

TEATRO NEGRO, EXISTÊNCIA POR RESISTÊNCIA: PROBLEMÁTICAS DE UM TEATRO BRASILEIRO*

Por Evani Tavares Lima¹

Resumo: O artigo discute os desafios e as implicações envolvidas quando do surgimento de um teatro voltado a revelar a problemática negra no Brasil. O teatro negro e seus reclames. Um teatro negro num Brasil de “democracia racial”; os debates levantados e os embates a enfrentar.

Palavras-chave: teatro negro, Brasil, democracia racial.

Abstract: The article discusses the challenges and implications involved with the emergence of a theater to reveal the problems facing by black people in Brazil. The black theater and its issues. Black theater in Brazil's "racial democracy" ideology, the raised debates and battles to face.

Key-Worlds: black theater, Brazil, racial democracy.

Existência de um Teatro Negro

Que desafios o teatro negro precisa enfrentar para afirmar sua existência e sua pertinência no contexto

político-social brasileiro? Que problemáticas são desveladas a partir da proposição de um teatro negro? São tópicos apresentados e debatidos neste artigo. Em sentido amplo, teatro negro, o termo, está aqui tomado (em sentido amplo) como o conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra.

Três grandes categorias lhes são salientes: a **performance negra** abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para

* A partir da tese sobre o “Teatro negro do Teatro Experimental do Negro do Bando de Teatro Olodum”. LIMA, Evani, 2010.

¹ Doutora em Artes (Teatro, 2010) pela Universidade Estadual de Campinas. Pesquisa: “Um Olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum”. Mestre em Artes Cênicas (Teatro) pela Universidade Federal da Bahia. Pesquisa: “Capoeira angola como treinamento para o ator”. Atriz, formada pela Universidade Federal da Bahia.



acontecer. Trata-se do caso das brincadeiras (terno de reis², capoeira³, bumba meu boi⁴, maculelê⁵, entre outras); das expressões religiosas (congadas⁶ e rituais das religiões de matriz africana), em síntese, das formas espetaculares propriamente ditas. **O teatro de presença negra**, mais relacionado às expressões literalmente, artísticas - feitas para serem vistas por um público -, de expressão negra, ou com sua participação⁷. E a terceira categoria, o teatro engajado negro, que diz respeito a um teatro de militância, de postura, assumidamente, política. É, particularmente, sobre esta última categoria de teatro negro que se dará esta reflexão.

Em outubro de 1944, surge a primeira proposta teatral do teatro negro engajado brasileiro: o Teatro Experimental do Negro (TEN).⁸ Em seu manifesto,

² Ou Folia de Reis. Manifestação popular, de origem portuguesa, relacionada às festividades do nascimento de Jesus. O principal mote da manifestação são os três reis magos que vêm avisar o povo sobre o nascimento de Cristo. De porta em porta, com cantos e danças, paramentados com figurinos coloridos, eles vão anunciando a boa nova. Acontece em todo o Brasil. Ver: Cascudo (1972).

³ É uma das maiores manifestações culturais negro-brasileiras. Espécie de arte marcial, que se utiliza dos pés e das mãos para ataque e defesa. Seu jogo (em duplas) é acompanhado de instrumentos e cantos. Seus principais referenciais são os mestres Pastinha e Bimba. Ver: Pastinha (1988).

⁴ Bumba meu boi – brincadeira popular que tem a morte e a ressurreição do boi como tema central. Em torno desse mote, há toda uma dramatização, envolvendo música, dança e muita comicidade. Chora-se a morte, roga-se pelo seu renascimento, e se festeja seu restabelecimento. Acontece em todas as regiões brasileiras.

⁵ Espécie de dança-luta, de origem negro-africana, que mescla elementos de danças populares, como o frevo, a capoeira, entre outros, e tem, como seu principal mote, o enfrentamento de duplas, portando bastões ou facões, num ritmo frenético, ao som de atabaques e cantos de guerra. Ver: Cascudo (1972).

⁶ Festa de origem negro-africana (particularmente, bantu), de grande influência católica e cristã, ligada ao culto de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário. A manifestação consiste na coroação do rei do Congo. É acompanhada de músicas, cânticos e embaixadas. Ver: Cascudo (1972).

