



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO DA UFBA  
LICENCIATURA EM TEATRO**

**MATHEUZZA DOS SANTOS XAVIER**

**RAÇA E TRANSGENERIDADE:  
NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CÊNICA**

Salvador  
2021

**MATHEUZZA DOS SANTOS XAVIER**

**RAÇA E TRANSGENERIDADE:  
NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CÊNICA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Licenciatura em Teatro, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Licenciatura em Teatro.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Alexandra Gouvêa  
Dumas

Salvador  
2021

Ao mundo negro e em especial às deusas  
mágicas das ruas de asfalto, as travestis.

## AGRADECIMENTOS

As grandiosas mulheres de minha vida pelo ensino da arte de ser eu e pela transformação política de meu corpo:

Ivone e Célia Regina, as mães de minha vida.

Márcia do Vale, a professora do futuro.

Onisajé, a diretora que me transbordou enquanto artista.

Alysia Manncarey, a irmã que me ensinou o significado do amor.

Ligia Bittencourt, a irmã que me cuida e que transcendo ao longo da vida.

A mestra e ao mestre que me ensinaram o verdadeiro significado de lutar pela vida:  
Andreia Beatriz e Hamilton Borges.

À Organização Política Reaja ou Será Morta, Reaja ou Será Morto pelo poder de lutar pela libertação do povo negro e a construir a promessa de um novo mundo.

À Escola Nacional de Formação e Ação Comunitária Panafricanista Quilombista Winnie Mandela por libertar o meu corpo e me ensinar a ensinar.

A todas as crianças da Escola Winnie Mandela pelo cuidado e ensinamento mútuo.

As travestis pretas ancestrais que solidificaram o terreno que eu posso pisar.

Ao povo preto por continuar lutando e mantendo viva a memória de grandiosidade dos nossos ancestrais.

*[...] respeita ela, que ela é mulher. (Liniker)*

## RESUMO

A partir do espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2019) dirigido por Onisajé, primeira diretora negra da Cia de Teatro da UFBA, e baseado na obra homônima do psiquiatra martiniquenho Frantz Fanon, analisa-se as metodologias e princípios de encenação da montagem teatral, caracterizado por um processo que prima a subjetividade de seus atuentes. Através do estudo do processo de encenação tentamos compreender como os marcadores de raça e transgeneridade contribuem e fomentam uma prática cênica que valorize a intersecção desses elementos como potência para a construção da cena e de personagens, tangenciando, ainda, a discussão por um olhar histórico da presença de artistas negras/os travestis e trans na trajetória do teatro constituído no território demarcado como Brasil.

**Palavras-chave:** Travestilidade, Negritude, Teatro Negro, Preparação de atuante, Processos de encenação

## ABSTRACT

This undergraduate thesis is based on the show *Black Skin, White Masks* that Onisajé, the first black director of the Cia de Teatro at the Federal University of Bahia (UFBA), directed in 2019. Inspired by Martinian psychiatrist Frantz Fanon's book with the same title, this thesis analyzes the performance and its methodologies and principles of staging the theatrical montage. This analysis is motivated by a process that emphasizes the subjectivity of its participants, that is the performers. By centering the staging process, I examine how race and transgenerity together form an embodied scenery or a scenic practice that takes into account the intersection of race, gender and territory as a way to understand power. Specifically, I look at how the construction of the scenes and the character development contribute to literature surrounding the historical roles and participation of Black trans artists in their theatrical trajectories within the demarcated territory of Brazil.

**Key words:** Transvestite, Blackness, Black Performing Arts, Actors preparation, Staging Processes

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>09</b>
<b>2</b>	<b>RAÇA E TRANSGENERIDADE NA CENA BRASILEIRA: TRAVESTILIDADES E TRANSFORMISMOS</b> .....	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>O ESPETÁCULO NEGRO VIVO</b> .....	<b>24</b>
3.1	Processos da Encenação .....	27
3.2	Processos de Apresentação e Potencialização .....	39
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>43</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>46</b>

## 1. INTRODUÇÃO

As experiências sociais que marcam nossos corpos e conseqüentemente demarcam nosso olhar político são hoje elementos fundamentais para a construção de personagens da cena teatral pois avançamos em diversas questões enquanto sociedade que nos obrigam a produzir arte com um olhar mais humano e atento às subjetividades dos indivíduos-espectadores. Através das lutas raciais que foram encabeçadas pelo povo negro e suas lideranças em diversas partes do mundo pós-colonial, tanto na diáspora quanto em África, obtivemos alguns ganhos que nos forçam a enxergar a humanidade das pessoas negras pelo aprofundamento de suas identidades tão marcadas por transformações culturais, econômicas e sobretudo pelas violências perpetradas a estes corpos.

