, que a engravida e, ao descobrir, compra-a. Posteriormente, Soares adoece e pede que seu amigo, Dr. Lima, cuide de Joana. Após o falecimento de Soares, Joana oculta de Jorge, seu filho, a sua verdadeira origem, levando-o a acreditar que é filho apenas de brancos. A escravizada deixa claro que essa ocultação visa à proteção do filho, para que ele não sofra exclusão social ou vivencie a mesma condição que ela. Com os trabalhos realizados fora da casa do senhor, Joana cria seu filho.

Joana é representada como uma personagem “alegre, prestativa, trabalhadora, consciente de suas obrigações” (Mendes, 1982, p. 57), conformando-se ao estereótipo da escravizada submissa. Sayers (1958, p. 284) utiliza o termo “escravizado fiel” para caracterizá-la, além de destacá-la como o modelo ideal de mãe, pois, ao receber a alforria, Joana a destrói por não querer se afastar do filho. Outra personagem negra presente na peça é Vicente, o “negro cômico”, figura característica do teatro brasileiro utilizada para representar o negro urbano. Sayers (1958) considera Vicente o primeiro negro cômico do teatro nacional.

Entretanto, os teóricos concordam que as peças não possuem um teor abolicionista, pois, segundo Mendes (1982), as condições sociais das personagens não são centrais para o enredo, funcionando sobretudo para aprofundar a dramaticidade das obras. Contudo, os autores ressaltam que Pedro e Joana constituem as primeiras personagens negras da dramaturgia brasileira.

O poeta dos escravos, Castro Alves tinha como tema de sua literatura o negro. Mendes e Sayers destacam a peça *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1867)<sup>7</sup>, Trata-se de um drama que aborda o tema da Inconfidência Mineira, relacionando “a luta pela liberdade do Brasil com a luta pela abolição do cativo, como subtema da história, romanceada, da participação de Gonzaga na Inconfidência Mineira e seus amores mal sucedidos” (Mendes, 1982, p. 123). Luís e Carlota são as personagens mais analisadas pelos autores, uma vez que apresentam maior desenvolvimento ao longo da peça; são pai e filha, sendo Luís um ex-escravizado que teve sua filha retirada ainda na infância.

A personagem masculina, embora liberta, possuía um fator negativo para sua aceitação social: era um negro retinto e, ainda assim, é caracterizado como um “escravizado fiel”, pois, mesmo liberto, permanece dedicado ao seu antigo senhor. Carlota, por sua vez, era “mulata”,

---

<sup>6</sup> A peça está disponível em [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=7546](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7546)

<sup>7</sup> A peça está disponível em: <https://sites.usp.br/raroseineditos/wp-content/uploads/sites/1139/2022/09/Gonzaga-Castro-Alves.pdf>

entretanto, “o seu código de valores não se diferenciava do de nenhuma branca educada dentro dos preceitos da moral cristã e dos preconceitos da época” (Mendes, 1982, p. 132). Ela representa o conflito do ser com a própria consciência, pois, durante a peça, “sabia que agia erradamente e sofria por causa disso, demonstrando possuir, assim, consciência moral elevada” (idem, p. 132).

Observa-se nessa personagem uma tentativa de ser reconhecida pela classe dominante e, para tanto, “para poder ser socialmente considerada como sujeito dotado de alguma importância, ela deveria agir segundo os modelos dominantes. Na impossibilidade de se tornar branca na pele, teria de assumir o comportamento da mulher branca, única forma de inserir-se no mundo” (Sousa, 2012, p. 47). É possível perceber na peça o símbolo de liberdade construído por Castro Alves.

Artur Azevedo, já citado no início do capítulo 2, é um dramaturgo conhecido pelo seu ideal abolicionista. Segundo Faria (2021, p. 27), o autor

acompanhava com vívido interesse o debate em torno da abolição e escreveu a comédia com o objetivo claro de estabelecer uma ponte entre a política e o teatro, expondo o seu ponto de vista sobre a questão que mobilizava toda a sociedade.

Tanto Mendes (1982) quanto Faria (2021) apontam duas peças importantes para se discutir o negro como personagem, sendo elas *Liberato* (1881) e *O escravocrata* (1882).

A primeira peça apresenta um escravizado chamado Liberato, que está doente e, ironicamente, não aparece em cena, enquanto as personagens brancas debatem sobre a abolição. Há um grupo favorável à abolição, composto pelos personagens Lopes e Ramiro, e outro contrário, representado por Perpétua. Outras personagens, como Rosinha, filha de Perpétua, e seu marido Gonçalo, também participam do enredo, mas não apresentam uma posição clara acerca do tema da abolição.

Mendes (1982, p. 153-154) afirma que Liberato

agindo como elemento catalisador dos interesses conflitantes, constituindo com a sua ausência de cena, um recurso dramático de bastante efeito. Pois a ausência e o silêncio podem ser tão expressivos quanto a presença e a palavra articulada, e Liberato, não visto, não ouvido, não caracterizado como personagem, cresce na imaginação do leitor (ou do espectador), dotado de qualidades (ou defeitos) que lhe queiram atribuir. Assim, se, por um lado, ele pode ser visualizado como um preto velho calcado no estereótipo do Pai João [...] por outro lado, pode significar apenas um símbolo do motivo pelo qual lutam mentalidades representadas por Perpétua e Lopes e o filho, isto é, o pensamento conservador, escravocrata, e o pensamento liberal, abolicionista.

É perceptível que a peça apresenta uma reflexão sobre o problema social do cativo.

A segunda peça, *O escravocrata*, aborda a relação entre Gabriela, uma mulher branca, e Lourenço, escravizado da família, que resulta no nascimento de um filho, Gustavo. O marido de Gabriela, Salazar, negociante de escravos e fazendeiro, inicialmente pretende vender Lourenço, mas enfrenta a oposição da família. Salazar representa a visão típica do escravocrata, demonstrando indiferença às condições dos escravos e recorrendo frequentemente à violência, em contraste com a postura contrária da família. A peça também retrata uma rebelião dos escravos da fazenda, desencadeada pelo suicídio de Lourenço, ocorrido após a descoberta de que Gustavo era seu filho. Essa narrativa apresenta semelhanças com a peça *Mãe*, de José de Alencar.

Lourenço é caracterizado por Mendes (1982, p. 166) como uma “criatura altiva, consciente, moral, capaz de agir com dignidade”; entretanto, sua condição social não lhe permite resolver a situação de outra maneira. Já Gustavo, ao descobrir sua paternidade, torna-se uma personagem negra de grande importância para a peça, pois, ao aceitar o pai escravo, revisita sua posição em relação à escravidão e ao preconceito, ciente de que essa consciência “poderia significar o seu fim” (Mendes, 1982, p. 167).

O drama não chegou a ser encenado, pois foi censurado pelo Conservatório Dramático. Segundo Mendes (1982), a sociedade da época não aceitava a representação de um relacionamento entre uma mulher branca e um escravo. O texto foi publicado pelo autor em 1884.

A sociedade brasileira do período escravista demonstrava pouco interesse pelas experiências e vivências do negro; por isso, as personagens negras eram retratadas sem autonomia<sup>8</sup> para discutir sobre suas vidas ou sobre os seus direitos. Souza (2017) aborda que a personagem negra é limitada pela sua condição social, fazendo com que a escravidão constitua a essência da pessoa negra. Mesmo quando se tenta questionar o contexto escravista e as condições dos escravos, essa reflexão ocorre pela voz do branco, um aspecto problematizado pelo teatro negro.

Após a abolição, o cenário dramático buscou trabalhar as vivências negras, porém os estereótipos continuaram presentes em diversas peças, como no caso do personagem Pai João, apresentado por Artur Azevedo na peça *O Dote* (1905). Esse personagem se tornou uma figura emblemática do teatro brasileiro: o velho negro sempre disposto a ajudar os senhores ou senhoras da casa grande. Essa representação se caracteriza, sobretudo, por uma linguagem

---

<sup>8</sup> Segue-se a ideia de Leda Maria Martins (1995, p. 43) de que “[...] a fala do negro nunca é a sua voz e, menos ainda, o seu discurso”.

simplista<sup>9</sup>, reforçando o estereótipo do negro estúpido e, conforme Souza (2017), tal padrão contribui para a invisibilidade da personagem negra, uma vez que

a invisibilidade se dá, então, na ausência de uma personagem negra potente que rompa com os padrões comportamentais de inferioridade construídos a partir de uma visão branca dominante e colonizadora. Compreendo, a partir dessas referências, que a invisibilidade na dramaturgia brasileira do período inicial do século XX pode ser entendida em, pelo menos, dois sentidos: primeiro, a ausência total de personagens negras e, segundo, a presença de estereótipos racistas reforçando paradigmas de subserviência ou virilidade (Souza, 2017, p 283).

Dando um salto temporal, considerando que a maioria das peças do teatro brasileiro continuava a reforçar estereótipos da pessoa negra, discute-se Antonio Callado, dramaturgo já citado neste capítulo, que escreveu quatro peças com o tema da negritude, sendo elas: *Pedro Mico* (1957), *A Revolta da Cachaça* (1958), *O Tesouro de Chica da Silva* (1959) e *Uma Rede para Iemanjá* (1961). Percebe-se que esses dramas foram escritos após o início do Teatro Experimental do Negro (1944) e desenvolvem personagens negras que fogem aos estereótipos tradicionais, sendo que três delas têm homens negros como personagens principais e uma apresenta uma mulher negra como protagonista.

Na peça *Pedro Mico* (1957), o enredo se desenvolve em um barraco no Morro da Catacumba, no Rio de Janeiro, e tem como protagonista o personagem que dá nome ao drama: um homem negro, mulhengo e malandro, que aprecia o estilo de vida que leva. Ele procura mulheres alfabetizadas para que possam ler o jornal para ele, pois precisa saber se a polícia está atrás dele. Segundo Laís Campelo Vieira Corrêa (2013), o personagem apresenta o estereótipo do malandro, entretanto, também está marcado pela não subalternidade do negro.

uma vez que o malandro é avesso às regras sociais típicas de outros espaços, não há que se referir a ele como estando numa situação de subalterno a outras pessoas de classe social mais elevada. Pedro Mico não tenciona viver da mesma forma que uma elite social e encontra-se totalmente à margem pelo seu modo de vida e ambição limitada.

Mendes (1993) caracteriza Pedro Mico como o “herói incontestado da peça, ágil, esperto, uma viva inteligência suprindo o analfabetismo [...]”, características que, segundo Roberto da Mata (1979), evidenciam uma gradação da malandragem socialmente aceita. No enredo, destaca-se a presença da história de Zumbi dos Palmares. Aparecida, mulher que Pedro Mico acolhe em sua casa para ler o jornal, narra a trajetória do herói como forma de ajudá-lo a

---

<sup>9</sup> Exemplos de algumas falas do Pai João, na peça *O dote* (1905): “Siô moço doutlô!”; “Entla, siô doutlô!”; “Flote, non, siô doutlô... mase vai se vivendo.” (Azevedo, 1905, p. 3, 4)

escapar da polícia. Após a fuga, o protagonista compara-se a Zumbi, afirmando ser uma versão viva deste.

Na peça de 1958, *A Revolta da Cachaça*, apresenta-se uma representação diferenciada do homem negro, cuja personagem principal ocupa uma posição de subalternidade. Em homenagem ao Grande Otelo, Callado retrata um homem negro indignado com as dificuldades enfrentadas em sua profissão, decorrentes da segregação racial. Ambrósio, o protagonista e ator, espera que seu amigo branco, Vito, cumpra a promessa de escrever uma peça sobre sua trajetória. Para alcançar esse objetivo, Ambrósio submete-se a situações de humilhação e violência. Contudo, ao final, Vito não concretiza a promessa, e Ambrósio reage atirando contra ele. Segundo Mendes (1993, p. 80), a peça evidencia

o tratamento paternalista que o branco, principalmente o intelectualizado, dispensa ao negro, como para provar a si próprio e aos outros o seu liberalismo e ausência de preconceitos. Esse comportamento, desmascarado na peça, provoca profunda reação em Ambrósio, consciente de que, na sociedade dos brancos, a sua condição continua como no passado: coisa, não gente.

Corrêa (2013) também afirma que o amigo, ao não atender ao desejo de Ambrósio, simboliza a dominação do branco sobre o negro, evidenciando, assim, a relação de poder e subalternidade que permeia tanto as questões raciais quanto as sociais.

Na peça de 1959, *O Tesouro de Chica da Silva*, é apresentada uma personagem negra complexa, pois o enredo

busca problematizar a situação de entrelugar de uma “senhora” negra do Brasil Colonial, na fronteira entre sua origem escrava e a sua nova condição de amante de um estrangeiro português, detentor da exploração dos diamantes e, logo, do poder exercido sobre uma das províncias da colônia (Karlo-Gomes, Loureiro, 2018, p. 121).

No drama, observa-se a utilização do conceito de *femme fatale*<sup>10</sup> como artifício para a sobrevivência dentro da classe social em que a personagem estava inserida, considerando que ela ascende da condição de escravizada para a de senhora. Callado atribui à mulher negra o protagonismo de sua própria vida, afastando-a da imagem de mero objeto sexual. Chica da Silva, por sua vez, emprega a performance de gênero como estratégia para alcançar sua alforria e ocupar a Casa Grande.

A última peça, *Uma Rede para Iemanjá* (1959), apresenta os símbolos que compõem a religiosidade afro-brasileira em seu processo de sincretismo, articulando-os ao nascimento de

---

<sup>10</sup> mito da *femme fatale* está relacionado ao “feminino concebido como magia ou trapaça, presentindo ali uma armadilha para os não-iniciados.” (DOTTIN-ORSINE, 1996, p. 83).

Jesus. As personagens principais são Jacira, uma mulher branca, loira e grávida, e Pai do Juca, um homem negro que a auxilia no parto. De acordo com Karlo-Gomes e Loureiro(2018, p. 127),

no imaginário da jovem Jacira e do velho Pai do Juca, reside a Iemanjá, rainha do mar. A primeira, grávida e abandonada pelo marido, recebe ajuda do idoso quando está prestes a dar à luz. O segundo, por uma espécie de devaneio, concebe Jacira como a própria Iemanjá, aquela que outrora levou seu filho Juca para as profundezas das águas. Por meio de uma atmosfera de melancolia e ao mesmo tempo de esperança, Callado traz o tema do milagre da vida a partir da possível reencarnação de Juca e do nascimento de um filho abandonado pelo pai.

O personagem negro simboliza o processo de hibridação cultural ocorrido na diáspora africana, visto que Jacira representa, para ele, o arquétipo da Grande Mãe, conforme Karlo-Gomes e Loureiro (2018), associada tanto à imagem de Iemanjá quanto à da Virgem Maria. Callado, diferentemente de autores do século XIX, utiliza a figura negra para discutir questões sociais próprias dessa comunidade.

Vale ressaltar, neste subcapítulo, a importância da peça *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, que apresenta em seu enredo uma figura divina representada em corpo negro, incorporando uma cosmovisão carnavalesca, conforme o conceito proposto por Bakhtin (1981)<sup>11</sup>, assumindo o papel de divindade e juiz.

Mesmo com a produção de personagens negras humanizadas na cena moderna e contemporânea, o teatro negro brasileiro ainda enfrenta desafios. Conforme Souza (2017), o primeiro desafio consiste em criar figuras negras que rompam com os padrões sociais impostos pelo ideal colonizador; o segundo refere-se à necessidade de modificar a estrutura dramática tradicional, incorporando elementos como canto, dança e religiosidade, bem como aspectos cênicos, sobretudo no figurino e na iluminação, fundamentando-se na justificativa de que

o negro, numa condição imposta, criou estratégias de sobreviver e resistir ao sistema dominante. Essas estratégias passam desde a criação de gestos, códigos não-verbais, até às práticas artístico-culturais: como a dança, o canto e o batuque. Assim, as estratégias de resistência, além de serem entendidas como atos de transgressão, tornam-se modos de agir, ritualizar e enfrentar o sistema colonial (Souza, 2017, p. 289).

---

<sup>11</sup> “A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isto, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do cômico-sério conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros. Tais gêneros sempre apresentam uma marca especial pela qual podemos identificá-los. Um ouvido sensível sempre adivinha as repercussões, mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca” (BAKHTIN, 1981, p. 92).

Nesse sentido, é fundamental que se valorize a atuação de escritores e atores negros, para que se construa uma estrutura dramática pautada em temas relacionados à cultura e à história afro-brasileira. É a partir dessas produções que se torna possível um questionamento autêntico dos estigmas gerados pela ideologia racista.

## 2.2 TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO E SUA INFLUÊNCIA

A presença recorrente dos estereótipos na representação dramática das personagens negras no teatro brasileiro contribui para que o público os naturalize e os mantenha como verdades sociais, perpetuando, assim, a estruturação das relações raciais no país. Souza (2017) reforça que

a representação de paradigmas na cena teatral reforça uma série de significados pejorativos, definindo, além de uma condição social, o lugar e a voz da personagem negra no palco. Ao compreender, portanto, o teatro como lugar de criação de imagens, espaço da representação, se faz necessário um esforço para criar outros significados, fabricar outras semânticas para esse signo negro produzido pela dramaturgia brasileira. Esses valores pejorativos, enunciados na esfera da representação, constituem um processo de objetificação do signo negro, tornando-o produto de discursos hegemônicos.

Partindo da problematização do silenciamento, da invisibilidade e da desumanização da população negra, o teatro negro foi fundado como uma forma de resistência à hegemonia cultural predominante.

Em 1944, Abdias Nascimento fundou o Teatro Experimental do Negro (TEN). Conforme destaca o site Ipeafro, o TEN foi “a primeira entidade afro-brasileira a vincular a luta pelos direitos civis e humanos dos negros à recuperação e valorização da herança cultural africana”. Além da atividade teatral, o grupo oferecia cursos de alfabetização e cultura geral aos seus integrantes, formando a primeira geração de atores negros no Brasil e atuando na promoção da valorização social do negro brasileiro.

O Teatro Experimental do Negro propunha-se, segundo Nascimento (2008, p. 210), a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, que haviam sido degradados e negados por uma sociedade dominante marcada, desde os tempos coloniais, pela mentalidade eurocêntrica de sua formação metropolitana, impregnada por conceitos pseudocientíficos acerca da suposta inferioridade da raça negra.

Mário de Andrade, de forma “polidamente” crítica, rejeitou a ideia do Teatro Experimental do Negro (Nascimento, 2008, p. 2011). Entretanto, diversos atores e intelectuais, como Aguinaldo de Oliveira Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos, José Herbel, Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, entre outros, foram fundamentais para a concretização do projeto idealizado por Abdias Nascimento. Esses apoiadores destacaram as falhas e a alienação presentes nos estudos afro-brasileiros e tinham como princípio conscientizar o negro acerca da situação em que estava inserido, marcada por uma “escravidão espiritual, cultural, socioeconômica e política em que foi mantido antes e depois de 1888, quando teoricamente se libertara da servidão” (Nascimento, 2008, p. 2011).

Dessa forma, o Teatro Experimental do Negro (TEN) estreou em 8 de maio de 1945, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com a peça *O Imperador Jones*, escrita por Eugene O’Neill, protagonizada pelo ator Aguinaldo Camargo e dirigida por Abdias Nascimento. A obra havia sido originalmente encenada nos Estados Unidos por atores brancos que utilizavam a prática conhecida como *blackface*. Abdias, então, decidiu montar uma apresentação da peça com atores negros, buscando mostrar ao público carioca a sua própria versão.

Segundo Nascimento (2005), o grupo não apenas se dedicou às artes cênicas, mas também atuou na melhoria da qualidade de vida da população negra no Brasil. Para isso, organizou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro e, posteriormente, a Convenção Nacional do Negro, que propôs à Constituinte de 1946 a tipificação da discriminação racial como crime de lesa-pátria. O TEN também realizou, em 1950, o 1º Congresso do Negro Brasileiro e publicou, entre 1948 e 1951, o jornal *Quilombo*.

Embora tenha encerrado suas atividades em 1961 devido a dificuldades financeiras, Nascimento (2005) ressalta que, apesar de sua curta duração, o TEN foi fundamental para inaugurar o teatro moderno brasileiro.

No Nordeste brasileiro, em 1960, no Recife, foi fundado o Teatro Popular do Nordeste (TPN), liderado por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. De acordo com Luís Augusto Reis (2010), o grupo incorporava os princípios do regionalismo defendidos por Gilberto Freyre. O TPN “propõe um teatro de inspiração popular, ligado à tradição da cultura local, mas de franca aspiração universal, assumindo-se como tributário dos grandes momentos da dramaturgia no Ocidente” (Reis, 2010, s/p).

Esses princípios fundamentavam-se na tríade “tradição”, “região” e “modernidade”, que, segundo Ricardo Germano (2010), se desenvolvia da seguinte maneira:

Para o TPN, em uma revisita à tríade regionalista, a tradição vem das obras de clássicos como Molière, Plauto, Aristófanes, Gil Vicente e Martins Pena. Obras estas que nasceram no campo erudito, mas apresentam uma grande empatia com o público em geral. Assim, o TPN não trata especificamente de cultura popular, mas de uma cultura com viés popular. A região advém da cultura que surge do povo para o povo, na qual entram manifestações como a ciranda e o maracatu. Já a modernidade se faz presente na influência do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898 – 1956) nas peças dirigidas por Hermilo. Brecht fazia uso de um recurso denominado anti-ilusionismo, que consiste em uma pausa na encenação para que os atores assumam sua real identidade e debatam com o público temas tratados na peça. No teatro de Hermilo, os atores desempenhavam vários papéis na mesma peça. Para tal, eles se valiam do artifício da máscara – elemento anti-ilusionista. Entretanto, a troca de máscaras acontecia na frente dos espectadores e a peça não era interrompida, caracterizando uma espécie de anti-ilusionismo contínuo.

Assim, o teatro popular assumia a “missão de devolver ao espectador sua própria realidade” (Lima Filho, 2019, p. 57), uma vez que as peças eram elaboradas com o intuito de representar os valores culturais do Nordeste brasileiro. Em 1966, o grupo alcançou um “caráter educativo” (Reis, 2010, s/p), ao oferecer cursos, seminários e palestras que fomentavam debates acerca da cultura popular, filosofia, religião, política, literatura, música e artes visuais.

No ano de 1968, durante um período de intensificação da perseguição política, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) enfrentou dificuldades financeiras e a redução dos apoios. Contudo, o grupo permaneceu coeso e somente em 1970, após a temporada de *BUUUM* — espetáculo composto por duas peças, *Auto do Salão do Automóvel*, de Osman Lins, e *Enquanto Não Arrebenta a Derradeira Explosão*, de José Bezerra Filho, o teatro encerrou suas atividades.

Inspirado no Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1970, no Rio de Janeiro, foi fundado o Teatro Profissional do Negro (TEPRON), idealizado por Ubirajara e Alzira Fidalgo. Considerado por Fernando Vieira Freitas (2015) um dos principais grupos responsáveis pela significativa inserção do negro no campo das artes cênicas brasileiras, o TEPRON destacou-se por sua atuação comprometida com a valorização da identidade afro-brasileira. Conforme aponta o site da Funarte (2013),

Ubirajara Fidalgo sempre defendeu a profissionalização de atores e diretores afrodescendentes associada a uma escrita dramática própria, que retratasse a realidade da população negra e as questões a ela ligadas. “A verdadeira base para o teatro negro é o texto”, dizia.

Para Jesus (2016), não bastava apenas a produção teatral encenada por negros, mas também era fundamental a produção teatral escrita por eles, o que abriu espaço para o surgimento do “dramaturgo negro”. Segundo Freitas (2015), tal avanço representou uma

medida revolucionária nos movimentos contemporâneos, pois promoveu a autonomia na produção artística. Ubirajara Fidalgo não tinha como objetivo “dar voz ao oprimido”, uma vez que, conforme afirma Freitas (2015), “o oprimido tem voz e fala, ele só não é ouvido – ou tem o seu discurso reprimido e reconduzido por aqueles que muitas vezes procuram lhe dar voz”.

Infelizmente, o grupo TEPRON não teve longevidade, pois Ubirajara faleceu precocemente, aos 37 anos, vítima de insuficiência renal. O trabalho realizado por Ubirajara e Alzira Fidalgo é um exemplo de projeto político e coerente, que possibilitou “a construção coletiva de espaços autônomos ocupados por negros, aliando sempre a capacitação profissional à formação política e social, que consistia na base da crítica da realidade racial do nosso país” (Freitas, 2015).

É importante destacar que os textos teatrais de autoria de Ubirajara Fidalgo jamais foram publicados. Conforme Jesus (2016, p. 56), “tudo que se refere à sua memória ainda não está preservado nem devidamente catalogado”. Após o falecimento do autor, sua esposa, Alzira Fidalgo, empenhou-se na preservação de suas produções e buscou a publicação das mesmas. Contudo, essas iniciativas foram recebidas com indiferença e descaso pelas instituições responsáveis. Atualmente, o acervo de Ubirajara Fidalgo encontra-se sob os cuidados de sua filha, Sabrina Fidalgo<sup>12</sup>.

Um dos teatros negros que permanece em atividade até os dias atuais é o Teatro Popular Brasileiro, fundado por Solano Trindade em 1950, na cidade de Embu das Artes, no estado de São Paulo. Segundo Jesus (2016), o grupo era composto por operários, pessoas do povo e estudantes, configurando um coletivo inspirado no Teatro Experimental do Negro. Solano Trindade teve papel fundamental para a difusão do teatro negro para além das fronteiras brasileiras, apresentando suas peças, que enfatizavam a cultura popular, as danças e as músicas de matrizes africanas e brasileiras, em diversos países europeus.

Raquel Trindade (2017)<sup>13</sup> aponta que um dos objetivos centrais de Solano Trindade, enquanto militante, era “pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte”, frase que se tornou o lema do Teatro Popular Solano Trindade. Para alcançar esse propósito, Solano Trindade criou grupos teatrais que valorizassem a cultura afrodescendente e

---

<sup>12</sup> Segundo o site Sabrina Fidalgo, Sabrina Fidalgo é diretora de cinema, roteirista, atriz, artista visual, colunista, autora e produtora brasileira. “Em março de 2018 foi eleita em oitavo lugar pela publicação norte-americana “Bustle” como uma das 36 diretoras de todo o mundo que estão mudando paradigmas em seus respectivos países. Seu mais recente curta-metragem ficcional “Alfazema” (2019) ganhou o troféu de Melhor Filme do Júri Popular no 29º Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro, foi premiado como Melhor Diretor e Melhor Trilha Sonora no 52º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e foi um dos finalistas curtas do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.”

<sup>13</sup> Segundo o site IAR - UNICAMP, Raquel Trindade, filha de Solano Trindade, “é um dos grandes símbolos da cultura brasileira. Artista de várias frentes, foi coreógrafa, artista plástica, escritora, ensaísta e tornou-se uma griot, sábia dos ensinamentos da diáspora afro-brasileira.”

contribuíssem para a elevação da autoestima da população negra. Suas peças enfatizavam elementos do folclore e das danças populares, reforçando a identidade cultural afro-brasileira.

O Teatro Popular Solano Trindade oferece em sua sede atendimento a pesquisadores, estudantes e ao público em geral interessados na cultura afro-brasileira, com “o objetivo de preservar e promover a cultura negra e popular e acredita que a cultura é a raiz do conhecimento e da transformação, intrínseca em todos os grupos étnicos desde o surgimento do Homem” (Tomé, 2015).

O site Literafro (2021) declara que o Bando de Teatro Olodum, fundado em 1990 em Salvador pelo diretor Márcio Meirelles em parceria com a agremiação cultural Olodum, representa uma importante expressão do teatro negro brasileiro. O grupo destaca-se por sua atuação voltada à valorização da cultura afro-brasileira, abordando temas relacionados à identidade, resistência e ancestralidade negra, promovendo a inclusão social e política por meio da arte cênica. Declarando assim

o Bando de Teatro Olodum vem se destacando na cena brasileira por colocar em prática um complexo projeto poético-político que inclui representar o cotidiano da população negra, combater o racismo, valorizar e divulgar a cultura negra no país, contribuir para a presença ativa do negro na sociedade, promover a conscientização e a construção das identidades negras, capacitar artistas negros, desenvolver dramaturgia e linguagem cênica própria (Literafro, 2021, s/p.)

Meirelles (2011) afirma que as peças produzidas e encenadas pelo grupo combinam humor e discussão racial, configurando-se como um teatro engajado que alia leveza e ironia, diversão e militância. Com a proposta de uma linguagem cênica contemporânea, o Bando utiliza dança e música inspiradas nos referenciais do Candomblé.

Seguindo a ideia de autonomia de produção do teatro negro, o grupo adota um processo colaborativo para “enriquecer a criação artística, de modo a favorecer a diversidade de perspectivas sobre as questões a serem representadas no palco e ampliar o raio de atuação do artista negro” (Literafro, 2021). Para preservar a harmonia no trabalho coletivo, o Bando mantém funções artísticas específicas, como diretor, dramaturgo, concepção cênica e figurinista, enquanto o ator assume o papel de co-criador do texto e do espetáculo, participando também das funções técnicas.

O Bando de Teatro Olodum estreou em 1991 com a peça *Essa é Nossa Praia*. Segundo Meirelles (2011), o espetáculo abordava “temas como o militante negro engajado na luta

contra a discriminação, a ideologia do embranquecimento, o tráfico de drogas e a violência policial”.

Além das peças originais, o coletivo explora outras vertentes, como adaptações de textos clássicos para a realidade de Salvador. Dentre esses, destacam-se *Woyzeck*, de Georg Büchner, encenada em 1993; *Medeamaterial*, de Heiner Müller, produzida no mesmo ano; *Ópera de Três Mirreiros* (1996) e *Ópera de Três Reais* (1998), ambas adaptações de Bertolt Brecht; *Um Tal de Dom Quixote*, baseado em Cervantes e encenado por ocasião da reinauguração do Teatro Vila Velha em 1998; e *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare. O Bando também teve algumas peças adaptadas para o cinema, como é o caso da peça *Ó Pai, Ó*. O grupo mantém suas atividades atualmente na sede localizada no Centro Histórico de Salvador, intitulada Pelourinho.

Em Belo Horizonte, surgiu em 2014 a companhia Espaço Preto, originada a partir do trabalho de conclusão de curso<sup>14</sup> do estudante Pedro Amparo, orientado pelo professor Marcos Alexandre. Sobre as atividades e o desenvolvimento do grupo, Anderson Ferreira do Nascimento (2018, p. 48) destaca que

Era hora de propor tudo o que a universidade nos negou. Compartilhamos textos, músicas, poesias, mitos, imagens (fotografia, pintura, escultura etc.) de outros artistas negros. Era uma espécie de alfabetização na literatura/arte/teatro negro. Um mundo novo, mas que havia representatividade. Existiam pessoas que dialogavam, já há algum tempo, com o que desejávamos expressar. Não estávamos sozinhos, só não sabíamos da existência delas.

O Espaço Preto teve seus princípios fundamentados no legado do Teatro Experimental do Negro (TEN). Conforme aponta Nascimento (2018), o grupo promoveu discussões sobre a democracia racial, questionou a representação do negro na dramaturgia universal e buscou inserir a presença negra no espaço teatral. A companhia estreou com a peça *Primeiramente Negra*, que realizou temporada única no Teatro Espanca. Segundo o site Literafro (2021), o espetáculo “trazia as vivências de seus integrantes relacionadas à raça, que tanto os aproximava não só com o que acontecia dentro do espaço acadêmico, mas também fora dele”. Destaca-se que o Espaço Preto foi o primeiro grupo de teatro negro criado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e permanece ativo até os dias atuais, produzindo academicamente e artisticamente reflexões sobre a vivência e a prática coletiva das artes cênicas negras, bem como as questões étnico-raciais que envolvem esse campo.

---

<sup>14</sup> Intitulado *Arte Marginal em cena: A experiência da Cia Espaço Preto na construção de uma dramaturgia negra*, publicado em 2014. Disponível em: <https://unilab.academia.edu/PretoAmparo>

Em São Paulo, fundado por Tereza Santos<sup>15</sup>, surgiu o Cecan (Centro de cultura e arte negra), no ano de 1971. O centro teve duas fases, a primeira foi de 1971 a 1974 e a segunda de 1976 a 1981. Essa divisão ocorreu porque a fundadora foi perseguida pelo regime militar e deixou o país; na segunda fase, o responsável pela continuidade do grupo foi Odacir de Mattos<sup>16</sup>.