⁷ O autor cubano, Rine Leal, utiliza o termo *negro teatral*, quando se refere a esse tipo de burla (negros pintados de branco), que não ocorreu somente no Brasil, mas nos Estados Unidos, através dos *minstrel show* e, em cuba, no teatro bufo. Ver: Harry; Krasner (2001) e Moracen (2004).

⁸ Ver: Muller (1988).

o Teatro Experimental do Negro propunha-se a: integrar o negro na sociedade brasileira; criticar a ideologia da branquidão; a valorizar a contribuição negra à cultura brasileira; mostrar que o negro era dotado de visão intelectual e dotar os palcos de uma dramaturgia intrinsecamente negra. Logo de saída, ficava evidente que esse coletivo não pretendia ser somente um empreendimento teatral. Os objetivos listados pelo grupo demarcam mui explicitamente uma ação política, organizada para atuar na área de formação e educação básica da população negra (notadamente trabalhadores dos baixos extratos sociais); na organização de seminários, congressos e outros eventos de natureza político-partidária e social; na produção de jornais e revistas; e na promoção de eventos socioculturais, a fim de promover a valorização das expressões negras no país (NASCIMENTO, 2004, p.13).

A bandeira levantada pelo TEN veio atacar questões relativas à presença do negro em cena como homem/mulher, personagem, e na vida real. Como qualquer teatro branco de qualidade, dando visibilidade à cultura e à dignidade de seu povo. Para tanto, propunha a criação de uma dramaturgia que veiculasse o povo negro em toda a sua complexidade humana. E não somente como (até então) de praxe: cômico, anedótico, submisso, feio, entre outras características torpes, como estas.

De acordo com Tavares (1988), o período de surgimento do teatro engajado negro no Brasil é extremamente emblemático, em especial, no que diz respeito ao estabelecimento, em termos institucionais, de elementos definidores da identidade da nação. Nesse período histórico, o país estava em luta contra a ditadura do Estado Novo e pela conseqüente redemocratização, via Assembléia Nacional Constituinte. Também em âmbito internacional, agitava-se uma série de levantes e tomadas de posição dos negros, à diáspora e no continente africano (TAVARES, 1988, p.81). Nesse contexto, quando esse teatro surge no Brasil, acaba por se constituir num divisor de águas na história do teatro brasileiro. Ele é a voz dissonante em um contexto social em que a nação não reconhecia, sequer, ser ela mesma um agente da discriminação racial.

Parece-me errada a orientação de encenar peças que ficariam bem na América, onde o negro é surrado e perseguido [...]. Cumpre aos seus dirigentes melhor escolher o seu repertório e não falar [em racismo] através de personagens num país onde, graças a Deus, a não ser para uma meia-dúzia de retardados mentais, não existem diferenças raciais. (CORREIO DA MANHÃ, 09/12/1947 apud MULLER,1988, p. 212)⁹

O espírito de imitação foi sempre mau conselheiro. Ainda agora suas influências tentam criar, entre nós, um problema que nunca existiu. No Brasil não se conhecem os efeitos malignos dos preconceitos racistas que dividem outros povos e dão origem a conflitos deploráveis. (O GLOBO, 13/04/1950 apud MULLER,1988, 213)

Resistência a um Teatro Negro.

Mas qual a razão para tais reações? Em que campo minado teria esse teatro negro adentrado? Observar o contexto sócio-político apresentado pelo Brasil pode ser bem instrutivo.

Entre 1937 e 1945, na era da ditadura do presidente Getúlio Vargas, começa a ser desenvolvida, particularmente, uma ideia de nação e sua constituição enquanto cultura e identidade (TAVARES, 1988). Pensamentos que serão definitivos para o fortalecimento do ideal de *embranquecimento* no país. Ideal, esse, que já vinha sendo disseminado desde a promulgação da Lei Áurea. Apesar de se ter valido das mãos negras para se erigir enquanto país, o Brasil temia tornar-se uma nação de pretos. Assim afirma Silva Jr. (2000), pois desde cedo foram feitos esforços para prevenir tal condição. Como não se podiam eliminar os negros que aqui estavam, uma solução seria o branqueamento físico e ideológico dos brasileiros. Fisicamente falando, estabeleceu-se a prioridade de entrada para imigrantes brancos no país e, ideologicamente, todo um pensamento baseado em valores da eugenia (doutrina que prega a pureza étnica) passou a ser cultivado nas escolas.