Violências essas que marcam intensamente a vida de qualquer pessoa negra, sejam elas físicas ou psicológicas, todas causam danos irreversíveis à humanidade negra dessas pessoas. Pontuar essas questões é importante para refletirmos sobre o estado da arte e como a realidade influencia o consumo e a produção da mesma. Sendo assim, precisamos olhar para a indústria do entretenimento, que fomenta e consolida padrões estéticos, a partir do olhar colonizador, baseando-se em conceitos brancos ocidentais patriarcais e cisheteronormativos. Ou seja, somos forçados ao consumo desenfreado das expressões sociais e culturais de um único modelo civilizatório em um país que possui diversas expressões culturais de povos distintos.

A subjetividade é portanto o conceito central da construção dessa pesquisa que analisa a importância de edificar novas metodologias para formação e preparação de atuantes com base no respeito às subjetividades e acima de tudo a potencialização desses processos com base na compreensão dos marcadores sociais de cada artista. Sendo os marcadores de raça e identidade de gênero, em especial a travestilidade/transgeneridade, os elementos a serem estudados e investigados pois nos indicam a necessidade de caminhar por processos coletivos, horizontais e humanos. Então, o poderoso espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas* dirigido pela primeira encenadora negra da Companhia de Teatro da UFBA<sup>1</sup>, Onisajé (Fernanda Júlia),

---

<sup>1</sup> “O registro oficial do nome Companhia de Teatro da UFBA só aparece em programas de espetáculos a partir da montagem de *Ciranda*, sob a direção de Ewald Hackler (1935) e Harildo Déda (1939), em outubro de 1984. Porém, em todo material institucional de divulgação produzido posteriormente existe um consenso da Escola de Teatro da UFBA em considerar, como data de fundação desse grupo de pesquisa e criação de espetáculos, a estreia, em 1981, no Teatro Santo Antônio (atual Teatro Martim Gonçalves) da peça *Seis Personagens à Procura de um Autor*, do dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), sob a direção de Harildo Déda.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao633839/companhia-de-teatro-da-ufba> Acesso em: 09/05/2021

nos apresentou um forte processo de construção cênica distinto das outras dezenas de espetáculos da Cia que foram baseados e conduzidos por artistas brancos influenciados por correntes artísticas europeias e que em nada dialogam com o ambiente artístico e cultural de Salvador e da Bahia.

Por isso, a obra teatral baseada no famoso psiquiatra e pensador martiniquenho Frantz Fanon<sup>2</sup> não poderia possuir outra abordagem se não fosse a da subjetividade e da humanidade da pessoa negra. Sendo a dramaturgia escrita por Aldri Anunciação<sup>3</sup> mais um elemento que possibilitou a consolidação de uma peça potente e capaz de gerar reflexões importantes sobre as relações das pessoas negras consigo mesmas e também na relação com o outro e a outra (branco/a). Um texto que versou exaustivamente com a linguagem acadêmica e densa da tese defendida por Fanon na década de 50, que se mantém atual e pertinente por conta dos processos de manutenção das práticas anti-negras, coloniais e supremacistas. Entretanto, a sagacidade da encenação driblou a frieza do texto e levou ao palco um trabalho embebido de corporeidade, musicalidade, imagens e reflexões sustentadas pelo elenco que brilhantemente apresentou personagens profundos construídos pela essência da subjetividade de cada atuante. Assim temos um enredo contado através de um futuro distópico que se passa em 2888, mil anos após a abolição, e 2019 com o retorno de Frantz Fanon para defender sua tese que foi recusada pela banca examinadora em 1950.

Olhando para a importante obra de Fanon que nos fala de subjetividade chegamos ao elemento da transgeneridade que carrega um nível de potência reflexiva, porque desde que os estudos em torno do gênero foram iniciados em meados do século XX, com mais intensidade, propiciaram a possibilidade de investigação das identidades de gênero. Desse modo, a transgeneridade possibilitou outros tipos de reflexões e estudos que até então não havíamos atingido nas sociedades pós-coloniais. Mas, por que a transgeneridade como segundo marcador na construção da identidade cênica? Essa questão se responde facilmente pelo meu envolvimento direto enquanto atriz do espetáculo e sobretudo estudante da Escola de Teatro da UFBA. Logo, minha passagem pela unidade foi marcada pela ausência de metodologias e técnicas cênicas que não incorporaram o meu corpo e minhas necessidades oriundas dele, bem como a dificuldade de docentes em se relacionar com um corpo divergente em cena. Ou seja,

---

<sup>2</sup> Nascido na ilha de Martinica em 1925, Frantz Omar Fanon foi um revolucionário anti-colonial, tendo lutado nos movimentos de libertação na África, psiquiatra, filósofo, cientista social e um dos intelectuais negros mais importantes do século XX.

<sup>3</sup> Aldri Anunciação é o dramaturgo, ator e pesquisador em artes cênicas, doutorando pelo PPGAC UFBA.

diversas questões foram levantadas em torno do poder de minha travestilidade<sup>4</sup>, que não era absorvida com a mesma competência pelos docentes e encenadores como era feita com os corpos cisgêneros<sup>5</sup>.