Segundo Joana Maria Ferreira da Silva (2012, p. 12)

O Cecan foi uma das primeiras organizações negras, na capital de São Paulo, a trabalhar a ideia da negritude - isto é, a importância da consciência étnica -, afirmando a necessidade de que a redescoberta do negro, com base na recuperação do domínio cultural histórico, faça-se cada vez mais sob a égide da identidade.

Na primeira fase do grupo, o objetivo era conscientizar negros e brancos quanto à questão racial negra. Já na segunda fase, o objetivo se voltou para uma atuação de questões somente da comunidade negra. Odacir de Mattos, responsável pela segunda fase, enfatizou que

[...] a colonização cultural como um dos fatores determinantes para a distorção da imagem e da consciência negra. Além do mais, ele apontou o perigo da folclorização da cultura negra, propondo uma recuperação crítica dos valores negros para que a população alcançasse consciência e autoimagem positivas (Silva, 2012, p. 31).

O Cecan, ao se configurar como uma organização de negros para negros, promoveu uma retomada da estética afrodescendente, exemplificada pelo uso de tranças, penteados afro e batatas de estilo africano. Essa iniciativa buscava afastar os indivíduos negros dos padrões estéticos impostos pela cultura dominante, contribuindo, assim, para o fortalecimento da autoestima da população negra.

Além de suas atividades teatrais, o Cecan fundou o *Jornegro* e a FEABESP<sup>17</sup>, promovendo diversas iniciativas culturais nas áreas de arte, educação e pesquisa. Também

---

<sup>15</sup> O site *Geledés* informa que Jaci dos Santos, conhecida como Tereza Santos, “foi uma mulher negra, nascida no Rio de Janeiro em 7 de julho de 1930, antiga militante do Partido Comunista, teatróloga, atriz, professora, filósofa carnavalesca e militante pelas causas dos povos africanos da diáspora e do continente e, principalmente, dos afro-brasileiros com autora da peça “E agora falamos nós” em conjunto o sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira, autoras de diversos artigos sobre cultura e a mulher, Assessora de Cultura Afro-Brasileira da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo 1986-2002.”

<sup>16</sup> Segundo Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2015, p. 15) “Odacir de Mattos trabalhou em diversos jornais na capital paulista como revisor e foi também ativista negro, membro fundador da Associação Cultural do Negro, em São Paulo, e do *Jornegro*, na mesma cidade. Dirigiu o Centro de Cultura e Arte Negra (Cecan) a partir de 1974. Foi ligado também aos jovens jornalistas socialistas do *Versus*, principalmente a Tereza Santos.”

<sup>17</sup> Federação de Entidades Afro-Brasileiras do Estado de São Paulo. Silva (2012, p. 57) diz que “a Federação foi definida como ‘órgão representativo das entidades afro-brasileiras no Estado de São Paulo’.” A Federação e o *Jornegro* trabalhavam juntos para o registro do jornal, verba para as entidades negras e para o aumento de filiados.

organizou uma biblioteca e ofereceu suporte à formação de outros grupos negros. De acordo com Silva (2012), as associações influenciadas pelo movimento negro das décadas de 1970 e 1980 desenvolveram ações voltadas para a recreação, o lazer e a formação profissional da população negra no Brasil. Os organizadores do grupo resolveram encerrar as atividades em 1981, visto que, para eles, o Cecan havia cumprido o seu papel proporcionando a discussão racial para a sociedade e, principalmente, para a comunidade negra.

O Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento na década de 1940, foi um dos primeiros teatros negros do Brasil e exerceu influência significativa sobre a maioria dos grupos que surgiram posteriormente. Além disso, o TEN estabeleceu parcerias com a Associação Cultural do Negro (ACN)<sup>18</sup> e com Solano Trindade, promovendo a produção de diversas atividades culturais e artísticas.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) emergiu em um contexto histórico de grande relevância para a comunidade negra, tanto no âmbito nacional quanto internacional. No Brasil, vivia-se a luta contra a ditadura do Estado Novo, liderada por Getúlio Vargas, e o processo de redemocratização. No cenário internacional, destacavam-se o processo de descolonização das nações africanas e, nos Estados Unidos, as intensas lutas por direitos civis e

é a partir daí que boa parte dos negros americanos sai da fase legalista e jurídica e abraça a militância, adotando a filosofia da desobediência civil. Esses momentos marcaram o aprofundamento da consciência negra e uma crescente radicalização, culminando, nos anos 1960, no movimento Black Power (Silva, 2012, p. 80).

Essa filosofia de desobediência foi amplamente adotada por artistas negros brasileiros, especialmente durante os períodos do Estado Novo e da ditadura militar, momentos em que diversos grupos de militância negra foram formados no país.

A partir dessa influência internacional, o TEN,

além de inovar ao usar o teatro como meio por excelência para sua proposta política, resgatando-se como cultura negra, criticou a ideologia da brancura e pregou a necessidade de desconolonização do negro, a valorização da contribuição africana e a necessidade de conscientização do negro para esses aspectos - bem como a ideia de que esses seriam os elementos preliminares na luta do negro por cidadania plena (Silva, 2012, p. 79).

---

<sup>18</sup> De acordo com Silva (2012, p. 21), “a Associação Cultural do Negro (ACN), fundada em 1954, caracterizou-se por intensas atividades culturais e artísticas, visando criar uma ideologia para o negro paulista e brasileiro. Seu presidente, Geraldo de Campos e Oliveira, imprimiu à entidade um ritmo de atividades muito intenso e dinâmico. Editou os *Cadernos de Cultura Negra*, em 1958, e centralizou atividades comemorativas dos 70 anos de abolição.”

Ainda influenciado pelo internacional, o grupo inspirou-se no movimento africano de negritude, Miller (1988, p. 14) explica que

o TEN [...] não propunha um rompimento de laços de dependência, tal como se evidenciava nos movimentos de libertação africanos, pacíficos e armados, enfatizando a conquista de direitos de cidadania e respeito à diferença. A negritude corresponderia, nesse sentido, à produção de uma consciência negra, resgatando uma identidade cultural com raízes na África.

De acordo com Moura (1982, p. 103), o coletivo "era uma organização que, naquela época (1944), apresentava a negritude de forma consciente, como base filosófica, e desejava, por meio dessa 'ideologia', organizar os negros no Brasil."

Por meio de suas produções teatrais, o Teatro Experimental do Negro (TEN) introduziu o negro como protagonista e herói, rompendo com a prática de relegá-lo a papéis decorativos, subalternos ou folclóricos. Essa crítica, também feita por Odacir de Mattos às peças escritas por autores brancos, foi acompanhada pela criação de um espaço que promovia a troca de informações e experiências relacionadas às questões enfrentadas pela comunidade negra.

Todos os grupos mencionados seguem a filosofia de Abdias Nascimento em relação ao teatro negro, ao buscar tanto a valorização e representação da cultura afro-brasileira quanto a educação e a inserção da população negra nas atividades artísticas.

Destacam-se outros coletivos negros de teatro atuais: Coletivo Bonobando (RJ)<sup>19</sup>, Capulanos, Cia de arte negra (SP)<sup>20</sup>; Companhia dos Crespos (SP)<sup>21</sup>; Coletivo Negro (SP)<sup>22</sup>; Companhia Negra de Teatro (MG)<sup>23</sup>; Teatro Negro e Atitude (MG)<sup>24</sup>; Coletivo NEGA (SC)<sup>25</sup> e Grupo Caixa Preta de Teatro (RS)<sup>26</sup>.

<sup>19</sup> Para mais informações sobre a companhia acessar <https://www.instagram.com/bonobando/>

<sup>20</sup> Para mais informações sobre a companhia acessar <https://capulanasciadeartenegra.com.br/>

<sup>21</sup> Para mais informações sobre a companhia acessar <https://www.ciaoscrespos.com.br/>

<sup>22</sup> Para mais informações sobre a companhia acessar <http://coletivonegro.com.br/>

<sup>23</sup> Para mais informações sobre a companhia acessar <http://www.cianegradeteatro.com.br/>

<sup>24</sup> Para mais informações sobre a companhia acessar <https://www.teatronegroeatitude.com/>

<sup>25</sup> Para mais informações sobre companhia acessar <https://www.instagram.com/coletivonega/>

<sup>26</sup> Para mais informações sobre a companhia acessar <https://grupocaixa-preta.blogspot.com/> ou <https://www.instagram.com/grupocaixapretadeteatro/>

### 3 ENTRE REPRESENTAÇÕES E SENTIDOS: UMA REVISÃO SOBRE O IMAGINÁRIO SOCIAL

O objetivo deste capítulo é apresentar o conceito de imaginário social, com ênfase nas obras de Baczko (*A imaginação social*, 1985) e Castoriadis (*A instituição imaginária da sociedade*, 1982), a fim de analisar a formação da cosmovisão do negro na dramaturgia brasileira. Além disso, busca-se discutir as consequências dessa concepção na construção de personagens negras no teatro brasileiro, bem como explorar o conceito de outremização, desenvolvido por Toni Morrison na obra *A origem do outro: seis ensaios sobre racismo e literatura* (2019). Para iniciar o capítulo, apresenta-se um breve panorama dos autores que desenvolveram a ideia de imaginário social.

A História Nova é um conceito utilizado para se referir a uma corrente historiográfica que se desenvolveu principalmente na França a partir da segunda metade do século XX, especialmente nas décadas de 1960 e 1970. Esse movimento foi influenciado por uma série de transformações teóricas, culturais e sociais, incluindo o estruturalismo, a psicanálise, o marxismo, e outras correntes de pensamento que começaram a questionar a forma tradicional de escrever a história.

Um dos principais representantes dessa nova abordagem foi o historiador francês Marc Bloch, cofundador da Escola dos Annales, que propôs uma visão mais abrangente e menos centrada em eventos políticos e figuras individuais. A História Nova surgiu como uma reação ao enfoque da história política tradicional, que estava centrada nos grandes feitos e personagens da história, e buscou um olhar mais plural sobre o passado. Ao invés de estudar apenas as ações dos governantes ou as guerras, os historiadores da História Nova procuraram compreender as estruturas sociais, econômicas e culturais, assim como as mentalidades e representações coletivas das épocas estudadas. Para isso, Bloch realizou o estudo sobre os reis europeus que eram considerados sagrados, na época, e que essa característica estava ligada ao poder políticos dessas entidades, de acordo com o autor (1999, p. 43-44)

Esses ritos serviram-me de fio condutor para estudar, particularmente na França e na Inglaterra, o caráter sobrenatural que por longo tempo foi atribuído ao poder régio, aquilo que poderíamos chamar (usando um termo que os sociólogos desviaram ligeiramente de seu significado inicial) a realeza “mística”. A realeza! Sua história domina toda a evolução das instituições europeias. Até nossos dias, quase todos os povos da Europa ocidental foram governados por reis. Durante longo período, o desenvolvimento político das sociedades humanas em nossos países resumiu-se quase unicamente às vicissitudes do poder das grandes dinastias. Ora, para compreender o que foram as monarquias de outrora, para sobretudo dar-se conta de sua longa dominação sobre os espíritos dos homens, não é suficiente apenas esclarecer até o último detalhe o mecanismo da organização

administrativa, judiciária, financeira que essas monarquias impuseram a seus súditos; nem é suficiente analisar ou procurar extrair de alguns grandes teóricos os conceitos de absolutismo ou de direito divino. É necessário também penetrar as crenças e as fábulas que floresceram em torno das causas principescas. Em muitos pontos, todo esse folclore diz-nos mais do que o diria qualquer tratado doutrinal.

Marc Bloch e outros historiadores da Escola dos Annales procuraram integrar diferentes áreas do conhecimento, como a sociologia, a psicologia, a geografia e a antropologia, com o objetivo de entender melhor os contextos históricos em que os eventos ocorreram, pois Bloch (1999, p. 45) argumenta que

em biologia, estudar a existência de um organismo não é apenas pesquisar-lhe o pai e a mãe; é também determinar as características do meio que lhe permitem viver e, simultaneamente, obrigam-no a modificar-se. A mesma coisa acontece - *mutatis mutandis* - com os fatos sociais.

Eles defenderam que a história não deveria se limitar a uma simples narração de fatos, mas sim envolver a análise das longas durações, dos processos lentos e das estruturas que moldam as sociedades ao longo do tempo. Esse enfoque se distanciou do modelo tradicional, que privilegiava uma visão episódica e de curto prazo da história.

Com o tempo, a História Nova se diversificou ainda mais, incorporando novas perspectivas, como o estudo das mentalidades, das práticas cotidianas, das representações sociais e do papel das mulheres, dos trabalhadores e de outros grupos antes marginalizados nas narrativas históricas. A historiografia passou a focar não apenas nos grandes eventos, mas também nas experiências das pessoas comuns e nas formas de subjetividade e cultura que permeavam a vida cotidiana.

Além disso, a História Nova também foi influenciada pela revolução das ciências humanas e sociais, que buscavam uma análise mais científica e rigorosa das fontes históricas. Os historiadores passaram a dar mais atenção à interdisciplinaridade, ao uso de novas fontes, como os registros estatísticos e as fontes iconográficas, e a métodos inovadores de análise.

O estudo histórico das mentalidades, que surgiu na História Nova, é um campo de estudo que se concentra na análise das representações, crenças e formas de pensar que caracterizam diferentes sociedades em determinados períodos. Essa abordagem surgiu na França, na década de 1940, onde historiadores como Lucien Febvre e Marc Bloch, já citado, buscavam entender não apenas os eventos políticos e econômicos, mas também as formas de vida e as mentalidades coletivas que moldavam a experiência humana. Segundo Barros (2005, p. 2)

Foram eles que primeiro exploraram certos temas que – a princípio recebidos pelos demais historiadores como estranhos ou exóticos – logo encontrariam um curioso lugar editorial entre uma multidão de outros campos temáticos que posteriormente marcariam, através de uma miríade de novas especialidades relativas aos ‘domínios’ históricos, a tendência à fragmentação que parecia deixar definitivamente para trás as antigas ambições braudelianas de realizar uma ‘história total’.

Os historiadores das mentalidades enfatizam que as ideias, valores e práticas culturais são fundamentais para compreender como as sociedades funcionam e se desenvolvem. Essa perspectiva considera fatores como religião, ciência, arte e tradições populares, mostrando como esses elementos influenciam o comportamento e as percepções das pessoas.

A análise das mentalidades permite explorar temas como a relação entre o indivíduo e a coletividade, as visões de mundo predominantes, as atitudes em relação ao tempo, à morte e à natureza, e como esses fatores variam ao longo do tempo e entre diferentes culturas. Barros (2005, p. 3) aponta que

qualquer tema pode ser trabalhado a partir dos vários enfoques que classificaremos aqui como relacionados às ‘dimensões’ sociais (a Política, a Economia, a Cultura, as Mentalidades, o Imaginário, e assim por diante). Assim, uma História da Morte pode ser trabalhada pela História Demográfica, pela História Política, pela História da Cultura Material, e não apenas pela História das Mentalidades. Em contrapartida, temas já tradicionais como o do “nacionalismo” ou o da “religião” podem ser igualmente examinados da perspectiva de uma História das Mentalidades. Não são portanto os domínios privilegiados pelos historiadores das mentalidades que definem o tipo de história que fazem, mas sim a dimensão da vida social para a qual os seus olhares se dirigem: o universo mental, os modos de sentir, o âmbito mais espontâneo das representações coletivas e, para alguns, o inconsciente coletivo.

Ao longo do tempo, a história das mentalidades evoluiu, incorporando novas abordagens, como a história cultural e a história das emoções, e se ampliou para incluir a análise das identidades sociais, como gênero, classe e etnia. Essa rica e multifacetada área de estudo oferece uma visão mais profunda sobre as dinâmicas sociais e culturais, ajudando a entender como as sociedades se moldam e transformam ao longo da história.

Philippe Ariès (1977), historiador francês, teve grande impacto na compreensão das transformações sociais ao longo do tempo, especialmente por meio de suas contribuições à história das mentalidades. Embora seja mais conhecido por suas análises sobre a morte e a infância na sociedade ocidental, sua obra oferece ideias valiosas sobre como as percepções coletivas moldam a experiência humana. Segundo Ariès (1977, p. 14), "a história das mentalidades é, antes de tudo, a história daquilo que a sociedade considera como natural ou inevitável em determinado momento." Essa abordagem destaca como as concepções culturais

e sociais evoluem, influenciando profundamente o comportamento humano e suas instituições.

Ariès (1977) argumenta que as mentalidades de uma época são moldadas por fatores culturais, sociais e históricos, manifestando-se em diversas esferas da vida, como rituais, tradições e representações artísticas. Um de seus conceitos centrais é a ideia de que a forma como uma sociedade lida com a morte reflete sua estrutura mental e os valores predominantes. Na obra *História da Morte na Idade Média* (1977), ele afirma: "a morte, outrora familiar e próxima, foi sendo progressivamente banida do cotidiano e transformada em um tabu" (Ariès, 1977, p. 15). Essa reflexão destaca as transformações nas atitudes em relação à morte ao longo dos séculos, evidenciando a passagem de uma aceitação natural da finitude para um afastamento e a busca pela imortalidade na modernidade.

Embora Ariès (1977) não tenha abordado diretamente a noção de inconsciente coletivo, ele sugere que as mentalidades coletivas são formadas por experiências compartilhadas e contextos históricos, criando um inconsciente social que molda as percepções e reações dos indivíduos.

Assim, a obra de Ariès (1977) nos convida a refletir sobre como as representações coletivas da morte, infância e outras experiências humanas influenciam o comportamento social e as práticas culturais. Sua análise ajuda a entender que as mentalidades não são apenas reflexos do presente, mas também construções que se desenvolvem e se transformam ao longo do tempo, sendo fundamentais para a formação da identidade coletiva. Em suma, a contribuição de Philippe Ariès para a história das mentalidades revela a complexidade das interações entre cultura, sociedade e os modos de pensar que caracterizam diferentes épocas.

Em consonância com a História Nova e a História das Mentalidades, surge o conceito de imaginário social, teoria que fundamenta esta dissertação e é essencial para compreender como os indivíduos e as sociedades constroem suas realidades, valores e significados. Essa teoria, em grande parte desenvolvida por Cornelius Castoriadis (1982) e por outros teóricos, como Bronislaw Baczko (1985), propõe que a imaginação social não é apenas um reflexo da realidade, mas um elemento ativo na sua criação.

Castoriadis, em sua obra *A instituição imaginária da sociedade* (1982), argumenta que a sociedade não é composta apenas de instituições e estruturas rígidas, mas que é, essencialmente, um espaço de criação contínua onde os indivíduos, por meio da imaginação, dão sentido ao mundo que habitam, pois o autor (1982, p. 141) aponta que "não contestamos a visão funcionalista na medida em que chama nossa atenção para o fato evidente de que as

instituições preenchem funções vitais sem as quais a existência de uma sociedade é inconcebível”.

Baczko (1985) complementa essa visão ao analisar como os imaginários sociais moldam as práticas cotidianas e as crenças coletivas. Ele enfatiza que as imagens e representações que circulam em uma sociedade influenciam diretamente a forma como as pessoas percebem sua identidade, sua história e seu futuro, apontando que

no sistema de representações produzidos por cada época e no qual esta encontra a sua unidade, o ‘verdadeiro’ e o ‘ilusório’ não estão isolados um do outro, mas pelo contrário unidos num todo, por meio de um complexo jogo dialético. É nas ilusões que uma época alimenta a respeito de si própria que ela manifesta e esconde, ao mesmo tempo, a sua ‘verdade’, bem como o lugar que lhe cabe na “lógica da história” (Baczko, 1985, p. 303).

O imaginário social, portanto, abrange as narrativas, mitos e símbolos que se entrelaçam na cultura de um grupo, servindo como um guia para a ação e a interpretação da realidade, “um fundo de crenças comuns que exprima o sentimento da existência da coletividade” (Baczko, 1985, p. 306).

A construção desse imaginário é um processo dinâmico, que reflete as tensões, conflitos e transformações sociais. Castoriadis (1982), ao falar da “autonomia da imaginação”, propõe que as sociedades são capazes de se reinventar, desafiando estruturas pré-estabelecidas e criando novas possibilidades de vida. Isso implica que o imaginário social não é estático, mas está em constante evolução, influenciado por fatores históricos, econômicos e políticos. Dado que Castoriadis (1982, p. 173) expõe que

[...] a partir do imaginário que cresce imediatamente na superfície da vida social, a possibilidade de penetrar no labirinto da simbolização do imaginário; e desenvolvendo a análise, chegaremos a significações que não se encontram aí para representar outra coisa, que são como articulações últimas que a sociedade em questão impôs ao mundo, a si mesma e a suas necessidades, os esquemas organizadores que são condição de representabilidade de tudo o que essa sociedade pode dar-se.

Baczko (1985), por sua vez, destaca a importância da reflexão crítica sobre os imaginários existentes, afirmando que compreender esses mecanismos é essencial para a transformação social. O teórico (1985, p. 304) aborda a luta de classes e argumenta que

a luta das classes passa necessariamente pelo campo ideológico. Em cada formação social, as representações ideológicas da classe dominante constituem, também, a ideologia dominante, no sentido em que esta é veiculada e imposta por instituições tais como o Estado, a Igreja, o ensino, etc. A classe dominada só pode opor-se à classe dominante produzindo a sua própria ideologia, elemento indispensável da sua tomada de consciência.

Ao se debruçar sobre a história e as representações coletivas, é possível identificar as limitações e as potencialidades de cada imaginário, permitindo uma visão mais ampla sobre como as sociedades podem se mobilizar para mudanças significativas.

Unindo as perspectivas de Castoriadis (1982) e Baczko (1985), oferece-se uma ferramenta poderosa para entender como a imaginação molda as realidades sociais e como as sociedades podem, através dela, construir um futuro mais autônomo e consciente. Essa abordagem se revela particularmente relevante em um contexto onde os desafios sociais são complexos e exigem uma nova forma de pensar e agir coletivamente, pois Castoriadis (1982, p. 179) enfatiza que

cada sociedade define e elabora uma imagem do mundo natural, do universo onde vive, tentando cada vez fazer um conjunto significativo, no qual certamente devem encontrar lugar para os objetos e seres naturais que importam para a vida da coletividade, mas também para esta própria coletividade, e finalmente uma certa " ordem do mundo".

A relação entre a teoria do imaginário social e a literatura é uma área rica e fascinante que revela como os textos ficcionais não apenas refletem, mas também moldam as percepções e os valores de uma sociedade. A literatura, como forma de expressão artística, se alimenta do imaginário coletivo, capturando as emoções, os conflitos e as aspirações de seu tempo. Nesse sentido, obras literárias se tornam veículos para a exploração e a reinterpretação das realidades sociais.

A teoria do imaginário social, proposta por pensadores como Cornelius Castoriadis (1982) e Baczko (1985), sugere que a imaginação não é um mero escapismo, mas um elemento ativo na construção da realidade. Isso se manifesta na literatura, onde os autores criam mundos fictícios que possibilitam novas formas de ver e entender a vida. Através de personagens, tramas e cenários, a literatura proporciona uma arena onde as questões sociais e existenciais podem ser abordadas, permitindo ao leitor explorar diferentes perspectivas e reflexões sobre sua própria condição.

Além disso, a literatura serve como um espaço de contestação, onde imaginários dominantes podem ser questionados e desafiados. Autores frequentemente utilizam suas obras para criticar normas sociais e políticas, evocando a imaginação crítica e incentivando o leitor a reavaliar suas crenças e valores. Nesse contexto, a literatura torna-se um agente de mudança, contribuindo para a formação de novos imaginários que podem, por sua vez, influenciar ações sociais e políticas.

Outro aspecto importante é a capacidade da literatura de preservar e transmitir imaginários históricos. Narrativas que exploram eventos passados, mitos e tradições culturais ajudam a construir uma memória coletiva, permitindo que sociedades reflitam sobre suas trajetórias e identidades. A literatura, portanto, atua como um registro ficcional vivo do imaginário social, oferecendo uma visão sobre como as sociedades se veem e se entendem ao longo do tempo.

A relação entre o imaginário social e a literatura é, portanto, um campo que oferece uma compreensão profunda das dinâmicas sociais. Estudá-la nos permite perceber como as histórias que contamos e lemos não apenas representam a realidade, mas também a moldam, influenciando nossa percepção de nós mesmos e do mundo ao nosso redor. Nesse sentido, a literatura se configura como um meio poderoso de engajamento social e cultural, convidando tanto autores quanto leitores a participarem ativamente no entendimento do imaginário presente e na construção de novos imaginários coletivos.

O conceito de imaginário social, desenvolvido pelo sociólogo francês Michel Maffesoli (2001), busca compreender como os indivíduos constroem e compartilham significados coletivos em uma sociedade. Para Maffesoli (2001, p. 75), o imaginário social é “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”. Sendo assim, uma rede de representações, símbolos, mitos e narrativas que circulam e estruturam o cotidiano das pessoas, influenciando suas percepções, comportamentos e relações sociais. Ele vai além da mera soma de ideias ou crenças de uma sociedade, sendo entendido como um espaço simbólico onde se constroem as identidades coletivas e as formas de pertencimento, pois

o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo. O imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. Sei que a crítica moderna vê na atualidade a expressão mais acabada do individualismo (Maffesoli, 2001, p. 76).

Em seu trabalho, Maffesoli (2001) defende que o imaginário social é fundamental para a coesão social, uma vez que ele expressa a maneira como os grupos se identificam e se organizam em torno de valores e sentidos compartilhados. Esse imaginário não é estático, mas sim dinâmico e plural, refletindo as transformações culturais, políticas e sociais ao longo do tempo. Em vez de se limitar a um conceito rígido ou acadêmico, o imaginário social é visto como uma força viva, capaz de engendrar novas formas de convivência, de manifestação de desejo e de comunicação.

O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual [...] O imaginário de Paris faz Paris ser o que é (Maffesoli, 2001, p. 76).

Maffesoli (2001) também sublinha que, em um mundo marcado pela globalização e pela crise das grandes narrativas modernas, o imaginário social tende a se fragmentar, dando origem a novas formas de subjetividade e pertencimento. O que antes era unificado em grandes ideologias ou sistemas de crenças, hoje se espalha por uma multiplicidade de grupos menores, mais flexíveis e efêmeros. Este fenômeno se observa especialmente nas culturas de massa, como na mídia e na publicidade, que desempenham papel fundamental na produção e circulação desses imaginários, visto que, na pós-modernidade

o imaginário é alimentado por tecnologias. A técnica é um fator de estimulação imaginal. Não é por acaso que o termo imaginário encontra tanta repercussão neste momento histórico de intenso desenvolvimento tecnológico, ainda mais nas tecnologias de comunicação, pois o imaginário, enquanto comunhão, é sempre comunicação. Internet é uma tecnologia da interatividade que alimenta e é alimentada por imaginários (Maffesoli, 2001, p. 80)

Para Maffesoli (2001), as tribos urbanas, por exemplo, são manifestações contemporâneas desse imaginário, agrupando indivíduos que compartilham modos de vida e identidades específicas. Em síntese, o imaginário social, segundo o autor (2001), é um campo essencial para compreender a construção das identidades coletivas na sociedade contemporânea. Ele propõe uma visão da sociedade que não é centrada apenas nas estruturas formais e institucionais, mas na maneira como as pessoas vivem e compartilham suas experiências através de símbolos e representações coletivas, permitindo uma compreensão mais ampla da dinâmica social e cultural.

Jacques Le Goff (1990, 1992) aborda o conceito de imaginário social em suas reflexões acerca das representações coletivas e do papel da imaginação na construção da história e da cultura. Para Le Goff (1990), o imaginário social refere-se ao conjunto de imagens, símbolos, mitos e narrativas que estruturam as visões de mundo das sociedades e que, ao mesmo tempo, moldam as identidades coletivas e os comportamentos individuais. Ele argumenta que a imaginação é um componente essencial na construção de sentidos compartilhados, sendo capaz de produzir um "mundo simbólico" que organiza as relações sociais e culturais, além de estabelecer a ligação entre o real e o imaginário. Como ele afirma, "o imaginário não é o irreal, mas uma maneira de abordar o real, de dar sentido ao real" (Le Goff, 1990, p. 17).

Em sua análise, Le Goff (1992) destaca a importância das representações simbólicas no processo histórico, enfatizando que o imaginário social não é algo puramente subjetivo, mas tem um papel fundamental na dinâmica social. O imaginário, para ele, é uma força coletiva que transcende a individualidade e participa da construção de uma realidade compartilhada. Ele se manifesta, por exemplo, nas narrativas históricas, nas crenças religiosas, nas práticas culturais e nas artes, que ajudam a formar as bases de uma sociedade e a preservar suas tradições. Nesse sentido, Le Goff (1992, p. 25) declara: “as sociedades se explicam a si mesmas por meio de imagens, mitos, fábulas, e são essas representações que se tornam forças motrizes da história”.

Le Goff (1990) também analisa o papel das instituições, como a Igreja e o Estado, na criação e disseminação de certos imaginários sociais. Através dessas instituições, símbolos e ideias são difundidos, consolidando uma visão de mundo dominante. Ele mostra como, ao longo da história, esses imaginários podem se transformar, adaptando-se a novas realidades e contextos históricos. No entanto, Le Goff (1990) observa que, apesar da evolução dos imaginários, alguns elementos persistem ao longo do tempo, criando uma continuidade cultural que permite a estabilidade das sociedades. Como afirma o autor, “o imaginário social, embora mutável, possui uma impressionante capacidade de permanência, pois serve de esteio à memória coletiva e à identidade dos grupos” (Le Goff, 1990, p. 33).

Jacques Le Goff (1992) entende o imaginário social como um elemento fundamental para a compreensão das sociedades e da história. Ele propõe que as representações coletivas, mais do que apenas uma manifestação de ideias e crenças, desempenham um papel ativo na formação das estruturas sociais e na organização do tempo e do espaço, moldando as práticas e as identidades das pessoas dentro de um determinado contexto histórico e cultural. Dessa maneira, “o imaginário coletivo desempenha um papel decisivo na organização do tempo, do espaço, das relações sociais e da própria noção de identidade” (Le Goff, 1992, p. 41).

### 3.1 O IMAGINÁRIO SOCIAL E A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA

O imaginário social formado pelo eurocentrismo tem desempenhado um papel central na construção de estereótipos e na marginalização das culturas africanas e afrodescendentes, particularmente no contexto da sociedade brasileira. O eurocentrismo, que coloca a Europa como centro da civilização e da cultura universal, influenciou profundamente a maneira como os brasileiros, especialmente a burguesia, enxergavam o negro, considerando-o como "outro", inferior e subordinado à cultura europeia. Esse processo de construção simbólica ajudou a

consolidar uma cosmovisão que desconsiderava ou deturpava as contribuições e a história dos povos africanos. Como destaca Lélia Gonzalez (1988), o pensamento eurocêntrico moldou a cultura brasileira de forma a invisibilizar os saberes e práticas de matriz africana, relegando-os à condição de exóticos, atrasados ou folclóricos, ao passo que enaltecia tudo o que vinha da Europa como sinônimo de civilização e progresso.

O pensador Gilberto Freyre, por sua vez, contribuiu para a construção do mito da democracia racial no Brasil, ao sugerir que a convivência entre brancos, negros e indígenas teria sido harmônica e sem maiores conflitos, dando a entender que a miscigenação teria sido um processo de embranquecimento e integração bem-sucedida. Em sua obra *Casa-Grande & Senzala*, Freyre afirma que “a miscigenação se fez no Brasil de maneira mais ampla, intensa e profunda do que em qualquer outro povo europeu colonizador” (Freyre, 2006, p. 62), exaltando a mestiçagem como traço nacional positivo. No entanto, o autor não aprofunda a forma como o eurocentrismo ainda permeava essa convivência, naturalizando a superioridade branca e invisibilizando as marcas da discriminação racial, que perduraram ao longo do tempo.

Essa narrativa, baseada na exaltação da mestiçagem como característica nacional, acabou obscurecendo as desigualdades estruturais e as violências simbólicas e materiais impostas à população negra. Em *Casa-Grande & Senzala* (2006), Freyre afirma que “o brasileiro é, antes de tudo, um homem cordial, afeito às aproximações entre as raças, não havendo, entre nós, o preconceito sistemático dos anglo-saxões” (Freyre, 2006, p. 324). Essa afirmação, embora valorizada por parte da intelectualidade brasileira à época, contribuiu para mascarar o racismo estrutural ao apresentar o Brasil como um modelo exemplar de convivência racial.