É nesse período, do final de 1930 a 1950¹⁰, que todo esse discurso vai se consolidar de modo definitivo enquanto ideal nacional. Para tanto, outro ideário será fortalecido: o ideal da democracia racial e a crença na “ausência de preconceitos e de discriminação racial e existência de oportunidades econômicas e sociais iguais para brancos e negros” (TAVARES, 2000, p. 83). Sentenças essas que, como ressalta a filósofa Sueli Carneiro: “além de estabelecer uma falsa consciência sobre as relações raciais no Brasil, impediu por quase um século que as práticas de discriminação racial fossem criminalizadas” (apud TAVARES, 2000, p. 311). Além disso, foram disseminadas de modo tal no inconsciente coletivo do povo brasileiro, que têm se constituído em verdadeiras muralhas para o progresso e a cidadania dos negros descendentes no país.

Dessa maneira, como se poderiam debater temas como discriminação ou desigualdade racial numa sociedade em que se acreditava (e uma grande maioria ainda acredita) não existir racismo? Para que apoiar tal ousadia? Essas são, apenas, algumas das problemáticas vivenciadas por esse teatro brasileiro. No contexto das Artes Cênicas (particularmente, o teatro), observamos o mesmo tipo de entrave à sua expressão livre e sem danos. Assim, o teatro negro brasileiro, além de lidar com as questões derivadas de sua condição política (afirmar seu discurso e combater o que o contradiz), ainda tem que justificar a necessidade de sua própria existência. Ora, é a sua própria existência, em condição de resistência, que justifica sua necessidade. Necessidade de preencher lacunas, tais como a ausência de atores, autores, textos e personagens negros, livres de estereótipos e da *coisificação*. Necessidade de mais fôlego e forças para renascer e conseguir sobrepor-se à, ainda nebulosa, identidade racial brasileira.

Não é dificultoso imaginar o quão danosa tem sido essa mentalidade, para a existência desse teatro, e mesmo dos artistas, negros e negras, nos espaços de difusão de cultura e lazer, como o são o teatro e a televisão, em nossa atualidade. Nesse contexto, o

⁹ Paschoal Carlos Magno (figura proeminente no período de modernização do teatro no Brasil)

¹⁰ A entrada do teatro brasileiro na modernidade acontece, justamente, na década de 1940.



quantitativo de intérpretes negros, fora dos padrões da classificação étnica ou racial, continua aquém do que poderia ser considerado razoável, se pensarmos no nosso contingente populacional. Ainda mais surpreendentes são os referenciais associados aos personagens, que não são tão diferentes dos de há mais de um século atrás. O cineasta e estudioso Joelsito Araújo chama-nos a atenção para esse fenômeno: “na história da televisão brasileira, a maioria dos personagens reservados para os atores negros foram inspirados como atualização dos estereótipos criados pelos romances folhetinescos no período escravocrata”. (ARAÚJO, 2000, p.78)

De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE, 2000), a população brasileira é formada por quase 50% de negros, pardos e mestiços.. Formado a partir das matrizes indígena, branca e negra, o Brasil constituiu-se como uma sociedade plural em seus referenciais, com a presença negra contribuindo, de modo expressivo, para essa pluralidade: na língua, na culinária, na religiosidade, no esporte, na ciência, na política, na arte, na cosmovisão, nos valores, e por assim por diante. A face negra brasileira é um fato, como o são a indígena e a branca. Entretanto, nós, enquanto nação, ainda temos dificuldade de assumi-las, de modo igualitário. Uma das grandes barreiras para superar a baixa estima que nos afeta é a falsa ideia de que não temos problemas com a questão racial, que vivemos em harmonia, apesar de nossas diferentes matrizes.