No entanto, tal concepção foi amplamente criticada por diversos intelectuais negros, como Abdias Nascimento (2022), Lélia Gonzalez (1982) e Clóvis Moura (1988), que desconstruem essa suposta cordialidade racial. Esses autores apontam que o mito da democracia racial serve, sobretudo, como instrumento de silenciamento das denúncias de racismo, ao negar a existência de conflitos e desigualdades raciais. Em vez de expressar uma convivência justa, a ideia de democracia racial funcionou como um “mecanismo ideológico de dominação” (Nascimento, 2022), que ocultava a marginalização social, econômica e simbólica da população negra. Portanto, embora a miscigenação tenha sido um traço marcante da formação do povo brasileiro, ela não eliminou — e nem poderia eliminar — as hierarquias raciais herdadas do período colonial e escravocrata, reforçadas pelo olhar eurocêntrico que continua a definir os padrões de beleza, inteligência e humanidade.

O historiador Florestan Fernandes (2008, p. 31) afirma que “a abolição eliminou o cativo, mas deixou intocada a estrutura social que o sustentava”, revelando que a desigualdade racial foi perpetuada por outras formas de dominação e exclusão. Dessa maneira, o processo de formação da identidade nacional brasileira foi marcado por uma tentativa de imposição de uma cultura europeia, sobretudo portuguesa, em detrimento das diversas culturas indígenas e africanas. Fernandes (2008) argumenta que, com a abolição da escravidão, não houve uma verdadeira inclusão do negro na sociedade brasileira, mas sim um processo de exclusão simbólica e social, no qual a população negra foi empurrada para as margens da vida política, econômica e cultural. Nesse contexto, o imaginário social, alimentado pelo eurocentrismo, representava o negro como um ser submisso, primitivo e carente de civilização, mantendo-o em um estado de inferioridade mesmo após o fim da escravidão.

Teóricos contemporâneos, como Kabengele Munanga (2004) e Sérgio Costa (2010), alertam para o fato de que o imaginário social alimentado pelo eurocentrismo ainda permeia as representações culturais e sociais do negro no Brasil. Munanga (2004), por exemplo, critica a visão eurocêntrica que, ao desqualificar as culturas africanas e afro-brasileiras, estabelece uma hierarquia racial que marginaliza os negros, associando-os a valores negativos, como a pobreza, a violência e a marginalidade. Como afirma o autor, “o eurocentrismo consiste numa ideologia que reduz o outro à sua inferioridade e o submete à sua dominação” (Munanga, 2004, p. 20), o que tem implicações diretas nas construções simbólicas da identidade negra no Brasil. Ele também destaca que “a inferiorização do negro é uma construção ideológica que tem como suporte um racismo científico que precisa ser desconstruído para a valorização da diversidade cultural” (Munanga, 2004, p. 37).

Já Sérgio Costa (2010, p. 55) argumenta que “as hierarquias raciais foram naturalizadas ao longo da história brasileira por meio de práticas cotidianas e representações simbólicas, que associam o branco ao progresso e o negro à desordem e atraso”. Essa cosmovisão dominante, que ainda está presente no imaginário social brasileiro, contribui para a perpetuação de desigualdades raciais e sociais, criando barreiras invisíveis entre brancos e negros, mesmo em uma sociedade que se diz abertamente miscigenada. A discriminação racial, ainda presente em diversos setores, como educação, mercado de trabalho e representações midiáticas, é sustentada por esse imaginário social que continua a associar o negro à condição de inferior, algo que precisa ser urgentemente desconstruído por meio da valorização de outras epistemologias e narrativas históricas.

O imaginário social brasileiro sobre o negro, conforme abordado pela filósofa e ativista Sueli Carneiro, na obra *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser* (2023), é profundamente marcado por estereótipos e invisibilização histórica, refletindo as desigualdades estruturais que permeiam a sociedade. Sueli Carneiro, uma das principais pensadoras do movimento negro no Brasil, analisa as formas pelas quais o imaginário social brasileiro constrói e perpetua uma visão distorcida e racista sobre a população negra. Ela destaca que, embora o Brasil se considere como uma nação miscigenada e marcada por uma democracia racial, o imaginário coletivo sobre o negro continua sendo pautado por estigmas de inferioridade e subordinação, dado que, atualmente, o negro ainda está associado à escravidão, Sueli (2023, p. 105) aponta que “na condição de libertos indesejáveis como cidadãos, os negros passam a estar sujeitos a procedimentos educacionais de contenção, exclusão e assimilação”.

Segundo Sueli Carneiro (2023), o imaginário social brasileiro foi moldado por uma narrativa que associa o negro à escravidão, à marginalidade e à subalternidade. Esse imaginário foi consolidado durante o período colonial e continuou a se reproduzir nas esferas culturais, sociais e políticas após a abolição da escravatura. A ideia de que a abolição teria integrado os negros à sociedade de maneira plena, como propunham alguns intelectuais da época, escondeu as desigualdades persistentes e a exclusão social da população negra. Carneiro (2023) denuncia a falácia da democracia racial, negando as profundas marcas de discriminação e preconceito racial que ainda afligem os negros no Brasil, e são, na verdade, um reflexo desse imaginário distorcido.

Para Carneiro (2023), a construção do negro no imaginário social brasileiro foi, em grande parte, uma forma de naturalizar sua subordinação. O negro, historicamente associado ao trabalho escravo e à pobreza, foi estigmatizado como uma figura inferior, incapaz de ascender socialmente sem a "ajuda" da cultura branca e europeia, pois

a negação da plena humanidade do Outro, o seu enclausuramento em categorias que lhe são estranhas, a afirmação de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a destituição da sua capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade europeia (Carneiro, 2023, p. 100).

Esse imaginário se perpetuou nas representações midiáticas, nas práticas educacionais e nas políticas públicas, que constantemente marginalizaram as culturas afro-brasileiras e apagaram as contribuições dos negros à construção da nação, Carneiro (2023) chama de

epistemicídio<sup>27</sup>. O negro no imaginário social não é visto como sujeito de sua própria história, mas como um objeto da história de outros, sempre à margem da "civilização" e da "modernidade", isso acontece porque, segundo Carneiro (2023, p. 88), “os libertos não têm lugar. Os libertos, os ex-escravos e os descendentes de escravos formaram a primeira grande massa de populações marginais. Isto é: ainda não ocorreu a efetiva transição de escravizado para cidadão”.

Além disso, Sueli Carneiro (2023) aponta que esse imaginário reforça uma hierarquia racial, na qual o negro é constantemente posicionado como "outro", sendo associado a características como a preguiça, a violência e a criminalidade. Essas representações são reiteradas e naturalizadas em diversas esferas da sociedade, influenciando o tratamento dispensado ao negro e a forma como ele é percebido no mercado de trabalho, nas escolas, na política e nas artes. Essa visão, para Carneiro (2023), contribui para a reprodução de uma sociedade desigual, onde o negro é constantemente excluído das oportunidades de ascensão social e de pleno reconhecimento de sua dignidade humana.

Na literatura brasileira, por exemplo, esse imaginário pode ser observado em obras como *Anjo Negro* (1961), de Nelson Rodrigues, em que o protagonista, Ismael, um médico negro, é representado como monstruoso e violento, incapaz de viver plenamente o amor e a dignidade devido à sua condição racial. A peça explicita como o racismo molda subjetividades, ao transformar o homem negro culto em um ser atormentado e desumanizado, marcado pelo estigma da hipersexualização e da brutalidade. A personagem acaba reproduzindo o estereótipo imposto a ele, o que ilustra exatamente o que Carneiro denuncia: uma sociedade que impede o sujeito negro de ser reconhecido como humano pleno, reduzindo-o à função simbólica de ameaça ou de subalternidade.

Em suas reflexões, Sueli Carneiro (2023) também propõe a necessidade de uma transformação desse imaginário, através de uma revalorização das culturas negras e de uma revisão profunda das representações históricas. Para ela, é essencial que o negro se aproprie como sujeito ativo na história e que a luta contra o racismo seja um processo de descolonização do imaginário social, permitindo a construção de uma sociedade verdadeiramente justa e igualitária. Pois, em sua teoria, a autora (2023, p. 95) aponta “a existência de um dispositivo de racialidade operando na sociedade brasileira como

---

<sup>27</sup> “O epistemicídio implica um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo a de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e pelo rebaixamento da sua capacidade cognitiva; pela carência material e/ou pelo comprometimento da sua autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo” (Carneiro, 2023, p. 95).

instrumento articulador de uma rede de elementos bem definida pelo contrato racial e que determina tanto as funções e as atividades no sistema produtivo quanto os papéis sociais”.

Assim, o trabalho de Carneiro (2023) não se limita à crítica ao racismo, mas propõe uma reinterpretação do passado e uma reconstrução das imagens e das narrativas que moldam a identidade nacional brasileira.

Como vimos, a construção da personagem negra na literatura brasileira é marcada por um longo processo de marginalização e estereotipação, refletindo as desigualdades sociais e raciais presentes na sociedade. Desde o período colonial, a figura do negro na literatura foi construída com base em preconceitos, frequentemente associada à condição de escravo, à violência e à inferioridade. Como afirma Florestan Fernandes (1978, p. 66), “a abolição não eliminou o preconceito de cor; ela o conservou e perpetuou, através de novas formas de discriminação e exclusão social”. No entanto, com o tempo, essa representação passou por transformações, à medida que a literatura brasileira foi se diversificando e incorporando as perspectivas de autores negros, que desafiaram esses estereótipos e promoveram uma revalorização da identidade negra. Nesse sentido, Lélia Gonzalez (1988, p. 59) destaca que “a palavra escrita pode e deve ser um instrumento de luta, de denúncia e de afirmação de uma identidade negra historicamente negada”.

Durante o Romantismo no século XIX, o negro aparece principalmente como um objeto de exaltação da "natureza" e da "pureza" brasileiras, sendo muitas vezes romantizado e idealizado, mas sem ser considerado um sujeito ativo na história nacional. Nos romances de autores como José de Alencar, o negro aparece frequentemente em papéis subordinados e exóticos, sem um desenvolvimento psicológico ou social significativo. Kabengele Munanga (2004, p. 19) aponta que “o negro foi integrado à cultura brasileira sob o signo da inferioridade”, sendo representado “de forma caricata, submissa ou hipersexualizada”. A escravidão, embora seja um tema abordado, é tratada de maneira superficial, sem uma crítica profunda às estruturas de opressão que a sustentavam. Abdias Nascimento (2022, p. 46) também denuncia esse apagamento: “a literatura brasileira branca, mesmo quando se diz aliada, raramente dá ao negro o status de sujeito histórico; ele é o pano de fundo da tragédia alheia”.

Com a abolição da escravatura, a literatura brasileira passou a lidar com a questão racial de maneira mais explícita, mas o negro ainda era visto como uma figura secundária ou marginal. Nos romances realistas e naturalistas, o negro é frequentemente associado à pobreza, à violência e ao crime, reforçando estereótipos negativos. No entanto, essa representação muitas vezes serve também como um reflexo das tensões sociais e da busca

pela inserção do negro na sociedade pós-abolição, que continuava a enfrentar a exclusão e o preconceito.

Foi no século XX, com o Modernismo e o movimento de negritude, que os autores negros começaram a protagonizar uma reinterpretação mais complexa e rica da identidade negra. Os escritores, como Lima Barreto e Lino Guedes, passaram a explorar as múltiplas dimensões da experiência negra, desde as angústias e desafios enfrentados pelos negros urbanos até as formas de resistência e afirmação da cultura afro-brasileira. A personagem negra consegue se tornar um sujeito de sua própria história, complexo e multifacetado.

Hoje, a literatura brasileira continua a desafiar os estereótipos do passado, com autores como Jeferson Tenório, Conceição Evaristo e Eliane Potiguara, que exploram a diversidade da experiência negra no Brasil. Eles abordam temas como o racismo estrutural, a diáspora africana, a religião de matriz africana e as relações de poder, dando voz a personagens negras que refletem as complexas dinâmicas sociais e culturais do país. Nesse contexto, a literatura se torna uma ferramenta essencial para a luta contra o racismo e a marginalização.

Assim, a construção da personagem negra na literatura brasileira evoluiu de uma representação limitada e estigmatizada para uma abordagem mais rica, plural e afirmativa, que busca corrigir as distorções históricas e oferecer uma nova visão da identidade negra no Brasil. Como destaca Cuti (2010, p. 35), “a literatura negra é um espaço de reconstrução de identidades, um lugar em que o negro pode se ver e se afirmar como sujeito histórico e cultural, rompendo com os estigmas que lhe foram impostos”.

A construção da personagem negra no teatro brasileiro tem uma trajetória marcada por estereótipos, marginalização e, mais recentemente, por um processo de afirmação e revalorização da identidade negra, como explicado no capítulo 2.1. Desde os primeiros momentos do teatro no Brasil, a representação do negro foi condicionada pela herança da escravidão e pela visão eurocêntrica que dominava a cultura brasileira. No entanto, ao longo do tempo, o teatro brasileiro, especialmente no século XX, passou a refletir e contestar essas representações, dando espaço para novas abordagens e vozes negras que, ao se apropriarem do palco, desafiavam as narrativas dominantes.

No entanto, com o tempo, e especialmente a partir do século XX, o teatro brasileiro começou a refletir e questionar as questões raciais de maneira mais crítica. Nelson Rodrigues, um dos dramaturgos mais importantes do Brasil, abordou temas como o racismo, a hipocrisia e as relações de classe de uma maneira inovadora, mas sem dar uma visão positiva do negro. Em suas obras, o negro ainda era frequentemente associado à violência, à marginalidade e à

pobreza, refletindo as tensões sociais do país, mas também revelando as formas em que o racismo estava presente nas relações familiares e nas estruturas sociais.

A partir da década de 1960, com o auge do movimento de negritude e as lutas sociais por igualdade racial, o teatro começou a se transformar em um campo de resistência e afirmação da identidade negra. Dramaturgos negros, como Abdias Nascimento, passaram a desenvolver um teatro que questionava as representações estigmatizantes do negro e propunha uma nova forma de encarar a cultura afro-brasileira. Em suas peças, Nascimento subverte os estereótipos de inferioridade racial e enfatiza a necessidade de resgatar a dignidade e o protagonismo do negro na sociedade. O autor é considerado um dos pioneiros na construção de uma dramaturgia que valorizasse a experiência e a história do negro no Brasil.

Ao longo das décadas seguintes, outros dramaturgos e grupos teatrais, como o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento, foram fundamentais para essa reconfiguração. O TEN, criado em 1944, foi o primeiro grupo teatral no Brasil a reunir exclusivamente artistas negros e a focar em questões raciais, com um repertório que incluía peças de autores negros e a adaptação de obras que discutiam as questões de identidade e resistência. Essa iniciativa foi crucial para dar visibilidade aos artistas negros e na tentativa de romper com a representação do negro como submisso ou inferior no teatro.

A partir da década de 1980, com o fortalecimento de movimentos como o Movimento Negro Unificado (MNU) e o crescente reconhecimento das questões raciais no Brasil, o teatro continuou a se tornar um espaço de afirmação da identidade negra, com produções que exploravam as múltiplas dimensões da experiência do negro no Brasil. Dramaturgos como Conceição Evaristo, Joaquim Araújo e Luiz Antônio Simas passaram a produzir obras que discutiam o racismo estrutural, a diáspora africana, as relações familiares, a religiosidade afro-brasileira e as formas de resistência cultural. Essas produções não apenas questionavam as representações estigmatizantes, mas também propunham uma revalorização das tradições e dos valores afro-brasileiros.

Hoje, o teatro brasileiro continua sendo um espaço importante para a luta contra o racismo e a marginalização da população negra. A presença de artistas negros nos palcos e as produções que discutem as questões raciais têm se multiplicado, refletindo a diversidade e a complexidade da experiência negra no Brasil. Peças contemporâneas como "Quarto de Despejo" (baseada no livro de Carolina Maria de Jesus), "A Herança de Zumbi", de Dionísio Rodrigues, e as atuações de grupos como o Grupo dos 10, têm contribuído para ampliar o debate sobre a identidade negra, o racismo estrutural e as formas de resistência.

A construção da personagem negra no teatro brasileiro passou de uma representação subalterna e estereotipada para uma reinterpretação rica e multifacetada, à medida que o movimento negro e os dramaturgos negros começaram a se afirmar como sujeitos ativos na produção cultural do país. Esse processo continua a evoluir, à medida que o teatro se torna um campo cada vez mais relevante para a visibilidade e o protagonismo da população negra no Brasil. Como afirma Abdias Nascimento (1961, p. 9), “o negro surge, na voz autêntica do negro, como raça e como homem negro: a vida social”, destacando a importância do teatro como ferramenta de denúncia, resistência e afirmação identitária.

### 3.2 OUTREMETIZAÇÃO: A CRIAÇÃO DO OUTRO NO DISCURSO LITERÁRIO

A outremetização (ou *othering*, em inglês) é uma teoria central na obra *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura* (2019) da escritora e crítica literária Toni Morrison, que explora os processos de marginalização e construção da diferença em suas obras. Em seus estudos e narrativas, Morrison aborda como os sistemas de poder criam "o outro" para justificar a exclusão, a subordinação e a desumanização de grupos sociais, particularmente os negros, em uma sociedade marcada pelo racismo. A outremetização pode ser compreendida como o processo pelo qual uma sociedade define um grupo como inferior, estabelecendo uma separação radical entre os "nós" e os "outros", com base em características como raça, classe, gênero ou etnia. Como afirma a autora, “a construção do estrangeiro como uma ameaça é um esforço para definir o eu, para garantir sua superioridade moral e identidade estável” (Morrison, 2019, p. 38), o que demonstra como o imaginário social produz exclusões simbólicas para preservar o poder hegemônico.

Morrison, em seus romances, como *Amada* (2007) e *O olho mais azul* (2019), investiga como a experiência da negritude é construída e vivida dentro dessa dinâmica de exclusão. Para ela, o racismo não é apenas uma ideologia, mas uma construção social profunda, que define os negros como "outros" e os mantém à margem da plena humanidade, da cidadania e da dignidade. A negação da identidade e da humanidade do "outro" é um processo que não se limita ao nível social e político, mas se infiltra também na psique dos indivíduos, gerando traumas, autodepreciação e alienação. Como afirma Morrison: “a negação da humanidade do outro é uma estratégia para afirmar a própria superioridade; mas ela tem um preço: o esvaziamento emocional de quem nega e o sofrimento psíquico de quem é negado” (Morrison, 2019, p. 53).

Em *O olho mais azul* (2019), por exemplo, há uma representação de como a sociedade branca impõe um ideal de beleza eurocêntrico que marginaliza a mulher negra, fazendo com que ela se veja como inferior. Pecola Breedlove, a protagonista, internaliza a visão negativa que a sociedade tem de sua aparência, desejando ardentemente ter os olhos azuis, que são considerados o padrão de beleza. Essa personagem representa a internalização do processo de outremetização, em que a pessoa é forçada a se perceber como o "outro" e, assim, nega sua própria identidade e valor. Como afirma Morrison: “Ela acreditava que os olhos azuis a fariam amada, bela, importante. Que a tornariam visível” (Morrison, 2019, p. 28). A frase resume com precisão a dor de uma subjetividade moldada pela exclusão racial e pela negação simbólica.

Em *Amada* (2007), Morrison vai além, abordando o trauma da escravidão e o legado da "outremetização" gerado pela desumanização sistemática dos negros durante esse período. A personagem de Sethe, ao matar sua filha, simboliza uma luta desesperada para proteger a própria identidade e a de seus filhos da "outrificação" imposta pela sociedade branca. O ato de Sethe é uma tentativa de manter a humanidade, a autonomia e a dignidade frente à opressão racial, que busca reduzir os negros a objetos sem valor. Como expressa Morrison: “A liberdade era uma coisa, reivindicar a posse do eu liberto era outra” (Morrison, 2007, p. 118). A citação revela a profundidade da ferida deixada pela escravidão, que ultrapassa a liberdade física e atinge a reconstrução da subjetividade negra

Toni Morrison também analisa como a outremetização afeta a psique dos negros em sua relação com a comunidade e com a memória histórica. Em seus escritos, ela sugere que, para superar essa desumanização, é preciso reconstruir as narrativas sobre a identidade negra, criando formas de resistência cultural e afirmando a humanidade do negro em termos próprios, fora do quadro imposto pelo racismo. Isso envolve a valorização das tradições africanas, a reconstrução da memória histórica e a afirmação da subjetividade negra. Como afirma a autora: “narrar a si mesmo é um modo de reivindicar o eu que foi submetido à dominação e à exclusão” (Morrison, 2019, p. 34).

A teoria da outremetização de Morrison é, portanto, uma crítica ao racismo e à maneira como ele não apenas marginaliza, mas também molda a identidade e o destino das pessoas racializadas. Ao explorar como o processo de outremetização afeta as relações sociais, culturais e psicológicas, Morrison nos convida a repensar as categorias de "normalidade" e "diferença" e a lutar por uma sociedade que reconheça e valorize as diversas formas de ser e existir.

A presença de autores brancos escrevendo peças negras para teatro brasileiro sempre gerou debates sobre representação, apropriação cultural e autenticidade. Ao longo da história, muitos dramaturgos brancos se debruçaram sobre a realidade das populações negras, criando personagens e enredos que, muitas vezes, não correspondiam às experiências e vivências reais dos indivíduos negros. Esse fenômeno pode ser observado desde o início do século XX, quando a literatura e o teatro estavam profundamente influenciados pela herança colonial e pelo racismo. Como alerta Cuti (2010, p. 33), “a produção literária de negros e brancos, abordando as questões atinentes às relações inter-raciais, tem vieses diferentes por conta da subjetividade que a sustenta, em outras palavras, pelo lugar socioideológico de onde esses produzem”. A fala do autor denuncia como o lugar de fala influencia diretamente as construções simbólicas na dramaturgia e reforça a importância de uma produção que emerja das vivências negras, não apenas sobre elas.

No contexto do teatro brasileiro, autores como Nelson Rodrigues e Oduvaldo Vianna Filho, por exemplo, abordaram temas relacionados à negritude em algumas de suas obras, mas suas representações nem sempre refletiam a complexidade da experiência negra. Rodrigues, em peças como *Anjo Negro* (1946), procurou discutir o racismo, mas muitas vezes suas abordagens estavam imersas em estereótipos que reduziam a complexidade das personagens negras a figuras marginalizadas, estigmatizadas e subalternas. Vianna Filho, como citado no capítulo 2, por sua vez, lidou com a negritude em suas peças, mas seus enredos também eram permeados por uma visão que muitas vezes desconsiderava as realidades sociais e culturais das populações negras, distantes da visão da própria comunidade.

Esse fenômeno de autores brancos tentando tratar da experiência negra no teatro brasileiro tem sido questionado ao longo dos anos por críticos, estudiosos e artistas. A principal crítica recai sobre a falta de representatividade verdadeira e a ausência de uma perspectiva autêntica da comunidade negra nas narrativas. Muitos argumentam que o teatro brasileiro precisa de vozes negras em suas produções, já que apenas os próprios negros são capazes de expressar, com a profundidade e a sensibilidade necessárias, as complexas questões de identidade, resistência e luta presentes na história e cultura afro-brasileira. Dessa maneira, como argumenta Cuti (2010, p. 34), “o escritor negro escreve do lugar da experiência vivida ou herdada como parte de um povo, e essa herança não pode ser transcrita com fidelidade por quem não compartilhou dessa vivência coletiva.”

Em resposta a essa lacuna, o movimento teatral negro se fortaleceu nas últimas décadas, com dramaturgos e artistas negros criando obras que buscam dar voz a suas próprias experiências e abordando temas relacionados à negritude de maneira mais precisa e

comprometida. Autores como Abdias Nascimento, Conceição Evaristo e Augustinho dos Santos, por exemplo, têm se destacado no cenário teatral, trazendo uma visão mais genuína e crítica sobre a vida e os desafios enfrentados pelas populações negras no Brasil.

Portanto, ao refletirmos sobre a atuação de autores brancos em narrativas negras no teatro brasileiro, é essencial reconhecer tanto as limitações quanto as possíveis contribuições dessas obras, mas também é crucial afirmar a importância da presença de autores negros como protagonistas na construção do imaginário teatral nacional. O diálogo entre as diferentes perspectivas, aliado a um processo de escuta e respeito à experiência negra, é o caminho para uma representação mais justa e autêntica no palco.

#### 4 ENTRE O PALCO E O IMAGINÁRIO: PERSONAGENS NEGRAS E SUAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Ao longo do trabalho, foram discutidas perspectivas sobre o imaginário da sociedade brasileira no que se refere à existência do corpo negro e à sua cultura nessa localidade. A teoria eugênica chegou ao Brasil de forma marcante no século XIX, moldando esse imaginário sobre o indivíduo negro e seu lugar na comunidade. Entretanto, o negro buscou ressignificar esse imaginário tanto por meio da academia quanto das artes, sabendo que deveria utilizar da branquitude para alcançar certos objetivos. Isso difere das discussões do século XXI, que abordam o aquilombamento e defendem a ideia de que, para algo ser “negro”, é preciso que pessoas negras o façam e o tornem tema, delimitando esse conceito nas áreas literária e dramática.

Para apresentar o Teatro Experimental do Negro e a obra *Dramas para negros e prólogo para brancos* serão utilizados os diversos textos que Abdias Nascimento deixou sobre o seu projeto de teatro e sua obra<sup>28</sup>.

Nascimento (1997), no artigo *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*, relata que, ao assistir à peça *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill, em Lima, refletiu sobre a complexidade de ter um autor branco interpretando o papel de uma personagem negra. Sobre a performance do ator, Abdias Nascimento (1997, p. 209) afirma:

algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas.

A partir dessa reflexão, ele chegou a outra: o fato de que, no Brasil da década de 1940, cuja população negra era de vinte milhões, não havia espetáculos protagonizados por pessoas negras. Para o autor (1997), em um país que dizia não haver racismo, deveria ser natural a presença de atores negros no palco, interpretando personagens complexos, e não apenas em papéis secundários e grotescos.

Com a breve história do teatro brasileiro, apresentada no primeiro capítulo, percebe-se que a cena era marcada pela estética portuguesa, a qual não refletia uma verdadeira estética brasileira, por essa razão, juntamente às suas reflexões acerca do ator branco pintado de preto,

---

<sup>28</sup> Serão utilizados outros críticos dramáticos da época; entretanto, é de extrema importância que a voz de Abdias Nascimento seja a principal, pois o autor deixou inúmeras obras, artigos e ensaios sobre seus projetos.

Abdias Nascimento tem a ideia de formar um teatro negro. Nas palavras de Nascimento (1997, p. 210):

naquela noite em Lima, essa constatação melancólica exigiu de mim uma resolução no sentido de fazer alguma coisa para ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país. Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. Antes de uma reivindicação ou um protesto, compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades. Não seria outro o sentido de tentar desfilar, desmascarar e transformar os fundamentos daquela anormalidade objetiva dos idos de 1944, pois dizer teatro genuíno - fruto da imaginação e do poder criador do homem - é dizer mergulho nas raízes da vida. E vida brasileira excluindo o negro de seu centro vital, só por cegueira ou deformação da realidade.

Juntaram-se a Abdias Nascimento, num primeiro momento, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos, José Herbel, Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, entre outros.

No início do TEN, ele tinha dois objetivos principais: “promover, de um lado, a denúncia dos equívocos e e da alienação dos chamados estudos afro-brasileiros, e fazer com que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido” (Nascimento, 1997, p. 211). Ao mesmo tempo, o grupo desenvolvia projetos de educação, sendo os mais populares o de alfabetização, voltado tanto dos atores quanto da população no geral, comandado pelo escritor Ironides Rodrigues, e o de iniciação à cultura geral, ministrado por Aguinaldo Camargo. Segundo Abdias Nascimento (1997), mais de seiscentas pessoas concluíram seus estudos por meio dessas iniciativas.

As preparações acadêmicas com os atores do TEN duraram seis meses. Após esse período, o grupo apresentou a peça *O Imperador Jones*, de O’Neill, no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 8 de maio de 1945. A estreia contou com a performance de Aguinaldo Camargo no papel de Brutus Jones, sendo ele amplamente elogiado pela crítica. Com isso, Abdias Nascimento (1997, p. 214) declara: “encerrada estava a fase do negro sinônimo de palhaçada na cena brasileira”.

Vários foram os críticos do TEN, mas, para complementar a ideia do teatro negro criado por Abdias, traz-se as visões de Santa Rosa, Nelson Rodrigues e Roger Bastide presentes na obra *Teatro experimental do negro: Testemunhos*, de 1966.

Santa Rosa (1996) apresenta no seu ensaio intitulado *O teatro experimental do negro*, publicado primeiramente no jornal *A Manhã*, em 1947, algumas características do teatro negro e sua expectativa para o grupo. No panorama do teatro brasileiro, Rosa (1966) aponta que a contribuição negra é a que mais se destaca artisticamente na formação de nossa cultura. Fonte de inspiração e sentimentos profundos, é dessa influência que herdamos o ritmo singular e o tom melancólico que caracterizam de forma marcante as obras de arte genuinamente brasileiras. Argumenta também que a criação negra artística surge de diversas fontes internas, como visões de mundo e percepções sobre a vida, unindo-as, entretanto, por um sentido humano universal, conectado ao desafio comum da busca pela igualdade. Ou seja, mesmo com a diferença entre as diásporas negras no mundo, o negro compartilha a mesma luta.

Para Santa Rosa (1966) o grupo chamava a atenção pela sua coletividade e autenticidade, pois o autor afirma que sem a intenção de exagerar na valorização das expressões artísticas de sua raça, o TEN busca apenas revelar, de maneira sincera, a essência de seus sentimentos, apoiado no evidente talento de seus jovens integrantes. Entre eles, muitos possuem habilidades notáveis, mas não se destacam de forma isolada, pois o foco coletivo e o fortalecimento da organização prevalecem sobre o individualismo.

Diante disso, Santa Rosa destaca que “o TEN vai vencendo, vai-se impondo com seu ativo de trabalho, com o seu conteúdo de suas finalidades culturais” (Rosa, 1966, p. 41) e que o teatro negro “é hoje, no panorama teatral brasileiro, um setor importante, um exemplo de bom esforço, de atividade realmente construtiva” (Rosa, 1966, p. 42).

Tanto Nelson Rodrigues (1966) quanto Roger Bastide (1966) evidenciam os desafios e as possibilidades de valorização da igualdade e da diversidade cultural na sociedade brasileira. Rodrigues (1966, p. 157), ao criticar a ideia de democracia racial, destaca que muitos críticos do TEN negam a existência do racismo no Brasil, afirmando que

o problema não existe no Brasil etc., etc., etc. Mas existe. E só a obtusidade pétrea ou a má-fé cínica poderão negá-lo. Não caçamos pretos, no meio da rua, a pauladas, como nos EUA. Mas fazemos o que talvez seja pior. A vida do preto brasileiro é toda tecida de humilhações. Nós o tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós, dia e noite.

Enquanto isso Bastide (1966, p. 103) argumenta “que o negro tem algo a dizer, uma sensibilidade a exprimir, problemas a propor, uma música e uma poesia que lhe são próprias” e que o teatro negro tem como objetivo retratar o drama vivido pelo negro em uma sociedade predominantemente branca, buscando libertar o negro de seu sentimento de inferioridade e o

branco de sua percepção de superioridade. Assim, tratava-se de algo muito mais significativo do que uma mera encenação teatral. Qualquer tentativa de comparar o TEN com os sainetes realizados em pensões, colégios ou com o teatro amador seria um equívoco grave.

Feito essa análise entre Santa Rosa, Rodrigues e Bastide, é possível relacionar as ideias postas com a ideia de bell hooks sobre o poder transformador da coletividade. hooks defende que a coletividade é uma ferramenta fundamental para resistir às estruturas opressivas, empoderando comunidades marginalizadas e promovendo mudanças sociais significativas. No TEN, essa coletividade está evidente na priorização do grupo em detrimento do individualismo, ecoando o conceito de "poder compartilhado" defendido por hooks, na obra *Tudo sobre o amor: novas perspectivas* (2021). Além disso, a luta contra os estereótipos e o racismo estrutural ressaltada nos textos reforça a importância da negritude como um espaço de resistência, criatividade e expressão cultural, alinhando-se à visão de bell hooks sobre a necessidade de desafiar as desigualdades e construir narrativas afirmativas e transformadoras.

Após o encerramento da companhia de teatro negro, em 1961, Abdias Nascimento reuniu nove peças teatrais, encenadas ou não, em uma obra publicada no mesmo ano, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, intitulada *Dramas para negros e prólogo para brancos*, já citada nas considerações iniciais deste trabalho.

Como já mencionado, a obra é composta pelas seguintes peças: *O Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco, *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, *Além do Rio*, *Medea*, de Agostinho Olavo, *Filhos de Santo*, de José Morais Pinho, *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *O Emparedado*, de Tasso da Silveira. Os três primeiros autores citados, Romeu Crusoé, Rosário Fusco e Abdias Nascimento, são negros.

É importante ressaltar, antes de iniciar a análise das peças, a declaração de Roger Bastide de que “as peças dos autores brancos não se colocam no mesmo plano daquelas dos autores negros. É como se os brancos, apesar de sua inegável benevolência, não conseguissem unir-se totalmente com o negro na sua obra criativa [...]” (Bastide, 1997, p. 250). Ou seja, essa observação enfatiza a existência de barreiras culturais e sociais que dificultam a plena compreensão e representação da experiência negra por autores brancos.

Antes de adentrar o resumo das peças, é fundamental considerar as complexidades envolvidas na representação da experiência negra no teatro. O Teatro Experimental do Negro (TEN), enquanto espaço de resistência e valorização da cultura afro-brasileira, desempenhou um papel crucial na promoção de obras que buscavam dialogar com as vivências da

população negra. Contudo, a coexistência de peças escritas por autores brancos e negros nesse contexto levanta questões sobre as diferenças na abordagem dessas narrativas, especialmente em relação à autenticidade e profundidade com que cada grupo consegue explorar a temática racial.

Antes de aprofundar essa discussão, apresenta-se um breve resumo sobre as peças:

A peça *O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, dividida em três atos, apresenta um drama complexo envolvendo seis personagens, dos quais dois são brancos e quatro negros. Raimundo, o protagonista, é um homem negro casado com Leonor, uma mulher branca, e chefe de Belarmino e Isidro, seus subordinados. Raimundo, no entanto, é um personagem marcado por conflitos internos, rejeitando sua própria cultura negra. Rita, uma mulher negra que trabalha no mesmo ambiente, nutre uma paixão por Raimundo, mas ele a despreza.

A trama se intensifica com a chegada de Ernesto, ex-marido de Leonor, que aparece muito debilitado. Raimundo o ajuda, sem saber que Ernesto é o antigo companheiro de sua esposa e que deseja reconquistá-la. Leonor esconde essa verdade de Raimundo, enquanto Ernesto e Isidro conspiram para assassiná-lo. Contudo, o plano toma um rumo inesperado, e, ao final, Leonor acaba sendo a vítima.

*O Castigo de Oxalá* é uma peça que mergulha nas tradições e mitologias afro-brasileiras, utilizando os orixás como protagonistas em uma narrativa que combina espiritualidade, conflitos humanos e ensinamentos morais. A obra busca valorizar a cultura de matriz africana e promover reflexões sobre responsabilidade, poder e as consequências das escolhas.

A peça encontra inspiração na história da divindade Oxalá, o orixá da criação, que enfrenta desafios e conflitos devido a suas ações e decisões. Em determinado momento, Oxalá é punido por desobedecer ou contrariar as ordens de Olodumare, o deus supremo, destacando a importância do equilíbrio, da humildade e do respeito às leis divinas. Essa punição simboliza a necessidade de reflexão e aprendizado, enfatizando que até mesmo os mais poderosos estão sujeitos às consequências de suas atitudes.

O drama utiliza uma linguagem poética e incorpora elementos simbólicos como danças, cantos e rituais afro-brasileiros, criando uma atmosfera rica em significado cultural. *O Castigo de Oxalá* não apenas celebra as tradições afro-religiosas, mas também transmite mensagens universais sobre ética, liderança e a busca por harmonia entre o humano e o divino.

A peça *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco, composta apenas por um ato, é uma peça que mistura elementos do drama e do teatro religioso em uma narrativa repleta de

simbolismos, questionando convenções sociais e refletindo sobre temas como amor, sacrifício e espiritualidade.

A obra apresenta uma jovem noiva, identificada como Filha no texto, que, em meio aos preparativos para seu casamento, é envolvida em um cenário de tensões entre o desejo individual e as imposições da sociedade e da tradição, pois precisa decidir entre um homem branco e um homem negro. A narrativa traz à tona dilemas que vão além do amor romântico, explorando questões de fé, pureza e destino.

Com uma estrutura que remete aos autos medievais, *Auto da Noiva* incorpora elementos poéticos e alegóricos, criando um ambiente teatral carregado de misticismo. A peça utiliza personagens simbólicos e situações que desafiam o público a refletir sobre a condição humana, as escolhas pessoais e o papel da mulher em um contexto de pressões religiosas e culturais.

A peça de um ato *Sortilégio II*, de Abdias Nascimento, é uma continuação do universo dramático criado pelo autor, ampliando as reflexões sobre racismo, opressão social e identidade cultural. A peça apresenta os personagens Dr. Emanuel, Efigênia e Margarida, cujas trajetórias estão marcadas por conflitos raciais, ambições pessoais e questões de pertencimento.

A história apresenta Dr. Emanuel, um advogado apaixonado por Efigênia. Ambos compartilham o desejo de ascender socialmente e buscam parceiros brancos para alcançar seus objetivos. Efigênia deseja entrar na alta sociedade para realizar seu sonho de ser atriz, enquanto Emanuel acaba se casando com Margarida, uma mulher branca que o convence de seu amor.

Entretanto, Emanuel comete um ato extremo ao assassinar Margarida. Após o crime, ele sobe para o morro, onde encontra uma árvore e um despacho para Exu. Lá, ele bebe o marafo (uma bebida oferecida ao orixá) e começa a ter alucinações intensas, sendo assombrado pelas figuras de Efigênia e Margarida, que refletem os conflitos e escolhas que o levaram a esse desfecho trágico.

A peça utiliza elementos da cultura afro-brasileira, como o simbolismo de Exu, para explorar a dualidade e os caminhos abertos e fechados pelas escolhas humanas. *Sortilégio II* é uma poderosa crítica às dinâmicas de poder racial no Brasil e um convite à reflexão sobre a aceitação da identidade negra e o enfrentamento das estruturas opressoras.

O drama *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, dividida em três atos, é um drama ambientado em uma fazenda isolada, onde vive uma família negra composta pelo pai e seus quatro filhos: Manassés, o primogênito responsável e trabalhador; Assur, o filho do meio que

rejeita as obrigações familiares; e os mais novos, Selene e Moab, que também contribuem com as tarefas da casa e do campo. A esposa de Manassés, Aíla, também faz parte do núcleo familiar.

Assur, insatisfeito com a vida simples e rígida da fazenda, expressa o desejo de partir e conhecer o mundo, gerando conflitos com os irmãos e o pai. Enquanto isso, Moab conhece um rei peregrino que o convida a seguir viagem, mas ele decide ficar. A tranquilidade da fazenda é rompida quando uma peregrina branca chega e convence Assur a partir com ela.

Após algum tempo, Assur retorna rico e carregado de presentes, mas sua chegada reacende as tensões familiares. Manassés rejeita seus presentes e condena sua atitude. Em meio ao conflito, Aíla revela estar apaixonada por Assur e, rejeitando seu casamento com Manassés, pede que Assur mate seu irmão. Assur, incapaz de cometer tal ato, vê Aíla tomar a decisão de assassinar Manassés. Tomado pela fúria, o pai expulsa Assur e Aíla, condenando-os a viver juntos como punição.

A tragédia desestabiliza toda a família: Selene e Moab decidem partir com o rei peregrino, enquanto Assur sai acompanhado de Aíla. Anos depois, Assur retorna pobre e arrependido. Em sua velhice, o pai o perdoa.

Por meio de diálogos intensos e situações carregadas de simbolismo, *O Filho Pródigo* revela o embate entre o desejo de viver plenamente e as amarras impostas pela moralidade e tradição. A peça culmina em um desfecho que convida o público a refletir sobre os limites do perdão e a complexidade das relações humanas.

A peça *Medea, Além do Rio*, de Agostinho Olavo, é uma releitura contemporânea do mito grego de Medeia, trazendo elementos culturais e sociais que dialogam com a realidade brasileira. Na obra, Medeia é retratada como uma mulher negra forte e trágica, chamada Jinga, trazida da Costa d'Ouro<sup>29</sup> por Jasão, vivendo à margem da sociedade, onde o rio se torna um símbolo de transformação, fronteira e exílio.

O drama segue a trajetória de Medeia após ser traída por Jasão, explorando temas como vingança, abandono e o impacto das escolhas humanas em contextos de desigualdade e opressão. A ambientação brasileira confere à história novos significados, incorporando elementos da cultura popular e das tradições locais, como o rio, que assume um papel central como símbolo de ruptura e renovação.

Agostinho Olavo utiliza uma linguagem poética e carregada de simbolismo, ao mesmo tempo que questiona as estruturas de poder e as relações de gênero na sociedade. *Medea*,

---

<sup>29</sup> Atualmente é Gana.

*Além do Rio* é uma obra que combina a força do mito clássico com reflexões contemporâneas, criando um diálogo entre passado e presente, mito e realidade.

*Filhos de Santo*, de José Morais Pinho, é uma peça, dividida em três atos, que explora a religiosidade afro-brasileira e as dinâmicas sociais que permeiam o universo dos terreiros de candomblé, juntamente aos conflitos familiares, sociais e espirituais de Lindalva e sua família, composta por sua mãe Ana e seus irmãos Laurinda e Lourenço.

A trama se passa na casa de Lindalva, que enfrenta múltiplas dificuldades: Laurinda adoece devido ao trabalho excessivo na fábrica, enquanto Lourenço vive recluso, fugindo da polícia após um confronto durante uma greve.

Lindalva é cobiçada por diversos pretendentes, incluindo Josias, Conde e um doutor, o único personagem branco. A chegada de Roque, um pai de santo poderoso e temido, complica ainda mais a situação. Roque deseja Ana como sua mãe de santo e quer Lindalva como sua esposa. Ana, por sua vez, busca a ajuda de Roque para proteger Lourenço da polícia, pedindo que ele “feche” seu corpo, além de planejar o casamento de Lindalva com o doutor, um homem branco. Essa última exigência irrita Roque, que enxerga nela um desrespeito às tradições e ao papel que ele quer para Lindalva.

A presença de Roque desencadeia uma série de problemas. Lourenço é preso, Laurinda perde a consciência devido à gravidade de sua doença, e Ana morre. Em paralelo, Lúcia, esposa do doutor, confronta Lindalva, pedindo que ela se afaste de seu marido. Lindalva, mergulhada em uma profunda depressão, encontra apoio em Josias, mas mesmo assim ele não consegue ajudá-la. No final, Lúcia reaparece para implorar que Lindalva fique com o doutor, que está em estado depressivo e obcecado por ela.

Em um momento de êxtase, Lindalva abandona a casa, deixando Josias sozinho. A peça termina com Josias em um terreiro, cantando, enquanto o palco sugere a interseção entre o sagrado e o humano.

*Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, é uma peça teatral em três atos que se passa na casa de Clementino (Quelé) e Rosa Mulata, filha de uma mulher negra e um homem branco. Compartilham o espaço com Tia Zéfa, uma doceira idosa, Pai João e Benedito, um jovem que auxilia Tia Zéfa nas vendas. O enredo gira em torno da tentativa de Rosa de salvar seu casamento, pois Quelé se tornou violento e ela acredita que ele não a ama mais.

Buscando conselhos, Rosa recorre a Tia Zéfa, que lhe ensina um canto invocando a entidade Gangazuma, conhecida por possuir corpos masculinos para satisfazer os desejos das mulheres. Rosa passa a cantar todas as noites, e Gangazuma toma o corpo de Quelé, trazendo-lhe momentos de satisfação. No entanto, Quelé desconfia da traição e, ao descobrir a

verdade, reage com fúria. Ele agride Zéfa e, em um ato brutal, ataca Rosa, desfigurando seu rosto e seus seios com uma faca para que ninguém mais a deseje.

No desfecho, Rosa canta novamente para Gangazuma, mas ele a rejeita. Desesperada, ela implora que a entidade a mate, mas ele se recusa, encerrando a peça com um tom de tragédia e abandono.

*Anjo Negro*, escrita por Nelson Rodrigues em três atos, é uma peça que aborda temas controversos como racismo, hipocrisia social, desejo, e violência, em uma narrativa intensa e marcada por tensões psicológicas e sociais.

A trama gira em torno de Ismael, um homem negro e advogado bem-sucedido, casado com Virgínia, uma mulher branca que é racista e rejeita o marido por conta de sua cor. Apesar de sua posição social, Ismael é atormentado pelo preconceito e pela rejeição de Virgínia, que alimenta um ódio profundo por ele. A relação entre eles é marcada por conflitos, violências emocionais e físicas, criando uma atmosfera de tensão e tragédia.

A peça também envolve questões de maternidade, já que Virgínia rejeita os filhos que nascem negros e os mata. Esse ato simboliza a negação da própria identidade e a internalização do racismo. Ismael, por sua vez, é uma figura ambígua, movido por amor, ódio e desejo de vingança, o que o torna um personagem complexo e trágico.

Com diálogos fortes e uma visão sombria das relações humanas, *Anjo Negro* denuncia o racismo estrutural e as dinâmicas de poder e opressão nas relações íntimas e sociais. É uma das obras mais impactantes de Nelson Rodrigues, destacando-se por sua profundidade psicológica e crítica às hipocrisias da sociedade brasileira.

*O Emparedado*, de Tasso da Silveira, é uma obra dramática que aborda temas como culpa, redenção e o peso das escolhas humanas em uma narrativa envolta em atmosfera sombria e introspectiva. A peça mistura elementos de simbolismo e espiritualidade, explorando o conflito psicológico do protagonista em meio a um cenário que remete ao isolamento e à opressão.

A história gira em torno do personagem João da Cruz narra a história de um poeta negro que enfrenta o sofrimento de viver em uma sociedade racista enquanto lida com os conflitos de sua identidade e sentimentos. João é apaixonado por Clarinda, uma mulher branca que é irmã de seu melhor amigo, Anselmo. No entanto, essa paixão é marcada pela impossibilidade, devido às barreiras sociais e raciais da época.

Após a morte de sua esposa Maria, uma mulher negra que esteve ao seu lado, João decide confessar seu amor a Clarinda, na esperança de encontrar algum consolo para sua dor. Contudo, Clarinda o rejeita, aprofundando o tormento do protagonista.

O personagem principal se encontra emparedado, tanto fisicamente quanto metaforicamente, preso por barreiras que representam suas próprias culpas, medos e arrependimentos. Ao longo da peça, ele é confrontado por vozes e figuras que o levam a refletir sobre suas ações passadas e as consequências de suas escolhas. Esses encontros servem como catalisadores para sua jornada interior em busca de sentido e possível libertação.

Com uma linguagem poética e alegórica, *O Emparedado* é uma reflexão profunda sobre a condição humana, a luta contra os próprios demônios internos e a possibilidade de transformação por meio do autoconhecimento e da aceitação. A peça destaca a habilidade de Tasso da Silveira em criar uma dramaturgia que transcende o tempo, dialogando com questões universais e existenciais.

A análise das peças que compõem a obra *Dramas para negros e prólogo para brancos*, organizada por Abdias Nascimento, é realizada em três categorias para serem discutidas, sendo elas: a primeira, intitulada “Entre pertencimento e reconhecimento: caminhos da identidade racial”, que discute a construção da identidade racial, apresentando personagens que não gostam da própria cor. Elas personificam os efeitos do racismo estrutural e da tentativa histórica de embranquecimento, enquanto outras expressam orgulho e representam a resistência e o empoderamento. Também, dentro desse contexto, discute-se a ascensão de mulheres e homens negros que utilizam estratégias associadas à branquitude, revelando os dilemas éticos e emocionais em torno da busca por mobilidade social em um sistema racializado.

A segunda categoria, intitulada “Entre axé e resistência: religiões afro-brasileiras, identidade e tensões raciais”, apresenta a relação entre religião e sociedade, um tema recorrente em narrativas literárias e artísticas, especialmente quando vista sob a ótica das complexas interseções entre fé, identidade e poder. Para a discussão, selecionam-se personagens que enfrentam conflitos com a religião e revelam tensões entre valores tradicionais e experiências individuais, enquanto aqueles que apoiam práticas religiosas refletem a conexão profunda entre espiritualidade e comunidade. Além disso, as dinâmicas sociais, como a introdução de discórdias por figuras externas, como personagens brancas, destacam o impacto da religião e do poder colonial na construção de identidades e conflitos sociais.

A terceira e última categoria, intitulada “Corpos negros em perspectiva: gênero, representação e relações interraciais”, debate as relações inter-raciais na dinâmica doméstica. Para isso, investiga a narrativa de casamentos entre brancos e negros que muitas vezes refletem os processos de poder, preconceito e aceitação. Além disso, conflitos conjugais

envolvendo mulheres negras frequentemente expõem as pressões sociais e culturais enfrentadas por elas, enquanto estereótipos de homens e mulheres negros destacam os desafios de superar representações limitantes e desumanizadoras nas narrativas.

#### 4.1 ENTRE PERTENCIMENTO E RECONHECIMENTO: CAMINHOS DA IDENTIDADE RACIAL

Como já foi citado nos capítulos anteriores, a construção da identidade negra no Brasil é um processo complexo, marcado por tensões entre apagamento histórico, resistência cultural e afirmação identitária. Desde o período colonial, a diáspora africana deixou profundas marcas na formação da sociedade brasileira, apesar das estratégias sistemáticas de desumanização e embranquecimento impostas pela escravidão e pelo racismo. A identidade negra emergiu como uma expressão de luta e resiliência, articulada por meio de práticas culturais, religiosas e artísticas que desafiam as narrativas hegemônicas e reafirmam o legado africano.

No Brasil, a questão racial foi historicamente silenciada sob a ilusória ideia da democracia racial, que mascarou as desigualdades e reforçou a exclusão de negros em diversos espaços sociais. Contudo, movimentos culturais e sociais, como o Teatro Experimental do Negro e a literatura negra, desempenharam papéis centrais na valorização da negritude, resgatando histórias, memórias e tradições negligenciadas pela historiografia oficial. Por isso, a discussão sobre identidade negra na literatura brasileira revela um campo de tensão entre a opressão histórica e a resistência cultural. Esse embate é representado em personagens que enfrentam conflitos internos e externos relacionados à negritude.

Nas nove peças que compõem a obra *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos*, são apresentadas diversas representações da identidade das personagens negras. Essas representações revelam complexas relações com a própria raça e etnia<sup>30</sup>, alternando entre momentos de orgulho e aceitação, e outros marcados por conflitos internos, rejeição ou busca por pertencimento em um contexto social muitas vezes excludente e opressor.

---

<sup>30</sup> A distinção entre raça e etnia é fundamental para compreender as dinâmicas sociais e culturais que moldam as identidades e as interações humanas. Raça é um conceito historicamente construído e usado para categorizar grupos humanos com base em características físicas, como cor da pele, formato do rosto ou textura do cabelo. Segundo Kabengele Munanga (2008), em sua obra *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*, a raça é uma construção social e não uma realidade biológica, sendo amplamente utilizada para justificar hierarquias sociais e práticas de discriminação. Por outro lado, etnia refere-se a aspectos culturais, históricos e linguísticos que distinguem um grupo de outro. Como afirma Stuart Hall (2006, p. 45), a etnicidade está relacionada à "cultura compartilhada, linguagem e história que fornecem aos indivíduos um senso de pertencimento coletivo". Diferentemente da raça, que é frequentemente imposta, a etnia é autorreconhecida e abrange elementos como costumes, tradições e religiosidade.

Essa questão pode ser evidenciada na peça *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso, quando Manassés, o filho mais velho e responsável pela terra, afirma ao pai em uma conversa sobre o desejo do irmão de sair da terra: “É que não acredito, pai, que exista nada mais belo do que a terra, a nossa terra. Quando a tomo entre as mãos, e ela parece que canta e respira, úmida e quente como a carne de um recém-nascido” (Cardoso, 1961, p. 32).

A conexão profunda de Manassés com a terra, simboliza um vínculo quase visceral entre o ser humano e a natureza. A descrição da terra como algo que "canta e respira" e sua comparação à "carne de um recém-nascido" conferem à terra uma dimensão viva, sagrada e maternal. Esse discurso revela não apenas o apego de Manassés ao espaço físico que habita, mas também uma valorização de suas raízes e do pertencimento a um ambiente que parece compartilhar vida e essência com ele. A fala evidencia um orgulho e uma reverência pela terra como símbolo de identidade, resistência e continuidade, o que dialoga com a concepção de Milton Santos (2006, p. 63), para quem “o território não é apenas o chão, mas um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações. Ele é vivido, experimentado, construído e carregado de valores simbólicos e afetivos”. Assim, a terra deixa de ser apenas espaço geográfico e passa a constituir-se como extensão da subjetividade do personagem, marcando sua identidade individual e coletiva.

Em contraponto, o irmão de Manassés, Assur, representa um profundo conflito identitário e existencial. No trecho a seguir, percebe-se um desejo por novas experiências e horizontes, contrastando com a estabilidade e a aceitação da terra valorizada por sua família.

PAI — E que desejos são esses que há no fundo do seu coração?

ASSUR — A sede de outras terras, meu pai. Meus olhos não vêem apenas os nossos limites, mas tudo o que há para além, terras inexploradas e ricas, cheias de cor e movimento.

(Cardoso, 1961, p. 34)

No diálogo, percebe-se, além do desejo de mudança, uma recusa implícita em se conectar com suas origens e com a identidade negra que a terra simboliza. A rejeição de Assur à terra como fonte de pertencimento e sentido reflete uma tentativa de distanciamento da negritude, que ele associa à limitação e à monotonia. Ao desejar "terras inexploradas e ricas, cheias de cor e movimento", Assur busca uma identidade que não esteja atrelada à herança cultural e racial que sua família e seu ambiente representam. Esse desejo indica não só um impulso por mudanças externas, mas também uma negação interna da negritude como parte de sua identidade, demonstrando os efeitos do racismo internalizado e do conflito em aceitar suas raízes. Como afirma bell hooks (1995, p. 56), “a dominação branca ensina os negros a se

odiarem — a negar sua negritude, sua cultura, seu valor próprio — como condição para serem aceitos”, evidenciando como o racismo opera não apenas nas estruturas sociais, mas também na construção subjetiva dos indivíduos negros.

Em uma conversa com sua irmã, Selene, Assur afirma:

ASSUR (baixo, desesperado) - Um mal que não sei explicar e que provavelmente não terá nome. Mas é como se viesse de sob a terra uma voz escura e torturada, uma queixa indizível, e aos poucos subisse pelo meu corpo e me abraçasse como um cipó ardente e traiçoeiro...

SELENE - Por que odeia a terra em que vivemos?

ASSUR - Todos aqui têm um sentido, menos eu. Não nasci para coisa alguma, nada me explica. Se fosse como meu irmão mais velho, se me tivesse casado, saberia revolver entre os dedos esses negros torrões, gostaria de espreitar a chuva por detrás das montanhas e me deitaria tranquilo e úmido de suor.

(Cardoso, 1961, p. 36-37)

Nesse trecho, o sentimento de recusa que Assur demonstra estar profundamente ligado à rejeição de sua própria identidade e à desconexão com sua família negra. Ao descrever um "mal que não sei explicar" como uma voz "escura e torturada", Assur projeta sua angústia interna na terra e na vida que ela representa. Ele se vê incapaz de encontrar propósito ou valor no que sua família considera fundamental: o trabalho com a terra, a continuidade da herança e a aceitação de sua identidade negra.

Essa rejeição é reforçada por sua comparação com o irmão mais velho, que ele enxerga como plenamente integrado à tradição familiar e à negritude que essa terra simboliza. Assur, por outro lado, sente-se deslocado, como se a identidade negra que permeia sua família fosse um fardo, algo que ele não consegue incorporar nem valorizar. Esse sentimento de recusa à identidade e à família reflete os efeitos da exclusão social, dado que, na peça, a família mora em uma zona rural, que muitas vezes leva indivíduos negros a internalizarem o desprezo pela própria negritude e pelas conexões culturais que ela carrega. Assim, o desprezo de Assur pela terra e pela sua família é, na verdade, um reflexo de sua luta interna contra as imposições e os estigmas raciais que ele carrega. Como explica Stuart Hall (2006, p. 13), “as identidades são construídas através da diferença, não por fora dela. Isso significa que são posicionadas dentro das representações e não fora delas”, o que revela que a recusa de Assur está ligada à maneira como ele foi ensinado a se ver: como alguém fora da representação positiva da negritude, da terra e da tradição.

Os trechos analisados da peça *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, podem ser relacionados diretamente à noção de imaginário social conforme desenvolvido por Cornelius Castoriadis (1982) e Bronisław Baczko (1985). Ambos autores entendem o imaginário social

como o conjunto de significações, símbolos e representações coletivas que estruturam a forma como uma sociedade compreende a si mesma, suas instituições, valores e identidades.

Para Castoriadis, em *A instituição imaginária da sociedade*, de 1982, o imaginário social é criador de significações que estruturam a realidade vivida por uma coletividade. A fala de Manassés, exaltando a terra como viva, sagrada e identitária, expressa uma significação imaginária central da comunidade à qual pertence: a terra como origem, sentido e continuidade da existência. A metáfora da terra como "carne de um recém-nascido" revela uma visão profundamente simbólica e afetiva, própria do imaginário social que associa o espaço rural à fecundidade, ao pertencimento e à herança cultural — neste caso, fortemente ligada à experiência negra no Brasil rural, marcada pelo trabalho da terra como fonte de identidade e resistência.

Assim, Manassés representa uma encarnação do imaginário coletivo que valoriza as raízes, o corpo negro em conexão com a terra, e o vínculo intergeracional como eixo estruturante da subjetividade. Ele é parte de um mundo em que o sentido da vida está ancorado em significações históricas compartilhadas.

Por outro lado, Assur encarna a crise ou desagregação do imaginário coletivo descrita por Baczko, em *A imaginação social*, de 1985, quando os indivíduos deixam de se reconhecer nas imagens e símbolos fundadores de sua comunidade. Ao rejeitar a terra e buscar "outras terras" "cheias de cor e movimento", ele rompe com o imaginário que dá sentido à vida de sua família. O desejo por novos horizontes revela o impacto de outros imaginários sociais concorrentes — possivelmente os da modernidade urbana, branca, capitalista — que prometem liberdade, mobilidade e realização pessoal, mas ao custo do apagamento de sua origem e identidade negra.

Assur se vê à margem de um mundo que já não consegue significar para ele; ele vive, nas palavras de Baczko (1985), um imaginário fragmentado, onde os sentidos tradicionais (ligados à terra e à comunidade) já não lhe oferecem pertencimento, mas onde também não há plena inserção em novos imaginários — o que gera angústia e sensação de deslocamento.

A rejeição de Assur à terra e à tradição familiar pode ser vista como expressão de um imaginário social marcado pelo racismo, que desvaloriza a cultura negra, o campo, a ancestralidade. Assur não apenas quer sair da terra — ele deseja sair do que essa terra simboliza dentro de um imaginário racista: atraso, primitivismo, subalternidade. Seu conflito é a luta interna entre o imaginário herdado de sua comunidade (a terra como vida e identidade) e o imaginário dominante, que associa valor ao que está fora dela.

Nessa perspectiva, a peça evidencia o embate entre dois regimes imaginários: a) um ligado à valorização da negritude, do pertencimento e da memória coletiva (representado por Manassés); b) outro que opera pela negação dessas referências, promovendo um ideal de modernidade desvinculado das raízes (vivido por Assur).

Através das falas de Manassés e Assur, Lúcio Cardoso dramatiza a tensão entre permanência e ruptura, pertencimento e alienação, identidade e negação de si — todos aspectos centrais no debate sobre o imaginário social. A peça revela como o imaginário social não é apenas coletivo, mas também conflituoso, e como ele se encarna em indivíduos que ora o reproduzem, ora o desafiam, num processo contínuo de criação, crise e transformação, como defendem Castoriadis (1982) e Baczko (1985).

Outra obra em que o sentimento de pertencimento se manifesta de forma marcante é a peça *O Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, cuja personagem secundária, Belarmino, revela uma profunda conexão com suas raízes culturais, reforçando a importância do imaginário social na construção da identidade. Em uma conversa com seu colega de trabalho, a personagem afirma

ISIDRO - Depois que eu tirar a diferença, vou-me embora. E você devia ir também.  
 BELARMINO — Eu?! Deus me livre!  
 ISIDRO - Por quê?  
 BELARMINO - Não posso deixá a minha rocinha. E mêmô, eu nasci aqui, aqui enterrei meu pai e minha mãe e aqui vou me enterrá tombém. (apanha um pouco de terra) - Eu não deixo esta terra pru nenhuma outra no mundo, Isido. Eu pertenço a esta terra.  
 (Crusoé, 1961, p. 79)

O diálogo entre Isidro e Belarmino é um exemplo contundente da construção do sentimento de pertencimento, especialmente no contexto da negritude e da resistência simbólica frente aos estigmas históricos impostos à população negra no Brasil. A fala de Belarmino — “Eu pertenço a esta terra” — expressa não apenas um vínculo afetivo com o espaço físico da roça, mas também uma ligação profunda com a ancestralidade, com a memória dos pais enterrados ali, e com uma identidade coletiva construída a partir da experiência da terra como espaço de vida, morte, herança e dignidade. Como afirma Grada Kilomba (2019, p. 36), “ancestralidade é a memória viva dos que vieram antes de nós e que continuam a viver em nós; é uma forma de saber, de resistir e de existir”, o que revela que a afirmação de pertencimento de Belarmino está enraizada em uma cosmovisão que entende a terra como território de continuidade e presença ancestral.

Outra análise feita a partir do diálogo, é a linguagem simples e oralizada de Belarmino — marcada por expressões como “mêmô”, “pru nenhuma” ou “vou me enterrá tombém” — é

particularmente significativa. Em vez de ser lida como sinal de ignorância ou inferioridade, essa forma de expressão carrega uma força simbólica que reafirma a humanidade e a sabedoria popular do personagem. Trata-se de um modo de falar enraizado na oralidade da cultura afro-brasileira, que tem sido sistematicamente desvalorizada por um imaginário racista que associa o falar “errado” à falta de inteligência. No entanto, o conteúdo de sua fala demonstra uma consciência profunda de si, de sua história e de sua comunidade. Ao afirmar que “aqui enterrei meu pai e minha mãe e aqui vou me enterrá tombém”, Belarmino inscreve sua existência em uma continuidade simbólica com os que vieram antes dele, o que representa uma forma de resistência ao apagamento da memória e da identidade negra.

Além disso, o gesto simbólico de apanhar um pouco de terra enquanto fala reforça visualmente esse vínculo visceral com o chão que ele pisa. A terra, nesse contexto, deixa de ser apenas um recurso material: ela é carregada de significado espiritual, afetivo e histórico. Belarmino se opõe a Isidro não apenas por apego à terra, mas porque recusa o abandono de uma identidade que ele sabe estar enraizada naquele espaço, em contraste com a tendência da sociedade a empurrar o negro para fora de sua própria história.

Portanto, o diálogo entre Belarmino e Isidro materializa um dos núcleos do imaginário social negro: o pertencimento à terra como expressão de dignidade, continuidade e resistência. A linguagem de Belarmino, por sua vez, é um instrumento dessa resistência, pois afirma o valor da experiência e da fala do homem negro frente a uma tradição que historicamente tentou silenciá-lo ou representá-lo como “burro”. Nesse sentido, a peça de Romeu Crusoé desestabiliza o imaginário social hegemônico, ao valorizar não só a presença negra, mas sua voz, sua memória e sua identidade. Como aponta Lélia Gonzalez (1988, p. 59), “o pretuguês é resultado de uma vivência lingüística própria, uma fala marcada pela experiência da diáspora africana no Brasil, que ressignifica o português e o transforma em instrumento de resistência e identidade”, revelando que a linguagem de Belarmino carrega em si a memória coletiva e o saber ancestral, negando a ideia de inferioridade linguística imposta pelo racismo.