Para ilustrar esse quadro, podemos fazer um exercício. Pensemos em companhias ou mesmo em nomes de artistas negros atuantes no teatro, cinema e televisão, brasileiros entre os anos cinquenta e oitenta do século XX. Ah! E os atores? Talvez recordemos alguns nomes familiares, tais como: Ruth de Souza¹¹, Lea Garcia¹², Grande Otelo¹³, Milton Gonçalves¹⁴, Antonio Pitanga¹⁵, Zezé

Mota¹⁶. Talvez, alguns poucos mais, e podemos citar os grandes Zózimo Bulbul¹⁷ ou Mário Gusmão¹⁸. Que não haja dúvida sobre os méritos desses artistas serem, sempre citados. Eles devem ser citados, mas por que são tão poucos? Por que não sabemos ou por que não surgiram outros? Huntley chama a atenção para um simples fato:

A aceitação ou uma atitude de resignação a um status quo injusto, baseado em códigos de cor, está errada. Mesmo se acreditarmos que não geramos os problemas decorrentes do racismo ou das desigualdades sociais em nossos países e que apenas os herdamos de nossos antepassados, todos nós temos a obrigação de buscar mudanças pessoais e transformações de nossas sociedades. É uma simples questão de justiça, ética e moral. (2000, p.16)

Um argumento constantemente utilizado, por artistas, empresários, produtores e formadores de opinião, no meio artístico brasileiro, quando indagados sobre o número incipiente e o olhar estereotipado com que nossos veículos difusores de cultura e entretenimento vêem o negro é que “tentam se espelhar na sociedade”. Mas, nesse caso, faltaria ainda retratar também aquela parte, mínima, mas baseada na realidade, em que os negros (e as negras) não são só torpes, subservientes e indignos de atos heróicos ou inteligentes. Faltaria escrever e veicular textos, não somente sobre o período pré-abolição, mas também pós. Bem, ousaríamos dizer que esse parece ser um daqueles argumentos que ocupam um lugar confortável e de onde não se quer mais sair. Como assevera Solange Couceiro de Lima¹⁹:

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

¹¹ Ver LIMA, Evani Tavares. Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum. Tese Unicamp. 2010.

¹² Idem.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Professora-Doutora da Universidade de São Paulo.



Ou seja, “não sair do lugar” é ainda ocupar um lugar, o que implica em certa anuência, quiçá a legitimação da condição de exclusão negra nesse contexto.

Mesmo tendo acontecido fatos, mudanças históricas, tais como: eleições diretas, anistia, superação da inflação, chegada da esquerda ao poder só para citar algumas, ocorridas no Brasil, desde o surgimento da primeira companhia de teatro engajado, conta-se nos dedos a quantidade de companhias negras politizadas. A questão se agrava principalmente, se acrescentamos o fato de termos (no mundo) a cidade (Salvador) de maior número de negro-descendentes fora da África, e sermos, como já foi dito, uma população 45,6% mestiça. Para nós, esse número é apenas um reflexo de todo esse quadro problemático. Isso significa que ainda teremos muito a percorrer e avançar em relação à conscientização e ao enfrentamento do racismo brasileiro, o qual está em todas as esferas, impedindo o país de abandonar a mentalidade agrária e escravocrata e aí, sim, libertar-se e ser liberto.

Talvez, em Salvador, tenhamos o caso que melhor representa a dificuldade de assimilação do elemento negro (seja enquanto contingente, seja enquanto material expressivo) nas esferas convencionais do Teatro. A cidade tem cerca de 96% de sua população composta por negros e mestiços; no Estado, essa porcentagem é de 84% (ALBERTO, 2000). O título de cidade de maior população negra, fora de África, não é somente por causa dos números, a cultura de matriz negro-brasileira está em todas as suas ladeiras, vielas e arrabaldes. Esta presença é notável, ainda, na religiosidade. As comunidades-terreiro, onde se concentravam as religiões de matriz negro-africana, se constituíram em espaços de resgate e cultivo da cultura negra em Salvador. Delas saiu boa parte do que se consome como cultura baiana: comida, festas populares, capoeira, música, dança, entre outras manifestações. Dentre as comunidades-terreiro mais representativas da cidade, estão: o Ilê

Asé Opô Afonjá²⁰, o Gantois²¹ e a Casa Branca.²²

A capoeira é outro símbolo de referência à Bahia. A partir de dois grandes mestres, Pastinha²³ e Bimba²⁴ ela ganhou o mundo, estando presente em mais de cem países e sendo responsável por grande parte das atrações turísticas da cidade de Salvador e do Brasil²⁵. A culinária baiana, inspirada nas comidas (ebós) dos orixás, é outro marco da cidade – quem ainda não ouviu falar do famoso bolinho de feijão chamado *acarajé*? A presença negra também se mostra nas festas populares, profanas e religiosas; a música, a dança, a percussão, os cordões carnavalescos (afoxés e blocos afro) são responsáveis por muito da peculiaridade musical que tornou a cidade ímpar no que respeita à

²⁰ Ilê Asé Opô Afonjá – comunidade-terreiro comandada pela Yalorixá Mãe Stella de Oxóssi. Localizado no Bairro de São Gonçalo, é um dos mais antigos da Bahia; completou cem anos em 2010 (Informação oral).