Um trecho semelhante ao discurso de Belarmino pode ser encontrado na fala de Pai João, personagem da peça *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro,

PAI JOÃO - Pruquê a noite é pêta, tia Zéfa (continua a descer a ladeira monologando). A noite é pêta, sempre foi pêta desde o meu tempo de menino, hum, hum. A noite é bonita praquê se parece com a pele de minha gente. Hum. Hum. Branco só gosta da pretidão pra dromi pêto não. Quando eu era neguinho lá na fazenda do engenho, di noite ieu fugia da senzala e ia pular no terrero, hum, hum e o feitô andava dizendo que Romãozinho, rondava a casa grande i era ieu. Tombém quando ieu era moleque taludo tôdas noite ieu ia bulir com as mucamas de Ya-Ya i ela se ria, inté me chamava prá bulir. Dispoz que me botaram no eito, tombém não tinha vontade de drumi. Gostava de ficar oiando as estrêlas (olha

demoradamente para o céu). O intão gostava de cantar lundú (começa a cantar a meia voz). Não me lembro! Não me lembro! (com tristeza na voz). Tá tão longe, tá lá na véia noite. A noite é pêta sim! É tão pêta que ninguém me via deitado com Maria Conguê de baixo da gameleira do outro lado do riacho, ninguém via! Noite escura esconde pêto fujão, ninguém viu quando ieu fugi pro quilombo, ninguém! (olha para o céu com tristeza e demoradamente). Louvado seja a pretidão da noite. No fundo da noite, pêto... mulato... quiolo... (levanta-se e dá um passo a frente) inté branco! Todos se parece. Me léva noite, me léva. (Continua a andar, demonstrando no semblante grande tristeza e desaparece).

(Ribeiro, 1961, p. 291)

Esse trecho da fala de Pai João aprofunda e complexifica ainda mais a análise anteriormente feita sobre pertencimento, negritude e imaginário social, ao apresentar uma poderosa reconstrução simbólica da noite como espaço de resistência, memória e identidade para o povo negro. A exemplo de Belarmino, que afirma seu vínculo com a terra, Pai João reivindica a pretidão da noite como um elemento essencial da experiência e da subjetividade negra, transformando o que socialmente foi estigmatizado em símbolo de beleza, liberdade e ancestralidade.

No imaginário social dominante, historicamente construído por uma perspectiva eurocêntrica e racista, a noite (como o escuro, o negro e o oculto) é frequentemente associada ao medo, ao desconhecido, ao perigo, ou à inferioridade. Essa lógica também se aplica à construção social da pele preta, frequentemente desvalorizada ou associada a estereótipos negativos. Pai João subverte radicalmente esse imaginário, ao afirmar: “A noite é bonita praquê se parece com a pele de minha gente.” Aqui, ele resgata a beleza do escuro, inscrevendo a noite como espaço de liberdade e afetividade: foi na noite que ele fugiu da senzala, que cantou lundus, que se deitou com Maria Conguê, que olhou as estrelas e sonhou. A noite, portanto, é também lugar de memória e de ancestralidade, onde o negro deixa de ser invisibilizado e encontra abrigo simbólico.

Isso dialoga com a fala de Belarmino, que vê na terra não apenas um recurso, mas um espaço de vida e pertencimento, o chão e a noite como territórios da resistência negra. Como escreve Conceição Evaristo (2017, p. 29), “a noite sempre foi o nosso grande abrigo. Foi na noite que acendemos os nossos próprios olhos para ver as nossas memórias”, ressaltando que tanto o tempo escuro quanto o espaço da terra funcionam como refúgios de identidade e de continuidade histórica para o povo negro, negando o apagamento imposto pela violência colonial e racista.

Outro aspecto similar ao Belarmino é a linguagem de Pai João, marcada por uma oralidade popular, com variações linguísticas que refletem o modo de falar de homens negros das classes populares. Porém, longe de representar ignorância, a fala de Pai João carrega uma

sabedoria ancestral e uma riqueza poética que confrontam o estigma da “burrice” historicamente atribuído ao homem negro. Expressões como “hum, hum”, “tá lá na véia noite”, “me léva noite” revelam uma musicalidade e uma cadência que aproximam sua fala das tradições afro-brasileiras de narração oral e de canto, como o lundu mencionado. Como aponta Lélia Gonzalez (2020, p. 60), “a fala do negro brasileiro carrega a memória de uma experiência histórica singular e é uma forma de resistência que preserva elementos africanos mesmo diante da opressão”, evidenciando que a linguagem de Pai João não é sinal de ausência de saber, mas expressão viva de uma herança cultural marcada pela oralidade, pela coletividade e pela espiritualidade.

Essa forma de se expressar também reforça a ideia de que a voz negra carrega uma verdade emocional e histórica muitas vezes silenciada pelos discursos oficiais. Pai João fala com dor, com saudade e com orgulho, sentimentos que estruturam uma subjetividade negra complexa, longe dos estereótipos simplificadores. Ele se lembra da senzala, do terreiro, das mucamas, da fuga para o quilombo: todos elementos que compõem um imaginário social negro, calcado na experiência coletiva da escravidão, da resistência e da memória.

O trecho final, “No fundo da noite, pêto... mulato... quiolo... inté branco! Todos se parece”, é especialmente significativo. Aqui, Pai João projeta uma utopia simbólica onde as diferenças raciais se dissolvem na escuridão acolhedora da noite. A noite é elevada ao status de um imaginário alternativo ao do racismo: nela, todos podem ser iguais, todos podem escapar da vigilância e da opressão, todos podem amar, viver e lembrar. Como afirma Luiz Rufino (2019, p. 28), “a noite é um ventre onde tudo é gestado: os mundos, os sonhos, os corpos e os caminhos. É da noite que nascem as coisas”, revelando que a escuridão, longe de ser ausência, é origem, abrigo e possibilidade de reinvenção. Nesse contexto, a fala de Pai João ressignifica a noite como espaço de humanidade compartilhada, onde o racismo se desfaz e a ancestralidade pulsa como horizonte.

Sua fala — “me léva noite, me léva” — sugere um desejo de retorno não só à escuridão literal, mas ao lugar mítico da ancestralidade, do quilombo, da liberdade. É uma despedida carregada de melancolia, mas também de reverência à pretidão como símbolo de existência plena.

Tanto Belarmino, com sua roça, quanto Pai João, com a noite, constroem espaços simbólicos de pertencimento que confrontam os valores do imaginário social racista. Ambos afirmam sua identidade negra não apenas por meio de palavras, mas por meio de territórios afetivos — a terra e a noite — que funcionam como contra-narrativas às tentativas históricas de desumanização. Ambos também compartilham um modo de falar que, embora socialmente

marginalizado, é repleto de saberes e sentidos profundos. Suas linguagens, aparentemente simples, são veículos potentes de memória coletiva, resistência e afirmação de uma estética negra.

Um aspecto também apresentado nas peças que compõem a obra *Dramas para negros prólogo para brancos*, de Abdias Nascimento, é o peso simbólico da raça como fardo existencial. As personagens negras carregam em seus corpos e consciências não apenas os efeitos concretos do racismo, mas também as marcas emocionais e espirituais de uma exclusão que as desumaniza. Como afirma o autor, “a violência do racismo não se limita ao físico: ela atinge a alma, os sentimentos, o pensamento, o ser” (Nascimento, 2022, p. 42), revelando que a racialização da existência impõe um sofrimento que ultrapassa a esfera material e compromete a própria noção de identidade. Essa percepção também está presente em Frantz Fanon (2008, p. 103), quando afirma: “na experiência vivida do negro, não é o eu que se impõe ao outro, é o outro que se impõe ao eu. É o negro que se vê prisioneiro de sua corporeidade, condenado a carregar nas costas o peso do mundo branco”. Ambas as falas denunciam como a cor da pele torna-se uma prisão simbólica, um marcador de opressão que atua no corpo e na psique, estruturando o sujeito negro a partir de um olhar que o nega.

Para discutir essa ideia, traz-se a personagem III Filha de Santo, da peça *Sortilégio II*, Abdias Nascimento, e João da Cruz, personagem da peça *O Emparedado*, de Tasso da Silveira. As peças constroem, por meio de seus diálogos, um profundo retrato da negritude vivida como dor, consciência e maldição histórica, atravessada por um imaginário social marcado pela exclusão, pela vergonha e pela luta identitária.

A III Filha de Santo é incisiva ao afirmar: “ninguém escolhe a cor que tem. Cor da pele não é camisa que se troca quando quer. Raça é fado... é destino...” (Nascimento, 1961, p. 164). Aqui, a personagem articula uma consciência racial coletiva, reconhecendo que a cor da pele não é um mero atributo estético ou individual, mas uma marca social que define experiências e posicionamentos no mundo. Ao dizer que “raça é fado... é destino”, ela inscreve a condição negra em uma narrativa trágica, em que a raça não é apenas identidade, mas também carga histórica e social — algo que se herda, se vive e do qual não se escapa.

Essa ideia é reforçada quando ela afirma com veemência: “O destino está na cor. Ninguém foge do seu destino” (Nascimento, 1961, p. 164). O que está em jogo nessa afirmação não é um determinismo biológico, mas a constatação de que a experiência do negro na sociedade brasileira é estruturada por um imaginário racializado que associa a cor da pele a destinos de dor, exclusão e resistência. A cor é um sinal que organiza o olhar do outro e o modo como o sujeito negro é percebido e tratado. Assim, o destino racial está menos na cor

em si e mais no que a sociedade constrói a partir dela. Frantz Fanon (2008, p. 93) afirma que o indivíduo negro não é “apenas um corpo no mundo, sou um significado para o outro”, o que evidencia que a experiência negra está marcada não apenas pela aparência física, mas pelos sentidos atribuídos a ela em uma estrutura social racista.

A tragédia racial alcança seu ponto mais agudo nas falas de João da Cruz, que expressa o sofrimento profundo de um homem negro diante da morte de seu filho e da herança de dor que essa criança teria carregado por ser negra: “eu sou monstruoso... Eu sofro a dor do pai, mas sofro outra dor ainda: a de sentir minha monstruosidade diante desse fato horrível que é perder um filho...” (Silveira, 1961, p. 384).

Nesse trecho, João da Cruz confessa uma dor ambígua e perturbadora: por um lado, sofre com a morte do filho; por outro, sente uma espécie de alívio sombrio pelo fato de a criança, ao morrer, ter escapado de um destino de sofrimento: “ele era negro como eu, Anselmo. Se vivesse, iria sofrer este horror, Anselmo... Agora não poderão... cuspir-lhe... na cara...” (Silveira, 1961, p. 384). A palavra “cuspir” tem aqui uma força simbólica poderosa: ela representa o rechaço social, o ódio racial, a desumanização.

A morte do filho, por mais dolorosa que seja, surge como única forma de preservar sua dignidade, porque, no mundo dos vivos, o corpo negro está condenado ao desprezo. Como afirma Achille Mbembe (2018, p. 128), “o corpo negro é aquele cuja presença social se confunde com a morte, ou com a ameaça de morte”, revelando que, em determinadas condições históricas e sociais, viver torna-se um fardo insuportável diante da desumanização imposta pela violência racial.

Mais adiante, João da Cruz verbaliza com clareza o que simbolicamente carrega sua identidade racial: “Anselmo, esta cor é um calabouço...” (Silveira, 1961, p. 402). Essa metáfora — a cor como calabouço — sintetiza de modo brutal o que é viver sob o peso da racialização. A pele negra, neste caso, não é apenas uma aparência, mas uma cela simbólica, uma marca visível que aprisiona o sujeito a um lugar social de sofrimento e marginalização. A cor é, então, o fardo máximo: ela impõe limites à existência, à mobilidade social e ao reconhecimento da humanidade plena.

Esse sentimento culmina na pergunta dolorosa: “raça eleita! Senhor... Por que uma raça eleita e uma raça maldita?” (Silveira, 1961, p. 399). Aqui, João da Cruz confronta o imaginário religioso e histórico que legitima a superioridade branca e associa a negritude à maldição, à servidão e ao pecado. A pergunta denuncia a divisão racial como uma construção ideológica injusta e cruel, reforçada por séculos de escravidão, colonização e racismo estrutural.

Os trechos analisados constroem uma poderosa crítica à ideia da raça como invenção social que produz sofrimento real. A cor da pele, nesses diálogos, está carregada de sentidos impostos pelo olhar do outro: ela define destinos, condena à exclusão e gera angústia existencial. De acordo com Grada Kilomba (2019, p. 23), “raça é algo que é imposto a alguém, algo que é atribuído. Não é uma essência, mas um sistema de significados que gera dor”, o que evidencia que, embora a raça não tenha base biológica, seus efeitos sociais e subjetivos são devastadores para aqueles que são racializados negativamente.

As peças evidenciam como o imaginário social brasileiro, como argumentam Cornelius Castoriadis (1982) e Bronisław Baczko (1985), é moldado por símbolos, crenças e narrativas que naturalizam a desigualdade e reproduzem hierarquias raciais. Como afirma Castoriadis (1982, p. 145), “o imaginário social institui o real, ao criar significações que orientam a maneira como os indivíduos percebem e vivem o mundo”. Baczko (1985, p. 9) complementa ao dizer que “os imaginários sociais são espaços privilegiados onde se formam os sentidos do mundo, onde se organizam as imagens da realidade e as representações do outro”. Nesse contexto, ser negro é, muitas vezes, viver o peso de uma história que o sujeito não escolheu, mas que é obrigado a carregar, uma história imposta por um imaginário que o posiciona como inferior, perigoso ou invisível.

O desejo de ser branco entre pessoas negras é um fenômeno social e histórico que reflete o impacto do racismo, da colonização e da exclusão cultural. Ele não surge de uma escolha individual, mas de uma sociedade que associa a branquitude a padrões de beleza, sucesso e aceitação, enquanto desvaloriza e estigmatiza a negritude. Dado que, segundo Munanga (2004, p. 27), “a ideologia do branqueamento [...] promoveu uma verdadeira alienação cultural, fazendo com que muitos negros passassem a negar ou a rejeitar seus traços culturais, sua cor e sua origem africana”, esse processo gera um auto-ódio que afeta a autoestima e a identidade negra, perpetuando a marginalização e o distanciamento das raízes africanas.

Historicamente, estratégias como o embranquecimento populacional e o ideal da democracia racial contribuíram para reforçar essa dinâmica, fazendo com que muitos negros rejeitassem seus traços físicos e culturais. Isso resulta em conflitos internos e no fortalecimento de um sistema simbólico que desumaniza corpos negros e divide comunidades.

O conceito de imaginário social, discutido por pensadores como Cornelius Castoriadis, em *A instituição imaginária da sociedade* (1982), e Michel Maffesoli, em *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa* (2001), refere-se ao conjunto de imagens, símbolos, valores e narrativas compartilhadas que uma sociedade constrói e

reproduz, moldando subjetividades e comportamentos. Sobre isso, Castoriadis (1982, p. 145) argumenta que “o imaginário social instituidor é a criação incessante e essencialmente indeterminada de figuras, formas e imagens que servem de suporte a uma instituição determinada de significações sociais”. No caso do Brasil, um país marcado pela colonização e pelo racismo, o imaginário social associa a branquitude a atributos como: beleza, pureza moral, superioridade intelectual e cultural, civilidade, ordem e mobilidade social. Trata-se de uma construção simbólica que opera não apenas no plano racional, mas também no afetivo e sensível, afinal, “o imaginário social é essa maneira coletiva de apreciar e de sentir, essa base afetiva a partir da qual se desenvolve uma lógica do sensível que organiza o estar-junto” (Maffesoli, 2001, p. 25).

Por outro lado, os corpos racializados (negros, indígenas, mestiços) são frequentemente associados à marginalidade, violência, lascívia, irracionalidade e sofrimento. Nesse imaginário, ser branco não é apenas uma questão de cor, mas de acesso simbólico ao humano ideal, pois, como afirma Fanon (2008, p. 122), “o branco é, simbolicamente, o valor em si. Ele é o ponto de partida, o ponto de referência. [...] Ser branco é ser humano; não ser branco é aproximar-se do animal”. Assim, algumas personagens revelam a internalização profunda do imaginário social racista ao não desejarem apenas ter a pele branca, mas ao almejarem, sobretudo, escapar do lugar social de subalternidade que sua cor negra lhes impõe.

Diante disso, há na obra *Drama para negros e prólogo para brancos*, de Abdias Nascimento, personagens que representam o processo de embranquecimento do negro no Brasil. Na peça, já citada, *Filho pródigo*, de Lúcio Cardoso, há o desejo de Aíla em “ser branca”, pois a personagem manifesta não apenas uma vontade estética ou física de transformação, mas um anseio profundo por pertencimento, pureza, aceitação e libertação — todos associados, no contexto colonial e pós-colonial, à branquitude e seus significados simbólicos.

Em um diálogo com o pai, Aíla afirma: “Oh! se eu pudesse ficar todas as noites exposta à luz da lua, se a minha carne pudesse se tornar fria e cor de prata como a desta mulher! [...] Há seres macios como um punhado de algodão entre os dedos.” (Cardoso, 1961, p. 51). Aqui, Aíla expressa um desejo de transfiguração corporal: ela almeja que sua pele se torne “fria” e “cor de prata”, em contraste à sua realidade corporal, marcada pelo calor e pela cor da pele associada à negritude ou à mestiçagem. A referência à peregrina branca mostra a internalização de uma hierarquia racial onde o branco é idealizado como frio, puro, sereno, elevado, enquanto o corpo de Aíla é percebido como ardente, impuro, castigado.

A personagem também apresenta a ideia de auto-ódio ao dizer: "Detesto o meu marido, detesto os que me cercam, detesto a Deus que me fez queimada por este sol de maldição!" (Cardoso, 1961, p. 56-57), revelando a culpabilização divina e a conexão entre sua cor de pele e o sofrimento existencial. A cor "queimada" por um "sol de maldição" remete à vivência racializada de Aíla como um fardo, como uma maldição ontológica. Ela não detesta apenas sua cor; ela detesta o mundo que a ensinou a se odiar por causa dela, já que "o auto-ódio que muitas pessoas negras sentem não é inato, mas aprendido num contexto social onde a negritude é associada ao mal, à inferioridade, à feiura e à falta de valor" (hooks, 2019, p. 55).

Segundo Fanon (2008, p. 118) "o negro tem vergonha. Vergonha de sua natureza animal. Vergonha de sua impulsividade. Vergonha de sua instabilidade. [...] Em suma, ele tem vergonha de sua condição", Nesse sentido, o desejo de ser branca não é um desejo fútil ou vaidoso, mas um grito de desespero diante de um mundo que não permite que ela ame sua cor, sua carne, sua identidade. A fala de Aíla é uma denúncia poética e dolorosa de como o racismo opera não apenas no plano material, mas no plano simbólico e afetivo, corroendo o sujeito desde dentro.

A citação de Fanon (2008) evidencia como o sujeito negro é levado a internalizar o desprezo social pela sua corporalidade e existência, exatamente como ocorre com a personagem Aíla ao conectar sua cor ao sofrimento e à maldição. A teoria do imaginário social nos ajuda a compreender que esse desejo nasce de fora para dentro, do olhar do outro, da estrutura social que nega à personagem qualquer possibilidade de pertencimento pleno enquanto mulher não branca.

Portanto, Aíla é trágica porque é lúcida: ela percebe que vive sob uma mentira, mas não consegue escapar de seus efeitos subjetivos. Nesse drama, ela encarna a experiência de muitos que, historicamente, foram ensinados a desejar ser o que nunca seriam, pois nunca lhes foi permitido reconhecer e valorizar sua própria identidade.

Outra peça que contém essa discussão é *Auto da noiva*, de Rosário Fusco. O diálogo entre a Filha e o Branco, seu suposto namorado, reforça e aprofunda o imaginário de branquitude como salvação, herança e purificação, elementos centrais à construção simbólica do racismo. A fala curta, mas carregada de significados, está imersa nas ideias do imaginário social racializado e revela como o desejo por "clarear" transcende o físico: torna-se um projeto de existência, de futuro e de valor social.

FILHA - Meu destino é clarear.  
BRANCO - Teu filho será mais claro.  
FILHA - Mais branco meu sangue está.

(Fusco, 1961, p. 139)

Ao afirmar “meu destino é clarear”, a Filha não diz apenas que deseja clarear — ela diz que esse é seu destino. Isso implica que a busca pela brancura (literal e simbólica) é inevitável, quase naturalizada. A cor clara torna-se uma meta existencial, um fim inevitável, como se a realização pessoal e o reconhecimento social só fossem possíveis com o apagamento (ou superação) da sua marca racial.

A fala do Branco “teu filho será mais claro”, está reafirmando a lógica colonial e eugenista de branqueamento por miscigenação, muito presente no Brasil do século XIX e início do século XX, dado que “a aspiração ao branqueamento, entendida como destino inevitável, constitui um dos elementos centrais da formação social brasileira, em que a cor clara é vista como caminho para a ascensão e aceitação” (Freyre, 2006, p. 132). Nesse ideário, a reprodução com indivíduos brancos “melhora” a raça, suaviza os traços “indesejáveis” e simboliza uma saída possível da marginalização. O filho mais claro representa um avanço geracional, uma elevação no “grau de humanidade” aos olhos da sociedade.

Ao declarar “mais branco meu sangue está”, Filha indica uma transformação interna: a branquitude é incorporada como valor, como sinal de nobreza, de superação da ancestralidade negra ou mestiça. A clareza do sangue não é literal, mas simbólica — ela se percebe agora como mais “aceitável”, mais “limpa”, mais próxima do ideal branco presente no imaginário social.

O diálogo entre Filha e Branco é uma representação dolorosa do auto-ódio e de como o imaginário social racializado constrói subjetividades colonizadas. A personagem vê o embranquecimento como caminho para ser vista, respeitada e talvez amada, já que, segundo Munanga (2004, p. 39), “o processo de colonização racial impôs às populações negras e mestiças uma subjetividade marcada pelo auto-ódio e pela negação de sua identidade, fazendo com que muitos desejem o embranquecimento como forma de sobrevivência social”. O “clarear” do destino e do sangue simboliza o apagamento da negritude ou da mestiçagem como uma exigência para existir socialmente.

Esse pequeno diálogo sintetiza uma longa história de políticas de branqueamento, exclusão e falsas promessas de integração. E, mais uma vez, revela que o maior triunfo do racismo é fazer com que suas vítimas desejem ser aquilo que as oprime.

Ademais, *O emparedado*, de Tasso da Silveira, apresenta com ainda mais profundidade psicológica como o desejo pela branquitude atua no plano do inconsciente, da estética e da culpa, sendo atravessado por sentimentos de amor, idealização e destruição. No caso de João da Cruz, sua obsessão pela brancura não é apenas social ou racial, ela é poética, existencial e trágica. O personagem revela, com dor e consciência tardia, que esse ideal de “suprema brancura” o levou a sacrificar Maria, sua companheira negra, que nunca pode competir com o ideal branco que ele cultuava secretamente em sua alma e em sua arte. Vê-se no diálogo a seguir: “Sonhou que estavam presentes umas mulheres muito brancas, vestidas todas de branco... E cada uma levava pela mão uma criança também muito branca...” (Silveira, 1961, p. 390).

O sonho de Maria reforça um símbolo recorrente: a mulher branca e a criança branca como símbolos de pureza, beleza e redenção. A imagem onírica não é apenas uma fantasia pessoal; ela encarna um ideal coletivo e colonizador de humanidade plena.

Ao desenvolver o diálogo, Anselmo, amigo de João da Cruz, fala: “tens essa obsessão tremenda de tudo quanto é branco” (Silveira, 1961, p. 390). O companheiro nomeia o que João da Cruz ainda relutava em admitir. A obsessão pelo branco torna-se uma forma de neurose racial: ele projeta no branco tudo o que deseja, e essa fixação o impede de valorizar o que está ao seu lado — Maria.

Essa afirmação é comprovada também na fala de João da Cruz:

JOÃO DA CRUZ (voz cava) - Não, Anselmo, tenho certeza agora... Eu sacrifiquei Maria... Minha doce companheira... que nunca teve uma queixa... Ela vai morrer, Anselmo, sacrificada por mim... No entanto, eu amo-a! Amo-a profundamente... Ela viu nos meus poemas, nos meus gestos, nas minhas ansiedades... Eu lhe leio os meus poemas, quando acabo de compor. Ela escuta recolhidamente. E sempre fica triste. Eu não sabia porque era. Agora compreendo, Anselmo... Os meus poemas são para as estrelas, para lírios e para as supremas brancuras. São gritos da minha paixão secreta. Ela acabou entendendo tudo, Anselmo... Ela acabou entendendo tudo...

(Silveira, 1961, p. 391)

Ao expor sua conclusão, João da Cruz entende que seu amor pelo branco era incompatível com o amor por Maria. Sua arte (os poemas, os gestos, os sonhos) sempre miraram a “estrela”, o “lírio”, a “suprema brancura”, nunca a mulher real que o acompanhava. A tristeza silenciosa de Maria era o sinal de que ela já percebia seu apagamento emocional e simbólico.

Aqui, o branco é símbolo de um ideal inatingível, quase sagrado. João da Cruz não apenas ama o branco, ele o adora como ideal de beleza e perfeição. E esse culto destrói o humano real ao seu lado. Maria é sacrificada no altar do imaginário branco, como tantas mulheres negras ou racializadas que foram amadas apenas parcialmente, até onde podiam se aproximar do ideal eurocêntrico, dado que “o imaginário branco funciona como um padrão inatingível de perfeição e beleza, ao qual as pessoas negras são pressionadas a se conformar, sacrificando suas próprias identidades e relações reais” (Costa, 2012, p. 87).

Segundo Castoriadis (1982), o imaginário social é o conjunto de significações que dão sentido à vida coletiva e individual. No Brasil, segundo Costa (2012, p. 53) “o imaginário social estruturado em torno da branquitude associa o que é elevado, belo e desejável à cor branca, enquanto relega ao lugar da inferioridade e da exclusão tudo o que se distancia desse padrão”. Assim, o imaginário da branquitude estruturou a ideia de que tudo que é elevado, belo e desejável é branco, e que tudo o que foge a esse padrão é inferior, indesejável ou trágico. João da Cruz representa o intelectual colonizado por esse imaginário. Seu amor por Maria é sincero, mas nunca foi livre: ele está contaminado por um ideal estético e moral de pureza branca, herdado da cultura colonial.

A tragédia de João da Cruz não é apenas pessoal; ela é sintoma de um sistema que ensinou a amar o inalcançável branco e a desprezar o real negro. O branco, aqui, não é apenas uma cor, é um veneno simbólico que contamina o amor, a arte e a própria noção de beleza e humanidade. Como observa bell hooks (2019, p. 63), “o racismo coloniza a mente e o coração, fazendo com que muitos negros internalizem a desvalorização de si mesmos e desejem o que a sociedade lhes ensinou a considerar superior: a branquitude. Esse processo corrompe o amor, a arte e as formas de se relacionar com o próprio eu”.

#### 4.2 ENTRE AXÉ E RESISTÊNCIA: RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS, IDENTIDADE E TENSÕES RACIAIS

A religião exerce um papel significativo tanto na vida individual quanto no tecido social, funcionando como uma fonte de significado, orientação e identidade. No nível individual, a religião frequentemente oferece respostas para questões existenciais, como o propósito da vida, o significado do sofrimento e o que ocorre após a morte. Esses elementos ajudam a moldar a visão de mundo de uma pessoa, promovendo conforto emocional e um senso de pertencimento a algo maior do que ela mesma. Como afirma Geertz (1989, p. 42), “a religião é uma estrutura simbólica fundamental que oferece sentido para a existência humana,

orienta comportamentos e fortalece os laços comunitários, funcionando como um recurso vital para enfrentar o sofrimento e a incerteza da vida”.

Além disso, os valores e preceitos éticos promovidos pelas diversas tradições religiosas ajudam os indivíduos a tomarem decisões e a estabelecerem padrões de comportamento. A prática religiosa também fomenta a espiritualidade, que pode fortalecer a resiliência emocional e mental em momentos de crise, ao proporcionar uma fonte de esperança e transcendência.

No nível coletivo, a religião tem desempenhado um papel crucial na coesão e organização das sociedades. Ela frequentemente serve como uma base para as normas, leis e práticas culturais que guiam o comportamento social e promovem a solidariedade. Como observa Durkheim (1995, p. 47), “a religião é o sistema solidário de crenças e práticas relativas às coisas sagradas, que une em uma só comunidade moral, chamada igreja, todos os que a ela aderem”. A religião pode ser um instrumento de transformação social, sendo um motor para movimentos de justiça e equidade. No entanto, a religião também tem sido um espaço de tensão e conflito. Diferenças religiosas têm gerado divisões entre grupos, fomentando exclusões, preconceitos ou até mesmo guerras.

Assim, a importância da religião está em sua capacidade de moldar identidades, promover coesão social e servir como um catalisador tanto para a harmonia quanto para a mudança. Sua relevância, no entanto, depende de como é vivida, interpretada e integrada às outras esferas da vida humana e social.

No que se refere à comunidade negra, a religião afro-brasileira ocupa um espaço único e significativo, sendo uma expressão não apenas da espiritualidade, mas também da resistência cultural e da luta por reconhecimento identitário. Tradições religiosas como o Candomblé e a Umbanda, oriundas da diáspora africana e reinterpretadas no contexto brasileiro, são frequentemente representadas em textos literários como símbolos de identidade e resistência diante de um passado colonial e de um presente marcado pelo racismo<sup>31</sup>. Como afirma Mãe Stella de Oxóssi (2006, p. 25), “o Candomblé é uma forma de viver, de resistir, de reafirmar a identidade negra e de manter viva a ancestralidade africana no Brasil”.

A literatura contemporânea frequentemente utiliza a religião afro-brasileira para questionar estereótipos e ressignificar a imagem do negro na sociedade. No caso da literatura

---

<sup>31</sup> Autores como Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Cristiane Sobral, Elisa Lucinda, Nei Lopes, Marcelino Freire e Cuti têm contribuído significativamente para a valorização da religiosidade afro-brasileira na literatura. Suas obras evocam orixás, terreiros e símbolos ancestrais como elementos de resistência, identidade e reinterpretação do imaginário social, questionando a marginalização histórica das tradições de matriz africana no Brasil.

negra, ela evoca a força ancestral e espiritual dos orixás para destacar a conexão entre o passado e o presente, entre tradição e modernidade. Segundo Conceição Evaristo (2017, p. 15), “nossos passos vêm de longe. Trazem a força dos que vieram antes de nós, a sabedoria dos mais velhos, o sagrado que habita a nossa carne”. Assim, ao representar terreiros, rituais e personagens que praticam ou reverenciam essas religiões, a literatura desafia a narrativa dominante que associa essas práticas à ignorância ou à superstição. Em vez disso, elas são exaltadas como manifestações de sabedoria, força e conexão com o sagrado.

Ao incorporar elementos das religiões afro-brasileiras, a literatura negra contribui para a formação de uma identidade cultural plural e sincrética. Ela celebra a influência africana como um pilar da brasilidade, ao mesmo tempo que reconhece as tensões e contradições desse processo, pois, segundo Simas (2019, p. 34), “as religiões afro-brasileiras são guardiãs de uma memória ancestral e fundamento de uma estética própria, profundamente ligada à experiência sensível do povo negro no Brasil”. Portanto, a religião afro-brasileira na literatura brasileira não é apenas um tema; é uma força narrativa que une história, cultura e espiritualidade. Ela ilumina as vozes e histórias de comunidades marginalizadas e oferece uma visão crítica e poética da sociedade brasileira.

Ao analisar as peças, percebeu-se três subcategorias na categoria de religião: aquelas personagens que negam a religião, aquelas que sentem orgulho da religião e aquelas cujo processo de autoidentificação é feito por intermédio da religião.

Novamente, a peça *O emparedado*, de Tasso da Silveira, é utilizada para análise. No trecho:

ANSELMO (que a esse grito desperta, correndo para João da Cruz, enquanto o batuque prossegue de cada vez mais violento) - Que aconteceu, meu velho?

JOÃO DA CRUZ — Essa música do inferno, Anselmo! Essa música de diabos coxos! Não posso mais, Anselmo! Diga que parem...

(Silveira, 1961, p. 392)

João da Cruz reage exageradamente ao som do batuque, representando o emblemático processo de negação da negritude, especialmente em sua dimensão cultural e religiosa, evidencia como o imaginário social branco e cristão-colonial molda percepções de valor, identidade e pertencimento. Ao negar o batuque, recusa também o símbolo de ancestralidade negra e resistência, dado que ele carrega um forte componente simbólico: é a expressão de cultura, espiritualidade e identidade negra, representa o corpo, a terra, o transe, a ancestralidade, tudo o que foi historicamente demonizado pela lógica colonial eurocêntrica. Como afirma Muniz Sodré (1998, p. 34), “o som dos tambores é o chamado da memória, a

linguagem do corpo ancestral que sobreviveu ao açoite e à catequese forçada, afirmando outra maneira de estar no mundo”.