²¹ Gantois – o Ilê Iyá Omi Axé Yamassê está localizado no bairro da Federação, em Salvador. Foi fundado em 1849 e se tornou famoso por ser o terreiro de Mãe Menininha. Atualmente, é comandado por Mãe Carmem. É tombado como patrimônio cultural nacional (Informação oral).

²² Casa Branca – O Ilê Axé Iya Nassô Oká, conhecido como a comunidade-terreiro que deu origem a todas as outras casas em Salvador. Está localizado no bairro do Engenho Velho da Federação, sendo também tombado pelo IPHAN (Informação oral).

²³ Vicente Ferreira Pastinha é considerado o maior símbolo da capoeira Angola, a capoeira tradicional, sendo a ele atribuído o “resgate” da capoeira dos antepassados. Nasceu em Salvador, em 5 abril de 1889, vindo a falecer no dia 13 de novembro de 1981. Em 1941, Pastinha funda o Centro Esportivo de Capoeira Angola, no Pelourinho, Salvador. A capoeira Angola, preconizada por Pastinha, apresenta-se como reivindicadora de uma prática corporal eficaz para a “guerra” e para o corpo-espírito. Ver: Lima (2002), Rego (1968) e Moura (1980).

²⁴ Manoel dos Reis Machado, mestre Bimba, nasceu em 23 de novembro de 1899, em Salvador. Foi carvoeiro e estivador. Bimba era conhecido como exímio lutador e praticante de capoeira; criou uma sistematização para a capoeira (que passou a ser chamada de Regional), que inclui sequências de ensino - séries padronizadas de movimentos de ataque e defesa que os capoeiristas faziam em duplas específicas para cada estágio de aprendizado. A capoeira de Bimba conquistou adeptos, em todas as classes, e foi uma das responsáveis pela sua difusão no Brasil e no mundo. Ver: Lima (2002), Rego (1968) e Moura (1969).

²⁵ Ver: Lima (2002).



musicalidade. Muito mais poderíamos nos estender, ainda nessa direção, mas cremos que esses poucos exemplos são suficientes para dimensionar o perfil azeviche apresentado por esta cidade.

É de se notar, entretanto, que, apesar de toda a sua influência, essa riqueza de cores e sons, presente nas ruas, ainda seja pouco explorada pelo Teatro, em Salvador. Para Armindo Bião²⁶ (2000), essa “forma anacrônica” pela qual se enveredou o Teatro baiano seria um acontecimento natural, resultante da própria natureza da arte teatral, menos *mediática*, portanto, menos permeável (BIÃO, 2000, p.22). A isso seria acrescido o fato de que:

As escolas de teatro e dança da Universidade – Federal – da Bahia, desde os anos 50, desempenhando seu papel de centros de formação de profissionais, de criação e difusão de conhecimentos novos, incluíam no panorama geral das artes cênicas baianas um forte elemento de ligação com as atuais tendências do teatro e da dança em todo o mundo, contribuindo para dotar a Bahia de um movimento artístico dinâmico, plural e diversificado (BIÃO, 2000, p. 23)

A esse respeito, ousamos discordar da argumentação do professor Armindo Bião. Em nosso entendimento, os fatores por ele destacados acima têm e tiveram um papel importante na compleição assumida pelas escolas de teatro e dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), contudo, acreditamos que isso explica só uma parte do problema (DOUXAMI, 2001; ARAÚJO, 1991). Aliás, a julgar²⁷ pela baixa absorção de formas expressivas de matrizes negro-brasileiras (e mesmo de discentes²⁸), a escola de teatro da UFBA até poderia ser vista como um caso de “aculturação”.²⁹ Seguramente, não seria imprudência asseverarmos que esse “distanciamento”, guardando algumas variantes, se estende pelo Brasil afora.

²⁶ Professor Doutor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e um dos grandes nomes da Etnocologia.

²⁷ Fui aluna da escola de teatro de 1989 a 1993.