No entanto, para João da Cruz, o batuque é: “música do inferno... música de diabos coxos!”. Essa fala não é apenas um desabafo emocional, ela é uma negação total da negritude como experiência espiritual legítima. Ao chamar o batuque de “inferno”, ele reproduz o discurso racista que, durante séculos, associou as religiões de matriz africana ao mal, à barbárie, ao primitivo.

Assim, o faz também Emanuel, personagem do drama *O sortilégio*, de Abdias Nascimento. As falas e os comportamentos desta personagem representam uma complexa e dolorosa luta identitária: a de um homem negro instruído<sup>32</sup>, "civilizado" segundo os moldes brancos, que internalizou profundamente o imaginário social eurocêntrico e cristão, e que, por isso, sente vergonha, negação e raiva de sua herança cultural africana.

No trecho

EMANUEL — E agora? Começou o maldito candomblé. (olha a lua) São umas onze horas e pouco. Só poderei dar o fora daqui depois da meia-noite. (ouve-se o ponto de Obatalá; o canto cai em surdina) Invocam Obatalá, o maior dos orixás... Depois, Xangô... Inhansã... Omolu... Iemanjá... Santo tôda a vida. À meia-noite baixa Exu. O pessoal vem cumprir obrigação aí no pegí. Então eu aproveito. (bem humorado) Exu é gozado. Não pode ouvir doze badaladas. Sai atrás de charuto e cachaça. (Pensativo) Imaginem, eu falando como se também acreditasse nessas bobagens. Eu, o doutor Emanuel, o negro formado, que fez primeira comunhão em criança. Mamãe rezava comigo... me ensinava o catecismo

(Nascimento, 1961, p. 167-168)

Emanuel tenta se afirmar como homem racional, instruído, filho da Igreja, marcos do imaginário branco e cristão, que historicamente se opuseram à cosmovisão africana. O uso de termos como “bobagens”, “charuto e cachaça”, e a caricatura de Exu demonstram seu deboche e desprezo pelas religiões de matriz africana, reflexo da forma como essas práticas foram demonizadas e ridicularizadas pelo projeto colonial e pelas instituições ocidentais.

Ao falar “Exu é gozado... Sai atrás de charuto e cachaça.”, Emanuel folcloriza e animaliza o sagrado africano, tratando Exu — divindade central no candomblé e na cultura iorubá — como uma figura ridícula, comparável a um bêbado ou vagabundo. Isso mostra sua alienação espiritual: ele não apenas não crê na religião de seus ancestrais — ele a considera inferior, indigna da sua racionalidade burguesa.

Entretanto, ao longo do drama, a personagem apresenta um paradoxo, pois, ao mesmo tempo que nega a religião, também começa a considerá-la digna. Observa-se no trecho (Nascimento, 1961, p. 182) “que tenho eu a ver com Otelo?... Tenho as mãos limpas. E não

<sup>32</sup> Na peça, Emanuel é formado em direito e exerce a profissão.

sou negro de alma branca, não.” No excerto, Emanuel se defende contra a acusação simbólica de culpa por ser negro. A referência a Otelo, personagem trágico de Shakespeare, implica o estigma do homem negro passional, impulsivo, trágico e sempre suspeito. Ao rejeitar essa comparação, Emanuel tenta reafirmar sua inocência, sua “alma limpa”, negando o arquétipo do negro perigoso — mas também rejeitando o orgulho da herança negra.

Porém, afirma (Nascimento, 1961, p. 182) “Exu também é negro como eu. Mesmo assim é poderoso... Poderoso lá para as negras dele. Comigo, não.” Essa fala revela o paradoxo dramático: Emanuel reconhece que Exu, como ele, é negro e poderoso, mas se recusa a aceitar que esse poder tenha validade universal — só vale “para as negras dele”. Ele se coloca como um outro tipo de negro — civilizado, elevado, “acima” da cultura de origem, perpetuando o discurso racista que hierarquiza os próprios negros com base em sua proximidade com os valores brancos.

Os diálogos mostram como o imaginário social colonial atua como uma violência simbólica interna: Emanuel virou juiz e carrasco de sua própria ancestralidade. A negação da religião tanto por João da Cruz quanto por Emanuel é um gesto profundamente simbólico de rejeição da negritude como valor estético, cultural e espiritual. Sob a influência do imaginário social racializado, eles não apenas não se reconhecem como negros — eles detestam os sinais da cultura negra porque foram ensinados a vê-los como símbolos de inferioridade, pecado e atraso, visto que as duas personagens são intelectuais, João da Cruz é escritor e Emanuel é advogado. Conforme aponta Munanga (2004, p. 58), “a violência simbólica do racismo coloniza as subjetividades negras, levando muitos a repudiar sua própria cultura e ancestralidade, interiorizando uma imagem negativa que perpetua o apagamento identitário”.

Esses diálogos dramatizam o modo como o racismo não age apenas sobre os corpos, mas no inconsciente, forjando sujeitos que se voltam contra si mesmos. João da Cruz não é apenas vítima, ele é também produto de um imaginário que o fez desejar ser branco e odiar tudo aquilo que lembrasse a sua origem. Já Emanuel, é um homem negro atravessado por esse imaginário, mas, diferentemente de João, ele não sente culpa, ele sente superioridade por negar suas raízes. Ele acredita que sua formação acadêmica, sua fé católica e sua racionalidade o colocam acima de sua própria herança cultural.

Segundo a teoria do imaginário social, os sujeitos vivem sob o peso de significações coletivas que moldam sua percepção de si, dos outros e do mundo. Conforme afirma Castoriadis (1982, p. 144),

o imaginário social é o conjunto de imagens, símbolos e significações coletivas que dão sentido à vida social e individual, orientando a forma como os sujeitos percebem a si mesmos, aos outros e ao mundo. Essas significações são historicamente construídas e carregam valores que definem o que é considerado normal, desejável ou marginal.

No Brasil, o imaginário dominante valoriza o branco, o europeu, o cristão como ideal de civilização e pureza; marginaliza o negro, o africano, o religioso afro-brasileiro como atrasado, irracional e macumbeiro.

Os diálogos entre Raimundo e Leonor, personagens protagonistas no texto dramático intitulado *O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, revelam mais uma camada da crítica profunda que o TEN faz ao racismo internalizado e ao processo de demonização da cultura afro-brasileira, especialmente das religiões de matriz africana.

Raimundo representa o típico personagem negro alienado de sua cultura ancestral, reproduzindo com veemência o discurso racista que associa o candomblé ao atraso, à preguiça e à ignorância. Conforme o drama se desenvolve, Raimundo fala: “é isso o que eles querem: perder a noite no candomblé.” (Crusoé, 1961, p. 82); “oh! gente atrasada!” (Crusoé, 1961, p. 82); “já começam os miseráveis naquela latomia!” (Crusoé, 1961, p. 92) e “vagabundos! Não têm o que fazer!” (Crusoé, 1961, p. 82).

Essas frases revelam uma visão utilitarista e colonial do corpo negro, em que tudo que não contribui diretamente para o trabalho e para a produtividade é visto como preguiça ou atraso. O candomblé, religião comunitária, espiritual e festiva, aparece aqui como um obstáculo ao progresso, e os praticantes são desumanizados. A palavra “latomia”, usada para se referir ao som dos atabaques, carrega forte desprezo, sugerindo ruído incompreensível e desagradável, ou seja, a total desvalorização da música e do culto afro-religioso.

A fala de Raimundo revela como o imaginário social racista se infiltra nas mentes dos próprios sujeitos negros, que passam a repetir as ideias que os oprimem e acreditar nelas. Ele não se coloca como parte da comunidade, mas como alguém de fora — alguém superior, que julga. Essa atitude é sintoma do que Frantz Fanon (2008, p. 126) chamou de “epidermalização da inferioridade”: quando o sujeito negro interioriza a visão que o branco tem dele, passando a odiar ou desprezar os elementos culturais que o ligam às suas raízes. Como afirma Fanon (2008, p. 128), “pela interiorização dessa inferioridade, o negro se aliena de si mesmo, e é no Outro — o branco — que ele busca sua legitimidade, desprezando tudo aquilo que o conecta à sua negritude”.

Os diálogos apresentados mostram que o candomblé e outras religiões de matriz africana — como símbolo da cultura negra viva, coletiva e ancestral — ainda é alvo de rejeição e vergonha mesmo entre sujeitos racializados, devido ao imaginário social racista que

associa tudo que é negro ao atraso e à indignidade. Visto que “a discriminação racial opera também no plano subjetivo, fazendo com que o negro negue sua própria identidade cultural. É um processo violento, mas eficaz, de introjeção do desprezo que o branco sente por ele” (Gonzalez, 2020, p. 77).

As personagens analisadas não odeiam apenas o batuque: elas odeiam o que elas mesmas representam. O batuque, como expressão simbólica de resistência, espiritualidade e pertencimento ancestral, é recusado não por acaso, mas como parte de um processo profundo de rejeição de si. Essas personagens se tornam reflexo de uma sociedade que historicamente ensinou o negro a se odiar — a temer sua cor, a calar sua memória e a rejeitar seus deuses. A negação do batuque é, portanto, a negação da própria negritude, tratada como algo vergonhoso, primitivo ou perigoso. De acordo com Sueli Carneiro (2003, p. 133), “o racismo, ao negar ao negro a humanidade plena, o leva muitas vezes a desejar ser aquilo que o oprime e a odiar aquilo que o constitui”. Esse mecanismo cruel de desidentificação opera no íntimo do sujeito negro, fazendo com que o pertencimento à sua própria cultura seja percebido como um fardo ou uma maldição, e não como herança, força ou potência.

Avançando para a subcategoria de personagens que constroem sua autoidentidade por meio da reconexão com as religiões de matriz africana, observa-se como essa dimensão espiritual opera como um eixo de resistência e afirmação cultural. Para essa discussão, tem-se as personagens Jinga (Medea) da peça *Medea, além do rio*, de Agostinho Olavo, e Emanuel da peça *Sortilégio*, de Abdias Nascimento.

Os trechos que serão apresentados tratam com potência e complexidade da retomada da identidade negra a partir da religião de matriz africana, em contraste direto com o imaginário social branco e cristão-colonial que historicamente marginalizou, ridicularizou e reprimiu essas expressões culturais e espirituais. Os diálogos, portanto, denunciam a violência simbólica e cultural do racismo internalizado, e reforçam a necessidade de reconexão com a ancestralidade como ato de cura, consciência e liberdade.

Ao longo das falas de Emanuel, vemos um sujeito dividido entre o que aprendeu da sociedade dominante (racionalismo, cristianismo, ceticismo burguês) e o chamado espiritual de sua ancestralidade. Inicialmente, ele nega a fé afro-brasileira: “não acredito em macumba, já disse. \[...] Sempre debochei dessa cangira...” (Nascimento, 1961, p. 178). Essa atitude reflete um imaginário social hegemonicamente branco, que constrói o candomblé como superstição, bruxaria ou algo “inferior”, não digno de respeito acadêmico ou religioso.

Porém, ao longo do texto, Emanuel entra em conflito interno, pois a realidade concreta que o cerca (perseguição, cadeia, racismo) não pode ser resolvida pelas estruturas brancas e

racionais que ele abraçou. Então ele diz: “Se algum Orixá estiver tratando de me livrar da cadeia dos brancos?” (Nascimento, 1961, p. 178). Essa fala marca um ponto de inflexão: o momento em que o personagem reconhece o poder da religião do seu povo não apenas como fé, mas como resistência, proteção e identidade.

Enquanto Emanuel permanece em estado de hesitação, Medea já está na etapa final do processo: ela rompe com a lógica colonial e retorna plenamente à sua ancestralidade. Quando ela diz: “ainda sou preta e orixá.” (Olavo, 1961, p. 231), ela afirma sua identidade negra e espiritual como realeza, como poder — em oposição direta ao lugar de subalternidade e vergonha que o racismo atribuiu a ela.

Ao completar sua vingança, Medea pergunta dramática: “ó vozes da minha raça, onde estão?” (Olavo, 1961, p. 231). É o grito de alguém que foi alienada da própria história, mas que agora reclama a escuta e a presença dos seus ancestrais. Ela sente o silêncio da cultura negra como ausência de sentido e identidade, mas com a volta dos atabaques e do culto, tudo se reanima — a floresta, os corpos, os espíritos. O imaginário negro se reacende e a personagem volta a reinar no seu próprio território simbólico.

Ao afirmar sua identidade, Jinga também diz: “a negra largou o branco. Medea cospe este nome e Jinga volta à sua raça...” (Olavo, 1961, p. 231). A referência a Jinga, a rainha guerreira africana, é simbólica: a personagem abandona o nome colonial, branco, e retorna ao nome africano, à linhagem da resistência. Esse retorno é celebrado por um ponto de macumba cantado por negros fugidos, o que reforça a ideia de que o candomblé e outras práticas religiosas afro-brasileiras são também formas de luta, autonomia e afirmação cultural, como no trecho a seguir, Olavo, (1961, p. 218): “(Lentamente começam os atabaques, os tantãs e os agogôs a tocar um novo ponto de macumba. A floresta vai-se iluminando de archotes. Vultos se recortam entre as árvores. São os negros fugidos, seminus, que numa macumba sangrenta festejam a volta de Medea à raça).

Tanto Emanuel quanto Medea vivenciam, em graus diferentes, um conflito profundo entre o imaginário social colonizado que aprenderam e a ancestralidade negra que pulsa em sua identidade mais íntima. Esse conflito se manifesta como uma tensão entre a razão e a espiritualidade, entre o desejo de ascensão social via cultura branca e a verdade espiritual das raízes africanas. Grada Kilomba (2019, p. 29) aponta que “o racismo cria uma cisão no sujeito negro, forçando-o a viver entre aquilo que é e aquilo que deve negar para ser aceito. Essa divisão é uma forma de violência psicológica constante”. Essa fratura interna, simbolizada nas trajetórias das personagens, revela não apenas a violência externa do racismo, mas também

seu poder de moldar subjetividades de forma a colocar o sujeito negro em guerra consigo mesmo.

No caso de Emanuel, o processo é mais lento e doloroso. Advogado formado, com educação cristã, ele nega o candomblé, trata-o como superstição, “macumba” ou “cangira” — termos carregados de preconceito histórico. No entanto, à medida que se vê encurralado pela realidade do racismo e pela culpa pessoal, começa a questionar sua negação e a reconhecer o valor do culto afro-brasileiro não só como fé, mas como parte essencial da sua identidade. Emanuel passa então a invocar Exu: “Meu Exu das Sete Lanças... me salva” (Nascimento, 1961, p. 187); “Conjuro as falanges do Exu-Rei” (Nascimento, 1961, p. 195), já dando os primeiros passos na direção da descolonização mental.

Medea, por sua vez, vive uma ruptura mais direta. Ao abandonar o nome branco e recuperar o nome africano (Jinga) ela afirma uma rejeição definitiva à identidade imposta pelo colonizador. Sua reconexão com os tambores, os ritos e os símbolos da religião de matriz africana não é apenas um retorno espiritual, mas um gesto político e cultural de reafirmação étnica e de orgulho racial. A cena em que ela volta a ser rainha entre os negros fugidos traduz visual e simbolicamente essa retomada do poder subjetivo e coletivo.

Portanto, esse ponto do enredo revela como a descolonização não acontece apenas no plano social ou político, mas também no íntimo, na mente e na alma dos sujeitos negros. A luta de personagens como Emanuel e Medea mostra o quanto o racismo opera no imaginário e o quanto a religiosidade afro-brasileira pode ser instrumento para reverter esse processo, reconstruindo a autoestima, a memória e o pertencimento a partir da própria história. Como afirma Lélia Gonzalez (2020, p. 121), “a vivência religiosa de origem africana tem sido, para o negro brasileiro, um dos espaços privilegiados de reelaboração de sua identidade e de resistência cultural ao processo de desumanização imposto pelo racismo”. Assim, ao reencontrarem suas raízes espirituais, essas personagens não apenas desafiam o modelo branco-colonial de existência, mas também reconstróem a si mesmos por meio de uma outra lógica de mundo: negra, ancestral e viva.

Para a subcategoria de ter orgulho da religião, tem-se a personagem Roque, da peça *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho. A personagem, que havia partido para uma viagem, volta para a cidade e tem a seguinte fala com Ana, sua amiga,

ROQUE — É mentira! Quem diz isto são os invejosos. Eu tava ganhando fama, meu terreiro tava crescendo e aí eles inventaram essas mentiras. (Levanta-se. Ana continua engomando, e de vez em quando olha de esguelha para Roque, correndo-o todo) - Hoje, tenho poderes. (Aproxima-se de Ana e fala-lhe ao ouvido) - Dancei nos melhores terreiros da Bahia, aprendi muitas toadas e muitos mistérios da seita. Se você visse os presentes que

eu recebi... Veio tudo da Costa! (Ana pára de engomar) Os orixás são uma beleza! O alguidar de Exu foi presente do maior pai-de-santo da Bahia. E os rosários!? E as espadas de Ogun!? Tudo uma beleza! Até o azeite é do melhor. Tem força mesmo! (Senta-se no tamborete).

(Pinho, 1961, p. 243)

No trecho, a personagem Roque reivindica a legitimidade de seu saber e de seu papel social a partir da vivência espiritual acumulada ("Dancei nos melhores terreiros da Bahia", "aprendi muitas toadas e muitos mistérios da seita"), o que o posiciona como sujeito ativo na transmissão de um saber ancestral que foi historicamente marginalizado.

A valorização dos símbolos religiosos ("Tudo uma beleza!", "Veio tudo da Costa!") funciona como um gesto de resistência frente à inferiorização histórica da cultura afro-brasileira no imaginário social ocidental e cristão. Roque reconstrói sua autoestima e seu lugar social por meio do reencontro com uma tradição que carrega ancestralidade, espiritualidade e poder simbólico. Assim, ele reposiciona sua religiosidade não como subalternidade, mas como patrimônio, saber e dignidade.

O imaginário que envolve os orixás, os rituais, os objetos sagrados e os saberes partilhados é, ao mesmo tempo, instituinte e instituído<sup>33</sup>: ele molda a forma como Roque se vê no mundo e se relaciona com a sociedade e, por outro lado, é constantemente tensionado pelo olhar hegemônico que marginaliza a religião afro-brasileira — algo que aparece logo no início do trecho com a menção às acusações e à inveja. Conforme Simas (2019, p. 47), “o terreiro é território de invenção de mundos, espaço em que os orixás ensinam a caminhar com dignidade num país que historicamente negou à população negra o direito ao sagrado”, assim, a visão de mundo de Roque nasce desse território simbólico e afetivo, mas precisa se afirmar contra o estigma e o racismo que procuram deslegitimar as espiritualidades negras

Sueli Carneiro (2005, p. 135), aponta que “as religiões afro-brasileiras são espaços de elaboração de uma identidade positiva, que resgata a ancestralidade e desafia o imaginário branco que associa o negro à ausência de civilização, espiritualidade e valor”, dessa forma, o diálogo de Roque ultrapassa o plano individual para evidenciar como a religião de matriz africana pode ser um vetor de construção de subjetividade e afirmação política frente a um imaginário social excludente. A fala de Roque encarna um imaginário alternativo (negro, ancestral, espiritual) que resiste à homogeneização cultural e à negação das raízes africanas no

---

<sup>33</sup> Como afirma Castoriadis (1982, p. 146), “o instituinte é a força criadora de novas significações imaginárias sociais; o instituído é o conjunto das formas e normas que se consolidaram historicamente e tendem à repetição”. Ou seja, o imaginário afro-brasileiro carrega em si tanto uma herança (instituído) quanto uma potência de transformação cultural e subjetiva (instituinte), sendo constantemente desafiado pela lógica dominante que tenta deslegitimá-lo.

Brasil. Dessa forma, o trecho configura-se como uma poderosa expressão do orgulho de ser negro, de pertencer a um sistema simbólico próprio, e de reivindicar esse pertencimento como legítimo e sagrado.

Historicamente, na literatura brasileira o negro era frequentemente representado como o causador da discórdia, do conflito e da desordem, um estereótipo reforçado por um imaginário social racista e colonial. Aqui, o branco surge como o Outro que rompe a ordem da comunidade negra, que vivia em relativa harmonia ou pelo menos em seu próprio mundo. O branco não é um mero espectador, mas um agente que provoca surpresa e potencial mudança — que pode ser positiva ou negativa, mas certamente disruptiva.

Essa inversão é uma crítica implícita ao imaginário social racista que patologiza a negritude. Ela coloca o branco no papel de agente disruptor, mostrando que é a presença e a ação dos brancos — seus valores, interesses e conflitos — que muitas vezes geram tensão social. O que ajuda a repensar a história social e cultural do Brasil, mostrando que a instabilidade e os problemas sociais frequentemente têm origem na imposição e na interferência das estruturas coloniais e racistas, simbolizadas pelo “Outro branco”.

Lúcio Cardoso e Romeu Crusoé construíram personagens brancas causadoras da discórdia, sendo elas: a Peregrina Branca, da peça *O filho pródigo*, e o Ernesto, da peça *O castigo de Oxalá*.

A entrada da primeira personagem é marcada pela reação de surpresa geral, motivada pela discrepância entre sua aparência branca e as expectativas construídas no contexto da cena, como vê-se no trecho:

PEREGRINA (desprendendo o véu) - Pois olhem-me, sou branca feito a madrugada!  
 ASSUR (num grito, recuando) - Uma mulher branca!  
 MANASSES (repetindo, em voz mais baixa) - Uma mulher branca!  
 PEREGRINA - Porque se admiram? Nunca se deteve nesta casa uma mulher branca?  
 PAI (surdamente) - Não, nunca se deteve nesta casa uma mulher branca. (Pausa. Selene entra com um jarro na mão e se detém à porta. Aila abandona sua posição ao fundo e, lentamente, aproxima-se da mulher branca. Selene acompanha-a, hesitante. Em silêncio, e enquanto todos contemplam maravilhados a peregrina, Aila toca o seu rosto, seus braços, suas mãos).  
 AÍLA — É branca, é branca feito a madrugada!  
 PAI — E de olhos azuis.  
 SELENE (depositando o jarro no chão) - São brancas suas mãos, e seus pés são brancos.  
 MANASSÉS - É como uma rosa, uma grande rosa branca!  
 ASSUR — Terá sido no mar que seus olhos se tornaram azuis? Onde os banhou, para que ficassem tão claros, em que praias distantes e abertas, sob que céu e que vento?  
 PEREGRINA - Não foi o mar que me tornou assim, foi a noite. E porque à noite viajo, e só a lua me banha.

(Cardoso, 1961, p. 51)

Nesse excerto, a Peregrina branca chega a um ambiente majoritariamente negro, causando espanto e admiração. O impacto da sua presença é marcado por palavras que ressaltam sua cor — “branca feito a madrugada”, “olhos azuis”, “mãos e pés brancos” — e pelo olhar fascinado das personagens negras (Aíla, Pai, Selene, Manassés, Assur). Essa chegada da mulher branca é vista como algo raro, inesperado e quase místico, como se a pureza e a diferença que ela carrega fossem um fenômeno em si.

Ao desenvolver do enredo, a Peregrina branca faz um convite a Assur, já citado anteriormente por seu desejo de mudança:

PEREGRINA (detendo-se, veemente) — Porque não vem comigo? Porque não abandona tudo isto?  
 ASSUR - E onde iríamos nós?  
 PEREGRINA - Pelos campos e pelas cidades.  
 ASSUR — E que aprenderia eu?  
 PEREGRINA - Como o luar queima a pele e o corpo se inclina ao sopro da música.  
 [...]  
 ASSUR (pondo-se de pé) - Vamos, onde você for, irei.  
 PEREGRINA (detendo-se) - Jura?  
 ASSUR - Juro.

(Cardoso, 1961, p. 54-55)

No diálogo, Peregrina surge como símbolo da alteridade branca idealizada, oferecendo a Assur a possibilidade de fuga e desprendimento e sugere um mundo de sensações, liberdade e transcendência. No entanto, essa liberdade tem um custo: o abandono do lugar social, afetivo e étnico de origem de Assur.

Neste ponto, Peregrina deixa de ser apenas uma personagem e passa a encarnar o papel simbólico do branco como força desestabilizadora no imaginário social, uma força que convida o sujeito negro a renegar suas raízes e a embarcar numa busca por uma identidade outra, alheia à sua história e cultura.

A presença de Peregrina, branca e estrangeira ao núcleo familiar, representa o imaginário instituinte, que desafia as normas estabelecidas e seduz Assur com a promessa de outro mundo: mais livre, mais belo, mais "elevado". Essa proposta carrega também uma forte carga de alienação simbólica, pois, ao seguir Peregrina, Assur rompe com aquilo que o define culturalmente.

A fala final de Assur — “Vamos, onde você for, irei” — revela sua rendição não apenas à figura de Peregrina, mas ao que ela representa: a branquitude como horizonte de desejo, de superação do “peso” da identidade negra, o que já havia sido anunciado em outros

trechos da peça. O juramento que ele faz é menos uma promessa amorosa e mais uma entrega simbólica a um ideal que exclui sua origem.

Nesse sentido, o trecho dramatiza de forma poderosa o imaginário social racista que historicamente posiciona o branco como portador do progresso, da liberdade e da civilização, e o negro como atado à dor, ao passado, à limitação. Peregrina, enquanto símbolo desse imaginário, provoca a cisão identitária de Assur e o atrai para uma ruptura que é, em essência, uma forma de autoapagamento, pois, segundo Munanga (2004, p. 85), “o racismo estrutural no Brasil criou um imaginário social onde a branquitude é sinônimo de progresso e humanidade [...] levando muitos negros a internalizarem essa cisão e a rejeitarem sua própria identidade”.

O diálogo entre Peregrina e Assur representa, portanto, a tensão entre o desejo de pertencimento e o apelo da assimilação, sendo a figura branca da mulher um catalisador de conflito, sedução e negação. Essa cena reforça como o imaginário social brasileiro, marcado pelo racismo, oferece aos sujeitos negros a promessa de inclusão apenas por meio da negação de si, uma promessa que, embora sedutora, é profundamente violenta e excludente.

Na peça de Romeu Crusoé, a personagem Ernesto, um homem branco, atua como cúmplice de Isidro, personagem negro, em um plano para trair Raimundo. Ambos incendiaram o galpão de Raimundo com o intuito de distraí-lo, enquanto Ernesto tenta raptar Leonor. No entanto, a situação foge do controle e, ao tentar alvejar Ernesto, Raimundo atinge Leonor, resultando em sua morte.

A personagem Ernesto atua como o elemento branco desestabilizador e destrutivo. Sua fala inicial: "Ou você foge comigo, ou eu mato seu marido." (Crusoé, 1961, p. 123) expressa com brutal clareza a lógica de posse e violência historicamente atribuída ao colonizador: trata-se de um ultimato que não oferece à mulher (Leonor) qualquer agência real. Ela é, nessa lógica, objeto de disputa e não sujeito de decisão.

Ernesto é o símbolo do poder branco patriarcal, que, ao não conseguir aquilo que deseja, recorre à ameaça, à morte e à destruição. Seu desejo por Leonor não é romântico, mas sim de posse e controle, um eco direto da sexualização e objetificação das mulheres. O fato de usar Leonor como escudo humano, resultando em sua morte, é a imagem mais crua e literal da instrumentalização do corpo da mulher como proteção e descartabilidade.

Raimundo, ao tentar defender sua esposa, age como figura de resistência. No entanto, sua ação, ainda que legítima, culmina na tragédia, reforçando uma dimensão amarga do imaginário: o homem negro é historicamente impedido de proteger integralmente sua família, sua mulher, sua cultura. A cena expressa a perpetuação do imaginário colonial, onde o branco

aparece como o sujeito de poder e o negro como alvo. A violência final mostra, de forma visceral, a destruição de laços afetivos e sociais negros pela ação do desejo colonizador. Como afirma Fanon (2008, p. 121), “o sujeito negro é objeto de um processo de desumanização pelo qual se torna um corpo vulnerável à violência do outro, especialmente do branco colonizador, que o priva de suas formas de resistência e afeto”.

Assim, esse trecho apresenta como o imaginário social colonial-racista se reproduz nos corpos, afetos e violências, mostrando que os conflitos não são apenas individuais ou passionais, mas profundamente estruturados por relações históricas de dominação. De acordo com Sueli Carneiro (2003, p. 130), “a violência colonial não destrói apenas corpos físicos, mas também laços afetivos, culturais e sociais, impondo uma ruptura que se manifesta nas subjetividades e na vida cotidiana das populações negras”.

Em suma, ambas as personagens brancas reforçam como o imaginário social brasileiro vincula a branquitude ao progresso e à autoridade, ao passo que a negritude é tratada como inferior e descartável. O texto denuncia a violência simbólica e literal dessa lógica, evidenciando como ela molda os afetos, as relações e os conflitos nas obras analisadas.

#### 4.3 CORPOS NEGROS EM PERSPECTIVA: GÊNERO, REPRESENTAÇÃO E RELAÇÕES INTERRACIAIS

A noção de imagens de controle, discutida por Patricia Hill Collins na obra *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento* (2019), refere-se à construção de representações estereotipadas que atuam no imaginário social para justificar e manter sistemas de opressão, especialmente os ligados à raça, ao gênero e à classe. Como afirma Collins (2019, p. 96), “imagens de controle são representações estereotipadas que servem para limitar, desumanizar e justificar a opressão das pessoas negras, particularmente das mulheres negras, criando um conjunto fixo de papéis e expectativas sociais”. Essas imagens não são apenas formas simbólicas de dominação, mas ferramentas ativas na formação de discursos sociais que moldam percepções, comportamentos e relações de poder.

No imaginário social, elas se reproduzem por meio de mídias, instituições e práticas culturais, criando narrativas que naturalizam a desigualdade e fixam identidades negras — femininas e masculinas — em papéis limitadores. Como explica Castoriadis (1982, p. 153), “as instituições sociais são tecnologias do imaginário, meios pelos quais as sociedades perpetuam e reproduzem suas significações simbólicas fundamentais, garantindo a

continuidade e a coerência do seu mundo social”. Neste subcapítulo, será discutida a construção e a circulação de estereótipos de personagens negras nas peças montadas por Abdias Nascimento. O TEN se propôs como um espaço de resistência e reconfiguração das imagens associadas à população negra, oferecendo uma oportunidade única de apresentar os confrontos simbólicos no palco contra o imaginário racista dominante.

A quase ausência de casais inter-raciais (especialmente com o homem negro e a mulher branca) não é acidental: é reflexo de uma estrutura que nega ao homem negro o direito ao afeto, à sensibilidade e ao protagonismo. Quando esse relacionamento aparece na vida real, ele muitas vezes desafia esse silêncio histórico – e por isso incomoda. A literatura brasileira, ao silenciar esse tipo de relação, contribuiu para perpetuar a ideia de que o lugar do homem negro é à margem, e não no centro das relações afetivas “desejáveis”.

Portanto, falar sobre o casamento entre um homem negro e uma mulher branca é também refletir sobre quem foi autorizado a amar na história e na literatura do país. É perceber que, ao longo do tempo, o racismo impôs não só muros econômicos e sociais, mas também limites afetivos e simbólicos. Como observa Lélia Gonzalez (1997, p. 89), “o racismo brasileiro, para além da dominação econômica, constrói muros simbólicos que regulam o afeto e o desejo, delimitando quem pode amar quem e sob quais condições”. E é justamente por isso que esses casamentos, quando acontecem com respeito e consciência, tornam-se formas de modificar o imaginário – tanto na vida quanto na arte.

Para discutir essa problematização, inicia-se com uma conversa entre Rita e Raimundo, do drama *O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé. Esse diálogo entre as personagens revela uma poderosa tensão entre o ideal de igualdade racial e a realidade concreta da discriminação estrutural e do racismo institucionalizado, especialmente quando se trata de relações inter-raciais. A cena está impregnada de conflitos identitários, dilemas afetivos e críticas ao imaginário social que estrutura a sociedade brasileira em torno da supremacia branca.

Raimundo afirma: “nós somos todos iguais. Somos todos humanos” (Crusoé, 1961, p. 85). Essa frase expressa um ideal humanista, frequentemente usado no discurso liberal moderno, mas que, no contexto do Brasil racializado, revela-se uma utopia ingênua. Na prática, a igualdade formal não garante igualdade real — como Rita responde, com lucidez: “isso tudo é verdade e é muito bonito, Raimundo; mas só fica entre nós, ouviu? Só tem valor entre nós” (Crusoé, 1961, p. 85).

Rita representa uma consciência racial crítica, forjada pela experiência cotidiana do racismo. Ela entende que o imaginário social brasileiro não reconhece a humanidade negra da

mesma forma que reconhece a branquitude. A "igualdade" que Raimundo defende não atravessa as fronteiras raciais impostas pela estrutura social.

Rita menciona Pai Felipe e a Umbanda, reafirmando a ligação de Raimundo com sua ancestralidade e cultura afro-brasileira: “você é filho de Umbanda, não pode abandonar assim a seita e a raça” (Crusoé, 1961, p. 85). Nessa passagem, a religião não aparece apenas como prática espiritual, mas como símbolo da identidade negra coletiva. Casar-se com uma mulher branca não é apenas uma escolha afetiva, é interpretado, por Rita, como um gesto de deserção cultural e racial, isto é, de abandono das raízes, do povo, da luta.

A religião de matriz africana é, nesse contexto, um espaço de pertença e resistência, e seu abandono é lido como submissão ao padrão branco hegemônico. A Umbanda, como outras religiões afro-brasileiras, representa uma memória viva da diáspora africana — recusá-la, para Rita, é negar essa história.

Além disso, Rita denuncia a rejeição social invisível que recai sobre casais inter-raciais: “por mais que você tente esconder, você sente que os brancos, no íntimo deles, censuram Leonor e desprezam vocês dois” (Crusoé, 1961, p. 86)

Ela escancara o racismo cordial, característico da sociedade brasileira, onde não há violência explícita, mas há desprezo, exclusão e desvalorização velada. O amor inter-racial, nesse imaginário, é tolerado, mas não aceito. E, quando acontece, é geralmente condicionado pela branquitude: o negro é sempre o que deve se adaptar, se embranquecer, se calar.

Essa tensão reflete a crítica de pensadores como Frantz Fanon, que, em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), discute como o negro, ao desejar ou ser desejado pelo branco, enfrenta um conflito interno entre o desejo de aceitação e a perda de sua identidade racial. Como afirma Fanon (2008, p. 119), “o negro deseja desesperadamente tornar-se branco; é para ele uma maneira de escapar da sua condição de ‘negro’, que está associada à humilhação e à exclusão”. Esse desejo, porém, não é mera vaidade individual, mas o resultado de um imaginário social que posiciona o branco como o padrão absoluto de humanidade e valor.

No Brasil, essa dinâmica ganha contornos próprios por meio da ideia de “democracia racial”, que tenta ocultar o racismo sob a aparência da convivência pacífica entre raças. Contudo, como destaca Munanga (2004, p. 102), “a democracia racial é um mito que camufla a persistência das desigualdades estruturais e a naturalização das hierarquias raciais que atravessam a sociedade brasileira”. Assim, as marcas do racismo continuam a se manifestar nos corpos, nos olhares e nas relações sociais, impedindo o reconhecimento pleno da identidade negra e reafirmando o conflito interno descrito por Fanon.

Raimundo representa o desejo de transcender a raça, um projeto que soa libertador, mas que se choca com a realidade racializada. Já Rita representa a memória coletiva negra, que compreende que o racismo não é apenas individual, mas sistêmico — está nas instituições, nos olhares, nas estruturas do amor, do casamento e da religião.

Rita e Raimundo são, assim, vozes de uma mesma geração separadas por concepções distintas sobre identidade, pertencimento e desejo, e o diálogo deles revela as feridas abertas da questão racial brasileira, ainda latentes nas estruturas afetivas e culturais do país.

Efigênia e Emanuel, de *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, também aprofundam a discussão sobre o casamento inter-racial, dado que, as duas personagens negras se relacionaram com indivíduos brancos a procura de ascensão social.

O diálogo de Emanuel: “botar a mão num marido branco. Isto sim, era o que você queria” (Nascimento, 1961, p. 178), evidencia uma acusação moral contra Efigênia, como se o desejo por um homem branco fosse um ato de oportunismo ou traição racial. No entanto, a própria Efigênia rebate com força e ironia, revelando a hipocrisia de Emanuel, que, apesar de negro, também buscou uma mulher branca: “e você, com quem casou? Com negra, por acaso? Negro formado só quer saber de branca. Loura” (Nascimento, 1961, p. 178)

Esse trecho denuncia uma lógica machista: enquanto os homens negros buscam ascensão social por meio da mulher branca, as mulheres negras são condenadas por fazer o mesmo. A crítica de Efigênia não é só uma resposta pessoal, é uma acusação contra um sistema de valores que associa branquitude a prestígio e pureza, e negritude a inferioridade.

No próximo trecho, a fala de Efigênia é dolorosa e brutal: “negro é maldição. Estou farta de imundícies. Como frequentar lugares decentes? Que rapaz de cor me ofereceria a festa desta noite?” (Nascimento, 1961, p. 180). Essa frase expressa a interiorização do racismo. Efigênia, ao dizer que “negro é maldição”, reproduz o discurso opressor que a marginaliza, mas o faz não por ignorância, e sim por desespero e sobrevivência. Em uma sociedade que sistematicamente nega dignidade à mulher negra, ela tenta agarrar o que lhe é oferecido: visibilidade, luxo, acesso. Isso se torna parte de sua “carreira”, como ela mesma afirma, uma estratégia de ascensão dentro de um sistema racista.

A boate, o ambiente “decente”, e o relacionamento com brancos são todos elementos simbólicos de uma tentativa de fuga da pobreza racializada, que se impõe como destino às mulheres negras. No entanto, essa fuga cobra um preço alto: o apagamento de si, a alienação, e a submissão a uma lógica que constantemente a desumaniza. Como afirma bell hooks (2006, p. 57), “as mulheres negras são frequentemente retratadas e percebidas através de estereótipos que reforçam sua desumanização, colocando-as em papéis de hipersexualização ou servidão,

em oposição à pureza idealizada da mulher branca”. O imaginário social brasileiro construiu a mulher negra como hiper-sexualizada, vulgar, serviçal ou subalterna, enquanto a mulher branca é símbolo de “esposa ideal”, pureza e prestígio. A escolha de uma mulher branca por um homem negro, ou vice-versa, não é um ato neutro, é carregado de pressões simbólicas e políticas.

Efigênia é consciente disso. Ao dizer: “faz parte da minha carreira, querido...” (Nascimento, 1961, p. 180), ela assume o peso da performance, da aparência, da adequação, é uma mulher tentando sobreviver em um mundo onde sua cor é um obstáculo à aceitação social.

Os diálogos revelam como as relações inter-raciais estão marcadas por dinâmicas de poder racial e desejo social, mais do que por amor ou afinidade. Efigênia e Emanuel são produtos de uma sociedade que ainda define o valor das pessoas pela cor da pele, mesmo que tentem se libertar dessa lógica. O embate entre as personagens revela as marcas profundas do racismo no íntimo dos sujeitos negros, onde o amor, o desejo e o orgulho racial se misturam com vergonha, oportunismo e exclusão.

Nesse sentido, hooks (2015, p. 73) destaca que “o racismo internalizado corrói a autoestima negra, fazendo com que o amor-próprio e o amor entre negros sejam frequentemente marcados por dúvidas, tensões e rejeições”. Esses dois trechos retratam com brutalidade e profundidade o impacto psíquico e existencial do racismo sobre os corpos negros – especialmente sobre o desejo, a maternidade e o valor da vida negra dentro de um imaginário social dominado pela branquitude.

Ainda sobre a personagem Emanuel, temos o seguinte diálogo:

EMANUEL (evocando) - Naquela noite já estava noivo de Margarida. Fomos a um baile. Na volta... de madrugada, resolvemos caminhar um pouco. Subitamente ao nosso lado encostou uma camioneta da polícia:  
 I VOZ AGRESSIVA - Um negro beijando uma branca.  
 II VOZ AGRESSIVA - É um assalto.  
 III VOZ AGRESSIVA - Está agredindo.  
 EMANUEL — Os tiras me surraram. Socos... ponta-pés. Me atiraram no carro de presos.  
 (Nascimento, 1961, p. 177)

A cena em que Emanuel é agredido após beijar uma mulher branca é profundamente simbólica e carrega camadas densas de significados sociais, históricos e psicológicos.

O simples ato de um negro beijar uma branca se transforma em um “crime” aos olhos da sociedade: “É um assalto!”, “Está agredindo!”. Essas falas revelam um condicionamento racial do olhar, no qual: o corpo negro não é reconhecido como sujeito de desejo, mas como

uma ameaça e o desejo do negro por uma branca é visto como usurpação, ousadia, uma transgressão da ordem social racializada.

Essa reação não se refere ao beijo em si, mas ao lugar social que cada corpo ocupa no imaginário coletivo: o corpo branco é idealizado como puro, superior, e o corpo negro, como invasivo, sujo ou violento. Como afirma Grada Kilomba (2019, p. 105), “o corpo negro é constantemente percebido como uma ameaça, como se invadisse espaços que não lhe pertencem”. Quando o corpo negro cruza os limites simbólicos da branquitude (afetivos, sexuais, sociais), o sistema reage com violência para restaurar o “equilíbrio” racial.

O beijo entre Emanuel e a mulher branca também é símbolo de afeto, mas a sociedade não o permite. Isso mostra que: o negro é privado do direito de amar livremente, sobretudo quando o objeto do amor é branco, e que as relações inter-raciais não são vistas como encontros de afeto, mas como “ameaça” à hierarquia racial. Como observa Frantz Fanon (2008, p. 66), “o negro não é apenas negro, mas negro em relação ao branco. Sua presença é lida como transgressora quando entra no território reservado à brancura”.

Neste sentido, o amor deixa de ser um campo neutro e se torna um território racializado, onde o negro pode amar desde que ame dentro de sua raça, como se o desejo também precisasse obedecer às fronteiras da supremacia branca. bell hooks (1995, p. 168) afirma que “o amor entre negros e brancos ainda carrega as marcas da história da escravidão, da dominação e da negação do afeto como experiência humana compartilhada”, revelando que o racismo atua como controle sobre quem pode amar e ser amado.

Esse interdito do afeto revela o racismo como regulação do desejo. O amor, que deveria ser liberdade, torna-se um instrumento de exclusão. A sequência em que Emanuel é brutalmente espancado e preso mostra como o racismo se manifesta não só em olhares ou discursos, mas como ação física e institucionalizada. Como sintetiza Grada Kilomba (2019, p. 110), “o racismo não é apenas uma atitude, mas uma estrutura que se manifesta em práticas cotidianas, em corpos feridos, em afetos reprimidos e em instituições que punem o outro por existir”.

A polícia aparece como instrumento direto da repressão racial. As “vozes agressivas” representam a atitude do branco, que naturaliza a violência como resposta ao “desejo proibido” do negro. Emanuel é punido não por um crime, mas por uma transgressão simbólica, a de querer, de desejar e de tocar o que a sociedade branca considera “intocável”. Ele é lido como perigoso, culpado, agressor, independentemente de sua conduta real. Essa cena dramatiza como o racismo estrutura os afetos, o espaço público e as instituições.

Emanuel, ao ser brutalizado por amar uma branca, é colocado diante do limite trágico de sua condição. A violência sofrida não é apenas física, mas também psicológica: ele é lembrado de que, apesar de sua formação (um doutor), ainda é visto antes como negro do que como cidadão. A agressão revela o abismo entre quem ele pensa ser (um homem moderno, educado, civilizado) e quem a sociedade permite que ele seja (um corpo racializado). Frantz Fanon (2008, p. 89) descreve esse tipo de fratura existencial ao afirmar: “Em determinado momento, o negro deixa de ser negro e passa a ser um negro observado. É um corpo sem abrigo, sem espelho, sem retorno”, revelando a violência psíquica que se impõe ao sujeito negro quando ele é reduzido à sua cor pelo olhar do outro.

Isso gera um conflito identitário profundo: Emanuel precisa agora repensar o que significa ser negro, o que significa amar, e se há ou não espaço para ele existir com dignidade numa sociedade que nega a subjetividade do negro. Como reforça Lélia Gonzalez (2020, p. 75), “o racismo à brasileira não é menos violento por ser disfarçado de cordialidade; ele é perverso justamente por esconder sua face sob o mito da democracia racial”, o que nos ajuda a entender como a brutalidade vivida por Emanuel rasga esse verniz e revela as estruturas profundas da exclusão.

O beijo que deveria libertar torna-se o gesto que condena. E a tragédia de Emanuel é a de todo um povo: desejar livremente, mas viver em um sistema que transforma o desejo negro em pecado, o amor negro em crime, e a dignidade negra em ameaça. bell hooks (1995, p. 172) observa: “na cultura da supremacia branca, o amor negro é sempre visto como subversivo, como algo que desafia a ordem racial estabelecida”, mostrando que o afeto, longe de ser neutro, torna-se um território político de disputa e repressão.

Outra peça que apresenta uma relação inter-racial é *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, cujo casal protagonista é Ismael e Virgínia. A análise do seguinte trecho discute a ideia de que o desejo entre pessoas de raças diferentes é pecado ou maldição, mostra o quanto o desejo inter-racial é tratado como tabu dentro de uma sociedade racialmente hierarquizada:

SENHORA - O prêto desejou a branca!  
 SENHORA (gritando) — Oh! Deus mata todos os desejos!  
 SENHORA (num lamento) — A branca também desejou o preto!  
 TÔDAS - Maldita seja a vida, maldito seja o amor!

(Rodrigues, 1961, p. 312)

A frase: “Deus mata todos os desejos!” é profundamente simbólica. Ela revela que o desejo, aqui sexual e amoroso, é punido não apenas socialmente, mas também espiritualmente, como se fosse um ato de desobediência à ordem divina. O "desejo do preto

pela branca" e, principalmente, o "desejo da branca pelo preto" violam as estruturas sociais racistas que naturalizam o poder do homem branco e a subalternidade do corpo negro. Nessa passagem, ambos os lados são condenados: o preto, por ousar desejar a branca; e a branca, por corresponder. Isso explicita o papel do imaginário social como mecanismo disciplinador do desejo, transformando o afeto em culpa e vergonha. Frantz Fanon (2008, p. 70) observa que "o amor entre um negro e uma branca é vivido como culpa. A sociedade não os vê como amantes, mas como transgressores da ordem estabelecida", deixando claro que o afeto inter-racial, longe de ser neutro, é politicamente tensionado e racialmente vigiado.

A frase final: "maldita seja a vida, maldito seja o amor!" é um grito de desespero que revela o quanto o racismo destrói até mesmo a dimensão mais íntima da existência humana: a capacidade de amar. Em outra passagem, Virgínia expressa frustração e rancor por ter tido três filhos negros com um homem preto (Ismael). Ela os rejeita por serem negros, e os culpa pela própria morte, como se a cor da pele determinasse sua sobrevivência. Sua fala: "Já tive três filhos. Nenhum dos três brancos. É por isso que eles morrem — porque são pretos" (Rodrigues, 1961, p. 330) é violentamente reveladora. Ela reproduz, com total frieza, a lógica do racismo social, mas o faz do ponto de vista da branquitude.

Assim, o desejo de Virgínia por filhos brancos expressa não apenas um racismo pessoal, mas a internalização de um sistema que valoriza a brancura como sinônimo de humanidade e rejeita o negro como abjeto. Como afirma Achille Mbembe (2018, p. 135), "a brancura funciona como padrão de referência do ser humano. Tudo que escapa a esse padrão é lançado na zona do não ser", revelando que o ideal branco opera como critério de existência plena, enquanto a negritude é associada à ausência, ao erro ou ao descartável. A rejeição de Virgínia aos filhos negros é, portanto, expressão dessa lógica colonial e racista que naturaliza a desigualdade a partir da aparência.

A crítica central presente nos dramas evidencia que o racismo não se limita ao campo econômico ou jurídico, mas se infiltra nos afetos, regulando quem pode amar, desejar e constituir família com dignidade. O casamento inter-racial, longe de ser apenas um fenômeno íntimo, emerge como campo de disputa simbólica, em que o negro é constantemente colocado diante do dilema entre a aceitação social e a lealdade à sua identidade racial. Como observa Frantz Fanon (2008, p. 75), "o negro se descobre prisioneiro de um mundo ao qual não pode pertencer plenamente, ainda que deseje ser aceito por ele", o que evidencia o dilema existencial que marca sua subjetividade.

A análise dessas peças, à luz de autores como Frantz Fanon (2008) e Lélia Gonzalez (2020), permite compreender que o racismo brasileiro opera por meio de uma lógica ambígua

e insidiosa, que naturaliza a desigualdade enquanto proclama igualdade. Como denuncia Lélia Gonzalez (2020, p. 79), “a ideologia da democracia racial funciona como um poderoso mecanismo de dominação porque oculta o racismo sob o manto da harmonia”, tornando ainda mais difíceis o enfrentamento e a denúncia da exclusão. Ao explorar as consequências psíquicas, simbólicas e sociais da interdição do amor negro, essas obras revelam o quanto a subjetividade negra é marcada por um contínuo tensionamento entre desejo, dor e resistência.

Assim, refletir sobre o amor inter-racial na literatura não é apenas uma discussão sobre afetos, mas sobre os limites impostos à liberdade dos corpos negros em um país que ainda nega, em sua estrutura, a plena humanidade de seus cidadãos racializados. Nesse sentido, as representações aqui analisadas funcionam como formas de denúncia, revelando o racismo como força disciplinadora dos vínculos mais íntimos e expondo a urgência de um imaginário social que reconheça o direito incondicional de todos os sujeitos ao amor, ao desejo e à existência plena.

Na questão de gênero, os estereótipos históricos criados sobre os negros e negras, no Brasil, é alimentado pela literatura e pelo cinema, majoritariamente, são visões que desumanizam, reduzem ou hipersexualizam indivíduos negros. Como afirma bell hooks (2004, p. 90), “a cultura supremacista branca associa a masculinidade negra à violência e ao sexo, criando imagens que reduzem o homem negro à sua genitália e à sua força física, negando-lhe humanidade, ternura e complexidade emocional”. Essas representações limitam as narrativas para homens negros, dificultando a representação de suas complexidades e vulnerabilidades. Esses estereótipos, originados em contextos coloniais e escravistas, continuam a moldar narrativas contemporâneas, mesmo que muitas vezes sejam contestados ou desconstruídos por autores e artistas negros.

Ao se tratar da masculinidade negra há uma idealização de força e violência. A masculinidade negra é frequentemente representada sob o viés da força física e da agressividade, reduzindo homens negros a estereótipos que os desumanizam e os colocam em posições de subalternidade ou ameaça. Esses estereótipos incluem: o homem forte, que está associado a tarefas manuais, resistência física e aptidão esportiva, muitas vezes à custa de sua dimensão emocional ou intelectual; o homem perigoso, que é retratado como violento ou criminoso, reforçando um imaginário social que legitima práticas racistas, como a criminalização de corpos negros; a hipersexualização, ou seja, os homens negros são frequentemente objetificados como potentes ou dominantes sexualmente, uma construção que remonta ao período escravocrata, quando sua sexualidade era explorada e temida, juntamente à ideia de violência.

Como observa Frantz Fanon (2008, p. 170), “o negro é reduzido a um corpo. Um corpo que se move, que sua, que goza, que é animalizado. Um corpo que se quer conter ou destruir”. Essas representações limitam as narrativas para homens negros, dificultando a representação de suas complexidades e vulnerabilidades. Essas representações limitam as narrativas para homens negros, dificultando a representação de suas complexidades e vulnerabilidades.

Para essa discussão, analisa-se as peças *O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, e *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues. Ao se tratar do primeiro drama citado, o diálogo explicita o estereótipo do homem negro construído e alimentado ao longo da história pela sociedade brasileira. Raimundo, um homem negro, é representado nesse trecho como impulsivo, violento, dividido entre ódio e desejo, e profundamente marcado por um conflito de identidade racial. Esse estereótipo não é isolado: ele deriva de um imaginário social racista, legado do colonialismo e da escravidão, que define e limita o lugar do sujeito negro na sociedade.

No excerto

RAIMUNDO (zangado) - Rita!... (apreensivo, olha para dentro).

RITA - Amarela, que parecia até uma flor de algodão. Quando ela estava farta de homem, encontrou o bestalhão e zás: atracou.

RAIMUNDO (dá-lhe uma bofetada) — Cala essa boca, negra imunda!

RITA (balança o corpo, mas a reação moral é nenhuma) - Você não gosta de ouvir a verdade; mas eu hei de dizer: você só presta mesmo é pra pegar sobejo de branco (os atabaques vão amortecendo).

RAIMUNDO - Rita, olhe, eu te mato! Eu te mato! Oh! vá embora! vá embora! por favor! (ela não se move) - Eu não quero lhe matar! Não me obrigue a lhe matar! Eu já sei qual é o seu plano, negra diabólica: você odeia tanto Leonor, que quer que eu lhe mate, só pra eu ter de cair no mundo ou ser preso e a outra ficar aí no abandono. Não é isso?! (apreensivo, olha para dentro) - Mas eu não vou fazer isso, não, Rita. Eu não vou lhe dar o prazer de lhe matar!

(Crusoé, 1961, p. 84)

Percebe-se que Raimundo, ao reagir com uma bofetada e ameaças de morte contra Rita, encarna o estigma do homem negro potencialmente perigoso, agressivo, ameaçador. Esse símbolo foi amplamente difundido ao longo da história da literatura, do cinema, da imprensa e da política como forma de justificar o controle, a repressão e a exclusão dos corpos negros. Como afirma Patricia Hill Collins (2019, p. 177), “ao retratar os homens negros como predadores naturais, a ideologia racista e sexista sustenta políticas que criminalizam a masculinidade negra e justificam sua repressão sistemática”. Assim, a violência de Raimundo, embora simbólica na trama, é também efeito da violência estrutural que historicamente moldou as possibilidades de representação e existência do homem negro.

A ameaça “Eu te mato!” se repete no texto, não apenas como expressão de raiva, mas como desejo inconsciente de apagar o que Rita representa a negritude rejeitada. Esse comportamento não pode ser analisado apenas do ponto de vista individual: ele reflete uma masculinidade negra fragilizada, construída num contexto em que o homem negro raramente tem acesso ao poder, à autoridade ou ao reconhecimento. A agressão, nesse caso, é uma forma distorcida de tentar recuperar uma virilidade negada pela sociedade.

A fala de Raimundo — “negra imunda”, “negra diabólica” — revela a interiorização do racismo. Ele não apenas reproduz o discurso do opressor, como o volta contra si mesmo e contra seus iguais. Rita é o espelho racial que ele tenta quebrar porque ela evidencia aquilo que ele quer esquecer: sua origem, sua raça, sua história.

Quando Raimundo diz que Rita quer que ele mate Leonor “só pra eu cair no mundo ou ser preso”, ele demonstra consciência do destino que o sistema reserva aos corpos negros: a marginalização ou o encarceramento. Essa percepção, embora trágica, também é reveladora: ele sabe que a sociedade não perdoaria sua violência, especialmente por estar em uma relação inter-racial. Assim, o imaginário social o encurrala: se não se conforma, é perigoso; se tenta ascender, é traidor da própria raça.

Outro traço do estereótipo de Raimundo é a dificuldade de lidar com sentimentos sem violência. Ele é incapaz de ouvir Rita sem transformá-la em inimiga, sem explodir. Isso também é produto de um sistema que nega ao homem negro a possibilidade de expressar fragilidade, dor, amor ou arrependimento. A sociedade reserva ao homem negro o papel do “viril”, “selvagem”, “instintivo”, impedindo-o de exercer uma subjetividade complexa.

Ao mesmo tempo, Rita, a mulher negra, é colocada como a “causadora do mal”, a “diabólica”, o “elemento perturbador”, reforçando outro estereótipo clássico: o da mulher negra como manipuladora, promíscua e destrutiva, imagem que ajuda a justificar tanto sua marginalização quanto sua rejeição como parceira afetiva legítima.

O diálogo dramatiza um dos maiores dilemas enfrentados pelos homens negros no Brasil: como afirmar sua humanidade num mundo que insiste em reduzi-los à brutalidade. Raimundo, mesmo sem querer, representa a encarnação trágica do estereótipo que o oprime: ele reproduz a violência que sofreu, agride quem poderia ser sua aliada, e tenta se salvar através da negação de si mesmo — ou seja, da negação da sua negritude. Como afirma Frantz Fanon (2008, p. 100), “o drama do homem negro é o de querer, a todo custo, provar à sociedade branca que ele não é inferior, e para isso, muitas vezes, nega o que é, abandona sua cultura, seu corpo, sua voz”. Raimundo encarna esse drama: ao tentar escapar do estigma que

o persegue, ele acaba aprisionado numa imagem construída por outros, em uma luta dolorosa entre sobrevivência e identidade.

Essa cena escancara, mais uma vez, o quanto o imaginário social racista não só impõe estereótipos, mas molda afetos, destrói vínculos e sabota a possibilidade de construção de identidades negras positivas. A violência entre Raimundo e Rita é, antes de tudo, uma tragédia simbólica da violência que o racismo perpetua entre os próprios sujeitos negros. Como aponta Kabengele Munanga (2004, p. 20), “o racismo tem a capacidade de dividir os oprimidos, de levá-los à autonegação e, muitas vezes, a voltarem-se uns contra os outros, destruindo laços e identidades coletivas”. Assim, a cena revela mais do que um conflito interpessoal: ela evidencia as consequências profundas de um sistema que transforma a dor negra em arma contra si mesma.

No segundo drama citado, *Aruanda*, o diálogo que foi analisado acontece entre Quelé e Rosa, que revela com brutalidade extrema os efeitos da violência patriarcal, do ciúme possessivo e da masculinidade tóxica, elementos que estão profundamente enraizados no imaginário social sobre o homem negro. Mais uma vez, a figura do homem negro é encenada como descontrolada, brutal, vingativa, um estereótipo racial e de gênero que desumaniza, justificando historicamente sua exclusão social e seu encarceramento simbólico.

Vê-se na seguinte cena

QUELÉ - Para seu castigo, cachorra, o chicote seria um prêmio. Você merece coisa pior: hei-de te esfolar viva com êste punhal para que eu possa beber teu sangue como quem bebe veneno e jogar a sua carne estraçalhada na ribanceira para pasto dos urubus. (agarra Rosa que se ajoelha).

ROSA - Mata-me, Quelé, mata-me...

QUELÉ - Vou te matar sim, cachorra. Hei-de retalhar sua pele com a volúpia de quem esculpe a imagem da traição.

ROSA - Anda. Castiga-me como você quiser...

QUELE - Não tenho piedade não, miserável. O meu ódio é maior, muito maior do que o meu amor. Quero te ver apodrecer...

ROSA - Mata-me. Liberta-me logo da vida.

QUELÉ - Ah, desgraçada, quer que eu te liberte... que te mande para Aruanda... que te leve para junto dêle... Ah, quer ainda me trair além da vida, livre de mim, distante de mim. Não, marafona. A morte não sera o seu castigo, pois seria a sua libertação. Não, maldita, alma de cadela. Cortarei os teus seios, deformarei o seu corpo e seu rosto, mas você ficará presa ao mundo e à vida para sofrer, para penar também... para sentir o meu ódio, o meu ciúme, a minha vingança! Hei-de te arrastar pela vida afora, mulambo de mulher, como quem puxa os destroços de uma alma perdida!

CENA VII

(Os mesmos e Tia Zêfa) Quelé estaqueia o rosto e o peito de Rosa Mulata, que grita horrorizada).

ROSA (tôda em sangue) - Ah! meu rosto... meus seios... minha pele... Bandido, desgraçado!

QUELE - Destruí sua beleza, desgraçada.

(Ribeiro, 1961, p. 305-306)

A fala de Quelé é marcada por um nível de sadismo e fúria altamente simbólicos. Ele não apenas deseja matar Rosa, o que já seria extremo, mas quer destruí-la fisicamente, emocionalmente e espiritualmente. Esse desejo de aniquilação total da mulher amada e traidora evidencia uma masculinidade fraturada, cuja identidade está construída sobre a posse e o controle do corpo feminino. Esta frase: “o meu ódio é maior, muito maior do que o meu amor” define com clareza a inversão emocional do masculino violento, que transforma o afeto em punição e o amor em domínio.

Este comportamento não é apenas pessoal; é reflexo de um imaginário social que atribui ao homem negro, especialmente o pobre, uma identidade ligada à irracionalidade, à força bruta e ao instinto selvagem. Ele não é representado como alguém capaz de lidar com dor ou perda com complexidade emocional, mas como um sujeito que só sabe reagir com destruição. Como afirma Frantz Fanon (2008, p. 187), “ao negro é recusado o direito de ser humano; ele é visto como corpo, como músculo, como impulso – nunca como pensamento, nunca como afeto”. Essa imagem construída historicamente desumaniza o homem negro e legitima sua exclusão das esferas da sensibilidade, da dor subjetiva e da dignidade.

Rosa, por sua vez, é apresentada como submissa, resignada, cúmplice da própria punição. Ela não apenas aceita a violência como deseja o castigo, o que reforça um imaginário de que a mulher negra é forte demais para morrer, mas fraca demais para escapar da opressão. Como afirma Grada Kilomba (2019, p. 65), “a mulher negra é vista como alguém que não sente dor, que aguenta tudo, cujo sofrimento não comove, pois foi historicamente desumanizada e construída como corpo sem afeto”. Essa representação não apenas perpetua estereótipos coloniais, mas impede que mulheres negras sejam vistas em sua complexidade, vulnerabilidade e humanidade.

Rosa não resiste: ela se oferece ao algoz. O sofrimento se torna destino. A dor, parte da feminilidade negra encenada. Essa representação ecoa séculos de construção do estereótipo da mulher negra como o corpo disponível, castigado, hipersexualizado e desprovido de agência. O desejo de Quelé de mutilar Rosa e deixá-la “presa ao mundo” para sofrer transforma o corpo negro feminino em território de vingança masculina, revelando o quanto o racismo e o machismo estão entrelaçados nessa dramaturgia.

Quelé afirma: “Hei-de retalhar sua pele com a volúpia de quem esculpe a imagem da traição” e em sua fala apresenta o peso de séculos de desumanização: é o resultado de um homem negro destituído de poder e que tenta, no corpo da mulher negra, exercer o único domínio possível: o da violência. O ciúme, nesse sentido, tem uma dimensão política. Ele

representa a impossibilidade de competir em termos de afeto, status e liberdade num mundo estruturado para manter os negros em posição de subserviência e marginalização. Rosa, ao desejar outro, simbolicamente escapa da opressão racial que aprisiona Quelé.

O trecho é, sobretudo, uma dramatização da ferida aberta da condição negra num país marcado por um racismo e por relações de gênero violentas, onde a masculinidade é construída sobre o controle e a feminilidade negra é reduzida ao papel de recipiente do sofrimento. Quelé encarna o estigma do “negro-monstro”: não como produto de uma essência violenta, mas como resultado de um sistema que, ao negar dignidade, amor e liberdade, transforma o amor em doença e o afeto em faca. Rosa representa a mulher negra mutilada pela paixão e pela estrutura que a aprisiona, uma figura trágica que, como tantas outras na literatura brasileira, carrega os escombros de uma história em que a carne negra sempre pagou o preço do desejo alheio.

Dessa maneira, bell hooks (1995, p. 189) afirma que “o amor não pode florescer em um contexto de dominação e opressão. Onde existe abuso sistemático, o amor é distorcido, mutilado, transformado em dor”. A relação entre Quelé e Rosa, assim, não é apenas uma história de violência interpessoal, mas o reflexo profundo das feridas históricas deixadas pela escravidão, pelo racismo e pela negação da humanidade negra.

Já no terceiro drama citado, *Anjo negro*, tem-se as falas de uma branca, Virgínia, estereotipando o seu marido Ismael. Observa-se isso na seguinte fala da Virgínia (Rodrigues, 1961, p. 328): “juro que não. Juro por tudo. Eu já tinha medo do desejo que havia nos seus olhos. Já adivinhava que amor com um homem assim é o mesmo que ser violada todos os dias”.

Nessa fala de Virgínia, o desejo de Ismael é descrito como algo não apenas intenso, mas amedrontador, ou seja, a própria existência do desejo do homem negro já é lida como potencialmente violento. O medo que ela expressa não é sobre um ato cometido, mas sobre uma possibilidade, reforçando o estereótipo histórico e racista do negro como um ser incontrolável, que não consegue conter seus impulsos, principalmente sexuais.