²⁸ Douxami (2000), em suas pesquisas sobre o teatro negro na Bahia, registra que “até o início dos anos noventa, o número de atores negros na Escola de Teatro nunca foi muito alto” (DOUXAMI, 2000, 347).

²⁹ No sentido dado pela Antropologia teatral.

Um horizonte negro

Avaliando, como promissor, o estado atual do teatro negro engajado brasileiro, parece-nos que as experiências (erros e acertos) dos que vieram antes têm sido assimiladas, de modo proveitoso, e um certo “zum-zum-zum”³⁰ começa a ser ouvido novamente. Vide o sucesso do Bando de Teatro Olodum no teatro, no cinema e na TV³¹, bem como a criação de um Fórum Nacional de Performance Negra, que congrega algo em torno de cento e cinco grupos de teatro e dança, e também o fórum Bahia. Há eventos de pompa, tais como “O encontro de Arte de matriz africana”³², promovido pelo grupo Caixa Preta³³ (RS) e o “Olanodê”³⁴, pela Cia dos Comuns.³⁵

Pelo que explicitamos até aqui, acreditamos que o maior desafio para o teatro negro engajado no Brasil, atualmente, ainda seja a nebulosa identidade racial da nação. Por conta disso, mais fôlego se fará necessário para alcançar a continuidade. E, pelo que pudemos observar, forças para isso parecem não faltar.

REFERÊNCIAS

- ALBERTO, L. Relações raciais no Brasil e as perspectivas para o próximo século. In: GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. (Orgs.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ARAÚJO, J. Identidade racial e estereótipos sobre o negro na tv brasileira. In: GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. (Orgs.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 75-99.
- BIÃO, A. (Org.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000.

³⁰ Movimento, barulho.

³¹ Ver LIMA, 2010.

³² ARAÚJO, 2010.

³³ Idem.

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.



- BIÃO, Armindo. Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade. In: BIÃO A.(Org.). *Temas em contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. São Paulo: Annablume; Salvador: Gipe-Cit, 2000.
- CARNEIRO, S. Estratégias legais para promover a justiça social. In: GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. (Orgs.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 311-323.
- DOUXAMI, C. Teatro Negro: a Realidade de um Sonho sem Sono. *Revista Afro-Ásia*, p. 25-26, 2001, 281-312.
- DOUXAMI, C. A Especificidade do Teatro Negro: nem Religião, nem Folclore, mas Teatro, sim! *Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança, Salvador: UFBA/PPGAC, n. 1, nov. 1998.
- HUNTLEY, L. Prefácio. Tradução de Candace Maria Albertal Lessa. In: GUIMARÃES, A.S; HUNTLEY,L. (Orgs.) *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- IBGE, 2000.
- LIMA, E. *Sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro do Bando de Teatro Olodum*. 2010. 300f. Tese (Doutorado)- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.
- _____. *Capoeira angola como treinamento para o ator*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.
- MÜLLER, R. G. Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro. *Revista Dionysos*, Especial: Teatro Experimental do Negro, Organização: Ricardo Gaspar Muller Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- LIMA, S. Prefácio. In: ARAÚJO, J. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac/SP, 2000.
- MEIRELLES, M. *Trilogia do Pelô: Essa é nossa praia; Ó pai ó; Bai bai, Pelô*. Textos de: Caetano Veloso, Marcelo Dantas, Armindo Bião, Ana Fernandes, Marco Aurélio A. F. Gomes. Fotos: Isabel Gouveia. Textos de: Caetano Veloso, Marcelo Dantas, Armindo Bião, Ana Fernandes, Marco Aurélio A. F. Gomes. Fotos: Isabel Gouveia. Salvador: FCJA; Copene; Grupo Cultural Olodum, 1995.
- MENDES, M. G. *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1888)*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- NASCIMENTO, A. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Palo, v.18, n. 50, p.16, jan./abr. 2004.
- _____. A Energia do Inconformismo. *Revista Dionysos*, Especial: Teatro Experimental do Negro, Organização: Ricardo Gaspar Muller, Rio de Janeiro: FUNDACEN1988.
- SILVA JR, H. Do racismo legal ao princípio da ação afirmativa: a lei como obstáculo e como instrumento dos direitos e interesses do povo negro. In: GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. (Orgs.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