Esse imaginário remonta aos tempos coloniais e escravocratas, quando o homem negro era retratado como ameaça à pureza da mulher branca. Mesmo após a abolição, esse estereótipo serviu para legitimar violências contra homens negros, como prisões arbitrárias, linchamentos, e até execuções baseadas em acusações de assédio ou estupro — muitas vezes sem provas. Como denuncia Frantz Fanon (2008, p. 164), “o negro é símbolo de desejo e perigo; sua presença próxima da mulher branca desperta o pânico sexual e moral da sociedade colonial”, revelando como o corpo negro masculino foi construído como ameaça simbólica,

sexualizada e punível. Essa construção histórica alimenta até hoje práticas racistas institucionalizadas.

A afirmação de Virgínia: “amor com um homem assim é o mesmo que ser violada todos os dias.” é central para entender o imaginário racista no campo afetivo: Virgínia não consegue conceber que um homem negro possa amar, apenas violar. O amor negro é transformado em um ato brutal, degradante, uma forma continuada de estupro. Isso nega a humanidade de Ismael: ele não é sujeito de afeto, carinho, ternura, ele é visto apenas como ameaça corporal.

Aqui, o texto evidencia o abismo entre desejo e afeto no discurso racista. Quando o negro ama, esse amor não é legítimo, não é lírico, não é nobre, é confundido com dominação, como se o negro só soubesse tomar, nunca doar. Essa leitura também revela como o racismo age subjetivamente, impedindo a mulher branca de enxergar o outro negro como um parceiro afetivo real. Como aponta Frantz Fanon (2008, p. 72), “para a mulher branca, o negro representa sobretudo o outro proibido, o outro desejado e temido, jamais o outro que se ama”. Assim, o sujeito negro é capturado num imaginário que erotiza sua presença, mas exclui sua humanidade, um amor negado antes mesmo de ser possível.

Na mesma peça, tem-se a personagem Elias, irmão de branco de Ismael, que expressa a sua visão sobre o irmão. (Rodrigues, 1961, p. 328): “sempre o sonho dele foi violar uma branca”. Essa fala de Elias reforça um dos estigmas mais cruéis e duradouros no imaginário racista: a ideia de que o desejo do homem negro por mulheres brancas seria uma forma de vingança. Em outras palavras, ele não desejaria a mulher branca como pessoa, mas como símbolo de poder, como objeto a ser conquistado, violado, degradado, como se estivesse reeditando a opressão ao contrário.

Esse tipo de construção retira da figura do homem negro qualquer possibilidade de amor autêntico e o inscreve em uma narrativa de vingança sexual. É uma fantasia racista projetada para manter o negro na posição de ameaça constante, mesmo quando se relaciona afetivamente. O papel de Virgínia nesse imaginário também é relevante: ela encarna o estereótipo da mulher branca frágil e ameaçada, que precisa ser protegida da “fera negra”. Mesmo tendo filhos negros (como visto em trechos anteriores), ela nega o valor e a humanidade desses filhos por não serem brancos, e agora reforça o estigma de que um relacionamento com um homem negro é por natureza violento e indesejado.

Ela se posiciona como a vítima eterna, mesmo que tenha participado ativamente da relação. É o apagamento de sua agência, típico do discurso racializado, em que a mulher branca nunca é responsabilizada por desejar ou corresponder, ela é sempre seduzida, tomada,

usada. Como afirma Grada Kilomba (2019, p. 97), “na narrativa colonial, a mulher branca nunca deseja, ela é sempre desejada, passiva, vítima; o homem negro é o ativo, o perigoso, o culpado”. Essa construção simbólica não só protege a branquitude feminina de qualquer responsabilização, como também reforça a criminalização do desejo negro.

Neste curto diálogo, o texto nos revela, de novo, como o imaginário social racista estrutura afetos, corpos e relações. O homem negro é privado de humanidade, reduzido a uma ameaça sexual, uma fera a ser contida. Ele não ama: ele viola. Ele não deseja: ele ataca.

Essa narrativa racista não apenas desumaniza o negro, mas também fabrica uma moralidade branca que se diz constantemente ameaçada, mesmo quando ocupa posições de poder. A mulher branca se preserva como vítima, o homem branco (Elias) reafirma a leitura racializada do outro, e o homem negro continua sendo a projeção do medo, do desejo reprimido, do corpo sem alma.

Já no que se refere à feminilidade negra a idealização é de submissão e hipersexualidade. Ela é igualmente marcada por estereótipos que desconsideram a diversidade de experiências das mulheres negras, reduzindo-as a imagens, como, por exemplo, a mãe preta, que retratada como uma figura maternal abnegada, que cuida dos outros em detrimento de si mesma, perpetuando a ideia de submissão e servidão; a mulher sensual, que é hipersexualizada, frequentemente representada como objeto de desejo ou fetiche, sem agência ou profundidade emocional; a mulher forte, que é exaltada por sua resiliência, mas frequentemente retratada de maneira desumanizante, como alguém que não sofre ou não necessita de apoio.

Esses estereótipos reforçam a invisibilidade das mulheres negras como sujeitos políticos e sociais complexos, limitando sua participação em narrativas que não as marginalizem a papéis secundários ou utilitários. Como afirma Lélia Gonzalez (2020, p. 229), “a mulher negra tem sido tratada como objeto de uso — sexual, doméstico ou simbólico — e raramente como sujeito de ação e pensamento”. Essa marginalização, herdada da lógica colonial, compromete o reconhecimento da plena humanidade dessas mulheres, restringindo seus papéis no imaginário coletivo e nas práticas institucionais.

Para essa discussão, discute-se o estereótipo da personagem Efigênia, de *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, construído no seguinte diálogo

EMANUEL (explicativo, sincero) - Você já observou como os brancos olham para você? Com ar de donos? Está assentado na consciência deles. Nem se dão ao trabalho de exame. Basta desejar uma negra, e pronto: dorme com ela. Oh, que altera mais uma negra no bordel? Tinha certeza que você não seria minha. Nem minha nem de qualquer outro rapaz de cor. Uma negra formosa como você? “Meu cisne noturno”, era como lhe chamava então.

Lembra-se? (pausa breve) Estou me tornando um sentimental estúpido. Devia te meter o chicote. Te rasgar os seios. Arrancar a pústula que você tem em lugar de coração. (mordaz) E eu, certo de haver encontrado meu amor imortal! Não existe amor, seu besta. Existe... esta negra decaída te perseguindo.

(Nascimento, 1961, p. 173-174)

Desde o início do trecho, Emanuel revela uma leitura crítica (mas contaminada por ressentimento) do olhar do homem branco sobre a mulher negra: “basta desejar uma negra, e pronto: dorme com ela. Oh, que altera mais uma negra no bordel?” Nessa frase, ele explicita a naturalização da exploração sexual da mulher negra: sua corporeidade é entendida, no imaginário social branco, como sempre disponível, pública e indigna de respeito ou afeto. A fala revela a permanência do estereótipo da “mulata sensual”, herdado da escravidão, a mulher negra como corpo exótico, desejável, mas nunca amável ou respeitável.

Esse estereótipo é duplamente violento: nega a subjetividade da mulher negra e a reduz a instrumento de prazer, um corpo acessível, mas nunca escolhido para amar ou formar família. Como denuncia Sueli Carneiro (2003, p. 158), “a mulher negra é colocada num lugar social de hipersexualização, em que seu corpo é alvo de desejo, mas não de amor, de uso, mas não de respeito”. Essa lógica perversa legitima relações marcadas pela desigualdade e perpetua a exclusão das mulheres negras dos espaços afetivos e simbólicos da dignidade.

Ao dizer “Devia te meter o chicote. Te rasgar os seios. Arrancar a pústula que você tem em lugar de coração”, Emanuel reproduz o imaginário patriarcal e racial de que a mulher negra é traiçoeira, impura, promíscua, merecendo ser castigada por sua suposta deslealdade. A brutalidade dessa fala reforça o ideal da negra perversa, presente em tantas narrativas em que a mulher negra, ao desejar (ou ser desejada) por homens brancos, é vista como traidora de sua raça, como alguém que abandona sua comunidade por interesses próprios.

Há aqui um conflito de classes e de raça, mas também de gênero: a mulher negra é simultaneamente cobrada por sua fidelidade ao homem negro e punida por sua atratividade perante o homem branco, como se o desejo fosse um crime e sua culpa, inevitável.

Emanuel ao declarar: “não existe amor, seu besta. Existe... esta negra decaída te perseguindo” resume o cerne do estereótipo: a mulher negra é indigna do amor romântico. O afeto por ela é sempre corrompido — seja por interesse sexual, seja por desconfiança racial, seja por ressentimento histórico. Mesmo quando o homem negro a deseja, isso se dá sob o signo da vergonha, da culpa ou da frustração.

O uso do termo “negra decaída” ecoa a ideia de degeneração moral atrelada à sexualidade da mulher negra, como se o simples fato de ela existir fora do lugar de servidão ou subalternidade já fosse um desvio ético.

Ao chamar a mulher de “meu cisne noturno”, há uma tentativa de metáfora poética, mas também irônica e ambígua. O “cisne”, símbolo clássico da beleza, é aqui marcado pelo “noturno”, o que remete à cor da pele, sim, mas também à escuridão simbólica, ao que é escondido, oculto e reprimido. Essa figura encarna, no imaginário social: a mulher desejada na sombra, mas invisível à luz; a companheira sexual nunca legitimada como esposa; a mulher que é culpada pelo próprio corpo e pela forma como o mundo branco o enxerga.

Este trecho revela com profundidade como a mulher negra, na literatura e no imaginário social, é marcada por uma tensão permanente entre desejo e rejeição, posse e abandono, amor e punição. A fala de Emanuel reforça um dos estigmas mais duradouros da sociedade brasileira: o de que o corpo da mulher negra é ao mesmo tempo desejado e odiado, procurado e descartado, exaltado e desumanizado. Como afirma Grada Kilomba (2019, p. 94), “o corpo negro feminino é constantemente oscilado entre o exótico e o repulsivo, entre o objeto de desejo e o objeto de abjeção”. Essa dualidade perversa impede que a mulher negra seja reconhecida como sujeito pleno de afeto, dignidade e respeito.

Conclui-se que os estereótipos de gênero impostos aos corpos negros, forjados ainda na lógica colonial e escravocrata, continuam operando de maneira violenta nas representações sociais contemporâneas. O homem negro é frequentemente reduzido à imagem de força bruta, agressividade e hipersexualidade, enquanto a mulher negra é marcada pela ideia de resistência inumana, servidão ou erotização exótica. Tais imagens negam a esses sujeitos a complexidade emocional, intelectual e afetiva que compõe a experiência humana. Como alerta Patricia Hill Collins (2016, p. 269), “as imagens estereotipadas das mulheres e dos homens negros servem como ferramentas ideológicas que justificam sua opressão, legitimando a marginalização racial e de gênero”. Romper com essas imagens não é apenas uma tarefa estética ou política, mas um ato ético de reconstrução da humanidade historicamente negada.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa surgiu de uma inquietação íntima e política: a necessidade de compreender como as personagens negras são construídos na literatura dramática brasileira e como essas construções dialogam com o imaginário social que historicamente marginalizou, estereotipou e silenciou a população negra. A escolha da obra *Dramas para negros e prólogo para brancos*, de Abdias Nascimento, não foi apenas em função de um recorte temático, mas também um gesto de afirmação identitária, uma tomada de posição crítica diante de um campo literário muitas vezes ainda alheio às vozes negras e às complexidades de suas existências.

Ao longo deste trabalho, buscou-se analisar como o imaginário social, tal como formulado por autores como Castoriadis (1982) e Baczko (1985), atua na criação e recepção das personagens negras, especialmente no teatro. Verificou-se que, historicamente, a literatura e o teatro brasileiros consolidaram imagens do negro a partir de um ponto de vista hegemônico, eurocentrado e racialmente hierarquizado, que os reduziu a papéis subalternos ou os romantizou de maneira a esvaziar suas complexidades humanas. Como demonstrado ao longo da análise, esses estereótipos moldam não apenas as personagens, mas a maneira como a sociedade lê, compreende e se relaciona com a negritude.

A pesquisa inicia com uma síntese da história hegemônica do teatro brasileiro, destacando como essa narrativa oficial foi construída majoritariamente por críticos, dramaturgos e grupos brancos, o que influencia até hoje a forma como a cena nacional é compreendida. A trajetória exposta evidencia que, desde o período colonial, o teatro brasileiro se desenvolveu a partir de perspectivas elitizadas, primeiro sob domínio jesuítico e depois consolidado nas Casas de Ópera e nos grupos profissionais urbanos, sempre reproduzindo os valores da sociedade dominante.

Nesse percurso, as personagens negras aparecem inicialmente como figuras ausentes ou estereotipadas, quase sempre definidas pela ótica do colonizador e vinculadas à escravidão ou à subserviência. A pesquisa de Souza (2017) mostra que a invisibilidade da pessoa negra se manifesta tanto na ausência de personagens quanto na presença de figuras construídas sob paradigmas de inferioridade ou fetichização sexual.

Exemplos desse padrão aparecem nas obras de Martins Pena, que reforçam uma hierarquia senhor–escravo, e nas peças do início do século XX, como o Pai João de Artur Azevedo, marcadas por uma oralidade simplificada e estigmatizante.

Ainda que autores como Antonio Callado, na segunda metade do século XX, tenham contribuído para a construção de personagens negras mais complexas e humanizadas, essas iniciativas foram exceções e não alteraram substancialmente o modelo dramático dominante. Mesmo quando representadas de forma positiva, as personagens negras permaneciam dentro das estruturas narrativas controladas por dramaturgos brancos, que falavam sobre a negritude, mas não a partir dela.

O segundo capítulo evidencia ainda que, apesar dos avanços da cena moderna e contemporânea, o teatro negro brasileiro segue enfrentando desafios estruturais, entre eles: criar personagens que rompam com padrões coloniais e transformar a estrutura dramática tradicional, incorporando elementos de matriz africana como canto, dança, religiosidade, corporalidade e códigos não verbais, compreendidos por Souza (2017) como estratégias históricas de resistência da população negra.

Por fim, o capítulo reforça que conhecer essa história hegemônica é fundamental para compreender por que artistas, grupos e coletivos negros precisaram, e ainda precisam, reivindicar espaço, disputar narrativas e reconstruir representações no teatro brasileiro. A partir das análises, torna-se evidente que a presença negra na dramaturgia não é apenas uma questão de diversidade estética, mas um processo de reparação histórica, reivindicação de identidade e descolonização das formas de representar.

Já com a análise detalhada das peças que compõem a obra de Nascimento, ficou evidente que o teatro negro, sobretudo aquele engajado em uma estética afrocentrada e crítica, propõe uma contra-narrativa poderosa: ele resgata a ancestralidade, reivindica a autonomia dos corpos negros e denuncia as estruturas de exclusão que os atravessam. As personagens criadas nesse contexto carregam consigo não apenas o peso da dor histórica, mas também a força da resistência cultural e simbólica. São corpos que falam, que gritam, que dançam, que amam, e que, acima de tudo, reivindicam sua plena humanidade.

Dentre as contribuições originais deste trabalho, destaca-se o esforço em articular o conceito de imaginário social com a análise dramática de uma obra fundamental para o teatro negro brasileiro. Ao fazer isso, a pesquisa avança na compreensão de como os símbolos e ideologias raciais ainda operam na cultura literária e teatral do país. Além disso, o estudo reafirma a importância de Abdias Nascimento não apenas como dramaturgo, mas como intelectual que compreendeu o papel estratégico da arte na luta antirracista e na valorização da cultura afro-brasileira.

Refletindo sobre os resultados obtidos, percebe-se que ainda há muito a ser explorado nesse campo de estudos. Investigações futuras podem se debruçar, por exemplo, sobre a

recepção dessas peças por diferentes públicos, o impacto das encenações contemporâneas do teatro negro ou as conexões transnacionais entre o teatro afro-brasileiro e outras produções da diáspora africana. Também se mostra promissor o aprofundamento dos estudos sobre dramaturgas negras, que ainda permanecem marginalizadas no campo crítico.

A análise das nove peças que compõem a obra *Dramas para negros e prólogo para brancos*, de Abdias Nascimento, revelou que a representação das personagens negras é atravessada por tensões identitárias, religiosas e de gênero que refletem o impacto do imaginário social eurocêntrico na dramaturgia brasileira. As peças escritas por autores negros, como *O castigo de Oxalá*, *Auto da Noiva* e *Sortilégio*, evidenciam uma perspectiva de resistência e reconstrução simbólica da negritude, ao passo que aquelas de autoria branca reiteram, em muitos casos, visões estereotipadas e distantes da experiência real das populações negras.

Nos eixos temáticos de análise, verificou-se que a identidade racial aparece como campo de conflito e afirmação. As personagens negras oscilam entre a valorização de sua ancestralidade e o desejo de embranquecimento, refletindo o processo de racismo internalizado e a luta por reconhecimento. No eixo religião e conflitos sociais, observou-se que as religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, funcionam como espaços de resistência e preservação cultural, contrapostos à hegemonia cristã, que simboliza a tentativa de apagamento da espiritualidade negra. Já nas relações interpessoais e de gênero, as peças demonstram como o racismo estrutura afetos e vínculos, revelando as marcas da hierarquia racial nas relações amorosas e familiares, bem como o modo como as mulheres negras são frequentemente invisibilizadas ou hipersexualizadas.

Os resultados apontam que o teatro negro, na obra de Abdias Nascimento, cumpre função estética e política de reconfigurar o imaginário social brasileiro, descolonizando a cena teatral e instaurando novas formas de representação do sujeito negro. A análise confirma que o Teatro Experimental do Negro foi decisivo para romper com paradigmas racistas e propor uma dramaturgia que articula arte, memória e resistência. Assim, a pesquisa demonstra que o *Dramas para negros e prólogo para brancos* não apenas revisita o lugar do negro no teatro, mas também redefine o papel da dramaturgia como instrumento de transformação cultural e afirmação identitária.

Por fim, este trabalho se constitui como um gesto de retorno e afirmação: à ancestralidade, à história negra, às vozes que foram caladas ou distorcidas pela lente colonial. Ao trazer à tona as feridas e as potências da representação negra no teatro, a pesquisa reafirma o papel transformador da arte e o compromisso ético da crítica: não apenas interpretar o

mundo, mas contribuir para transformá-lo. Como ensina Abdias Nascimento, “o teatro negro é um instrumento de luta e de libertação”, e, neste trabalho, ele se revelou também como um caminho de reencontro com a identidade, com a história e com a força coletiva de um povo que resiste e (re)existe.

## 6 REFERÊNCIAS

- ABDIAS Nascimento. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>. Acesso em: 12 set. 2023.
- AMORA, Antonio Soares. **Teoria da literatura**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.
- AMPARO, Pedro Guilherme Silva. **Arte Marginal em cena: A experiência da Cia Espaço Preto na construção de uma dramaturgia negra**. 18f, Artigo – Escola de Belas Artes, Curso de Graduação em Teatro, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- AVELINO, Yvone Dias. **História da República no Brasil: Nova República começa com o fim da ditadura militar**. 2018. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2018/09/25/periodo-conhecido-como-nova-republica-comeca-com-o-fim-da-ditadura-militar-no-brasil>. Acesso em: 20 maio 2024. (entrevista)
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: LEACH, Edmund et. al. **Enciclopédia Enaudi: anthropos-homem**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.
- BANDO de Teatro Olodum. 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/teatro/grupos/1101-bando-de-teatro-olodum>. Acesso em: 05 set. 2023.
- BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 113-125
- BECKER, Cacilda. In FERRARA, José Armando.; SERRONI, José. Carlos. (Org.). **Cenografia e indumentária no TBC**. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1980.. p. 73.
- BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: UFRG, 2003.
- BETTI, Maria Silva. Politização do Teatro: Do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 175 - 193.
- BETTI, Maria Silva. Teatro de Resistência. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 194 - 214.
- BLOCH, Marc. Os reis taumaturgos e a história comparada: sobre a analogia entre organismos biológicos e fatos sociais. In: **Os reis taumaturgos**. Tradução de [nome do tradutor]. São Paulo: 1999. p. 45.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p.13.

BRASIL. GOV. **O Serviço Nacional de Teatro – SNT**. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/institucional/representacoes-regionais/sao-paulo-1/vozes-da-funarte-sp/o-servico-nacional-de-teatro-2013-snt>. Acesso em: 01 maio 2024.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976. p. 74

CARDOSO, Lúcio. O Filho Pródigo. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 30-72.

CARNEIRO, Sueli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. In: SILVA, Petronilha Beatriz G. da (Org.). **A cor da diferença**. São Paulo: Summus, 2003.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das almas: o imaginário da república no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 142-399

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CECCAGNO, Douglas. **Ovelhas Merinas: malditas feras: o imaginário social no teatro de qorpo-santo**. 2006. 149 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras e Cultura Regional, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/handle/11338/178>. Acesso em: 09 maio 2023.

COMPANHIA Espaço Preto. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafrro/teatro/1416-espaco-preto>. Acesso em: 05 set. 2023.

COSTA, Sérgio. **Desigualdades raciais, racismo e anti-racismo no Brasil contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA, Sérgio. **Imaginário social e racialização no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2012.

CRUSOÉ, Romeu. O castigo de Oxalá. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 73-126.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DAMASCENO, Bendita Gouveia. **Poesia negra no modernismo brasileiro**. São Paulo: Pontes, 2003.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. Tradução de Cléo Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. 5. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANTINI, Wilne de Souza. A DANÇA DO REI: o balé de corte e o poder de soberania em foucault. **Holos**, [S.L.], v. 1, p. 280-290, 18 fev. 2015. Instituto Federal de Educacao, Ciencia e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). <http://dx.doi.org/10.15628/holos.2015.2553>

FARIA, João Roberto. A dramaturgia abolicionista de Artur Azevedo. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 35, n. 103, p. 27-52, dez. 2021. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-4014.2021.35103.002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/CJ4LLX4TrtP6tQwVQFBCfj/>. Acesso em: 20 maio 2024.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2008.

FERNANDES, Nanci. Os Grupos Amadores. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 271- 276.

FERNANDES, Viviane Barboza; SOUZA, Maria Cecilia Cortez Christiano de. Identidade Negra entre exclusão e liberdade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [s.l.], n. 63, p.103-120, 29 abr. 2016. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i63p103-120>.

FERREIRA, Claudia Monique Silva. Primeira encenação de Anjo Negro, de Nelson Rodrigues: a questão da representatividade. **Cadernos Letra e Ato**, São Paulo, v. 9, n. 9, p. 7-17, jul. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/issue/view/109>. Acesso em: 20 fev. 2024.

FERREIRA, Geniane Diamante Ferreira. A relação entre sujeito-objeto entre brancos e negros em Os dois ou o Inglês maquinista, de Martins Pena. **Lumen Et Virtus**, São Paulo, v. 22, n. 9, p. 7-20, ago. 2018. Disponível em: [https://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero\\_22/PDF/A%20RELA%C3%87%C3%83O%20SUJEITO-OBJETO%20ENTRE%20BRANCOS%20E%20NEGROS%20EM%20E2%80%98OS%20DOIS,%20OU,%20O%20INGL%C3%8AS%20MAQUINISTA%E2%80%99,%20DE%20MARTINS%20PENNA.pdf](https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_22/PDF/A%20RELA%C3%87%C3%83O%20SUJEITO-OBJETO%20ENTRE%20BRANCOS%20E%20NEGROS%20EM%20E2%80%98OS%20DOIS,%20OU,%20O%20INGL%C3%8AS%20MAQUINISTA%E2%80%99,%20DE%20MARTINS%20PENNA.pdf). Acesso em: 20 maio 2024.

FISCHER, James. Blackface. In: FISCHER, James. **Historical Dictionary of American Theater: Beginnings**: (historical dictionaries of literature and the arts). Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 2015.

FREITAS, Eduardo de. **Pan-Africanismo**. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/pan-africanismo/>. Acesso em: 20 set. 2023.

FREITAS, Fernando Vieira. **Ubirajara e Alzira Fidalgo e a experiência política do Teatro Profissional do Negro**. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ubirajara-e-alzira-fidalgo-e-a-experiencia-politica-do-teatro-profissional-do-negro/>. Acesso em: 06 nov. 2023

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 50. ed. São Paulo: Global, 2006.

FUSCO, Rosário. Auto da Noiva. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 127-158.

GARCIA, Silvana. O Teatro da Militância. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 271- 276.

GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos 1980/1990. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 301 - 331.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GERMANO, Ricardo. Movimento Regionalista de 1926, Teatro Popular do Nordeste e Movimento Armorial sob o prisma do particularismo, do individualismo e da cultura popular. **Mafuá**: Revista de literatura em meio digital, Florianópolis, v. 13, n. 5, p. 6-18, fev. 2010. Disponível em: <https://mafua.ufsc.br/2010/movimento-regionalista-de-1926-teatro-popular-do-nordeste-e-movimento-armorial-sob-o-prisma-do-particularismo-do-individualismo-e-da-cultura-popular/>. Acesso em: 06 nov. 2023.

GONZALEZ, Lélia. **Lugar de negro**. São Paulo: Marco Zero, 1982. (Em coautoria com Carlos Hasenbalg.)

GONZALEZ, Lélia. **Lugar de fala**. 3. ed. São Paulo: Pólen, 1997.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 57–66.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organização: Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Ação afirmativa, autoritarismo e liberalismo no Brasil de 1968. **Novos Estudos - Cebrap**, [S.L.], n. 101, p. 5-25, mar. 2015. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-33002015000100001>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/wBKmhhWSZ4dVbLV4LRkxYkz/?lang=pt#>. Acesso em: 15 Não é um mês valido! 2023.

GUINSBURG, Jacó. et al., coord.. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva/ SESC SP, 2006.

GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho.** São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 228.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais.** Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 1995.

HOOKS, bell. **Ain't I a Woman? Black Women and Feminism.** 2. ed. Boston: South End Press, 2015.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** Tradução de Sandra Regina Haydu. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

HOOKS, bell. **Nós devemos amar: reflexões sobre amor e racismo.** Tradução de André Telles. São Paulo: Elefante, 2019.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime.** São Paulo: Editora Perspectiva Ltda, 2019.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. **Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira.** 2016. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arte, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/21400/1/2016\\_CristianeSobralCorreaJesus.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/21400/1/2016_CristianeSobralCorreaJesus.pdf). Acesso em: 06 nov. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Tradução de Jess Oliveira, Stephanie Ribeiro, Viviane Mendes e Aline Ramos. São Paulo: Cobogó, 2019.

LE GOFF, Jacques. **A história e a memória.** Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: UNICAMP, 1990.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval.** Tradução de Maria Nazaré F. Baracat. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. Gênese popular do teatro nordestino. **Contraponto:** Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI, Teresina, v. 8, n. 1, p. 52-72, jun. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/viewFile/9505/5505>. Acesso em: 06 nov. 2023.

LIMA, Mariangela Alves de. História das Idéias. **Dionysos**, Rio de Janeiro, MEC/SNT, n. 24, out. 1978, p. 33-34.

LOPEDOTE, Maria de Lourdes; KOVALSKI, Josuel. A literatura e a imagem afro-brasileira. **Os Desafios da Escola Pública Paranaense na Perspectiva do Professor Pde**, Curitiba, v. 1, n. 3, p. 1-18, ago. 2014. Disponível em: [http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes\\_pde/2014/20](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2014/20)

14\_unespar-uniaodavitoria\_port\_artigo\_maria\_de\_lourdes\_lopedote.pdf. Acesso em: 20 set. 2023.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Brasília: UnB, 1963.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difel, 1962.

MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 10, n. 28, p. 277–289, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8963..> Acesso em: 20 set. 2023.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Martins Pena e sua época**. São Paulo, Lisa/MEC. 1971.

MÁRCIO, Meirelles. Disponível em: <https://www.marciomeirelles.com.br/site/>. Acesso em: 10 set. 2023.

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

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MEDEIROS, Elen de. Ensaio para o moderno: Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo. **Letra e Ato**, Campinas, v. 7, n. 07, p. 48-57, jul. 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/847>. Acesso em: 02 abr. 2024.

MEIRELLES, Márcio. **Histórico do Banco [sic] de Teatro Olodum**. 2011. Disponível em: <http://www.marciomeirelles.com.br/site/wp-content/uploads/2011/07/bando.pdf> Acesso em: 10 set. 2023.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MORRISON, Toni. **Amada**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MORRISON, Toni. **A origem do outro: seis ensaios sobre racismo e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MORRISON, Toni. **O olho mais azul**. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOREYRA, Alvaro; FINATTO, Jorge Adelar. **Álvaro Moreyra / Adelar Finatto**. Porto Alegre: Tchê, 1985.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

MUNANGA, Kabengele. **Superando o racismo na escola**. Brasília: MEC/UNESCO, 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Abdias. Sortilégio. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 159-198.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 18, n. 50, p. 209-224, abr. 2004. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142004000100019>.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

OLAVO, Agostinho, Além do Rio, Medea. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 199-232.

PINHO, José de Moraes. Filhos de Santo. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 233-286.

PRADO, Décio de Almeida. Os Demônios Familiares de Alencar. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 15, p. 27-57, 1974. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i15p27-57. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/riieb/article/view/69848>.. Acesso em: 02 abr. 2024.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAQUEL Trindade. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/raquel-trindade/>. Acesso em: 12 set. 2023.

REIS, Luís Augusto. TPN: por um estilo próprio de encenar. **Continente**, Recife, v. 7, n. 3, p. 34-40, 01 dez. 2010. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/120/tpn--por-um-estilo-proprio-de-encenar>. Acesso em: 06 nov. 2023.

RIBEIRO, Joaquim. Aruanda. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 287-308.

RODRIGUES, Nelson. Anjo Negro. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 310-374.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SABRINA Fidalgo. Disponível em: <https://sabrinafidalgo.com/>. Acesso em: 10 set. 2023.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SAYERS, Raymond S.. **O negro na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

SILVA, Emerson de Paula. Dramaturgia e memória: breve histórico do negro no texto teatral. **Letra e Ato**, Campinas, v. 3, n. 3, p. 68-78, jul. 2013. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/229/0>. Acesso em: 02 abr. 2024.

SILVA, Joana Maria Ferreira da. **Centro de cultura e arte negra – CECAN**. 1. ed. São Paulo: Summus, 2012. *E-book*. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 21 nov. 2023.

SILVA, José Roberto Galdino da. **Pedro, o estereótipo a ser desconstruído em O Demônio Familiar, de José de Alencar**. 2021. 41 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa, Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2021. Disponível em: <https://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/23578/4/PDF%20-%20Jos%c3%a9%20Roberto%20Galdino%20da%20Silva>. Acesso em: 29 maio 2024.

SILVA, Julio Menezes. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. 2013. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/?s=dramas+para+negro>. Acesso em: 5 set. 2023.

SILVEIRA, Tasso da. O Emparedado. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 375-417.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

SOUSA, Galante. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1960. V. 1. P. 246.

SOUSA, Regina Claudia Garcia Oliveira de. **Entre espelhos deformantes: A representação da escravidão em quatro peças brasileiras do século XIX**. 2012. 120 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-23072012-095258/publico/2012\\_ReginaClaudiaGarciaOliveiradeSousa\\_VRev.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-23072012-095258/publico/2012_ReginaClaudiaGarciaOliveiradeSousa_VRev.pdf). Acesso em: 29 maio 2024.

SOLANO Trindade. 2017. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/429-solano-trindade>. Acesso em: 07 nov. 2023.

STELLA DE OXÓSSI, Mãe. **Meu tempo é agora**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

TEREZA Santos. 2012. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/morre-tereza-santos-1930-2012-guerreira-da-cultura-negra/>. Acesso em: 10 set. 2023.

TOMÉ, Marcelo. **40 Anos do Teatro Popular Solano Trindade**. 2015. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/40-anos-teatro-popular-solano-trindade/>. Acesso em: 06 nov. 2023.

TRINDADE, Raquel. Uma vida dedicada à arte. Entrevista concedida a Esdras Soares e José Victor Nunes Mariano. **Na ponta do lápis**, São Paulo, v-30, p. 6-11, dez. 2017. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/7148/20171212-npl30-web2.pdf>. Acesso em: 07/11/2023.

TROTTA, Rosyane. O teatro e o Estado. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 194 - 214.

XAVIER, Roger Ferreira. **Os Comediantes: da gênese à formulação do teatro do futuro (1938-1942)**. 2020. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/13276/rogerxavierdis2023.sertacao.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 06 nov. 2023.