Dessa forma, o corpo que transborda questionamento é capaz de produzir conhecimentos técnicos na área do teatro que possam influenciar e contribuir na formação de atuantes, diretores, pesquisadores e educadores, assim como mobilizar debates contemporâneos que ainda não são feitos por determinadas parcelas das comunidades acadêmica e artística. É a necessidade de confrontar a normalidade e as tradições canônicas com a força e a competência de quem demarca sua existência através da luta por sobrevivência. Um corpo entrecortado por raça, gênero, sexualidade e performatividade que implicam na produção de novos e outros olhares civilizatórios mais abrangentes e baseados nas experiências pré-coloniais de povos que já dialogavam com essas vivências.

É a partir dessas questões que levaremos a relação entre raça e transgeneridade na cena teatral para o patamar das disputas intelectuais que se valem das experiências práticas da vida. Então, no primeiro capítulo dessa monografia travaremos uma discussão com estudiosos da história do teatro no Brasil que de forma superficial abordaram a presença de atuantes negros, travestis e do exercício do travestismo cênico nos palcos do período colonial. Caminhamos entre arquivos e relatos levianos sobre essas presenças para demarcar e compreender as influências e contribuições do travestismo cênico na sociedade brasileira e como esses artistas negros, ainda no período escravocrata, exerciam a posse da capacidade de transgredir as convenções de gênero mesmo que nos palcos, pois fora deles já não nos aprofundamos por fugir do foco da pesquisa.

Como segundo elemento a ser abordado analisamos o processo de montagem do espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas* conduzido pela encenadora e também pesquisadora Onisajé que através de seus trabalhos em torno do candomblé e da encenação propõe o Teatro Preto de Candomblé, uma metodologia cênica que se vale da força da ritualidade para propor outras maneiras de se conduzir uma peça teatral. A partir do olhar de artista conduzida, em termos pedagógicos estudante-educadora, conduzimos o capítulo sobre a apreciação e análise da montagem destrinchando todo o processo cênico em dois momentos, encenação e apresentação no palco, tudo isso para convergir num sentido de exploração das potencialidades desse discurso. Além da tentativa de compreender os desafios presentes, apresentar soluções já apontadas e propor novas perspectivas de acolhimento do corpo travesti

---

<sup>4</sup> Termo contemporâneo utilizado para definir as expressões sociais e culturais das travestis.

<sup>5</sup> Pessoa que se identifica completamente com seu gênero designado de nascimento.

- do corpo trans - na cena. Dessa maneira, estudamos um caso atípico de montagem teatral na história da Cia de Teatro da UFBA para pensar saídas e processos cênicos possíveis e horizontais, no sentido da eliminação de estruturas hierárquicas essencialmente opressivas, em contraponto a uma formação que prime a pluralidade e se ampara nas subjetividades dos artistas envolvidos.

E ao que facilmente podemos sentir chegamos na parte final da pesquisa em que as considerações finais são uma proposição efetiva e prática do que pode ser adotado nos espaços de produção de entretenimento dando luz a abordagens, conceitos e metodologias fora do eixo ocidental, Estados Unidos versus Europa, propiciando o exercício de teorias africanas, afro diaspóricas e negrorreferenciadas, no teatro que se produz nesse território de conflito e caos instaurado.

Com isso tenta-se responder ao longo deste trabalho de conclusão de curso o problema central da discussão que é o domínio dos conceitos e compreensões de raça e transgeneridade atrelado aos trabalhos construídos no espaço teatral - espaço esse que há séculos foi controlado por uma única perspectiva teórica e prática de produção cênica e dramaturgica deixando de lado todas as outras importantes contribuições e expressões teatrais que localizavam-se fora do domínio ocidental. Portanto, ao levantar indagações sobre a forma como se faz teatro na contemporaneidade no território Brasil podemos nos alimentar das expressões artísticas populares, não-hegemônicas e sobretudo marginais para propor saídas que contemplem uma encruzilhada de saberes e vivências. Damos, dessa maneira, com estudos profundos e responsáveis, o devido respeito que artistas negras e negros, travestis e pessoas trans, precisam para terem suas histórias contadas com dignidade, honra e prestígio.

## 2. RAÇA E TRANSGENERIDADE NA CENA BRASILEIRA: TRAVESTILIDADES E TRANSFORMISMOS

*O Brasil<sup>6</sup> não é o meu país: é meu abismo [...] é meu câncer coletivo  
[...] é meu veneno.*  
(1982 apud TREVISAN, 2018, p. 15)

A história do teatro é tão antiga quanta as alcunhas modernas que determinam o que é teatro, de bases gregas, e o próprio termo contemporâneo de afirmação teatro negro/preto, consolidado em período pós-colonial. Para confirmar isso Abdias do Nascimento (1961) nos agracia com sua pesquisa a respeito das raízes da dramaticidade, que evocam um passado de antes do grego Ésquilo, cerca de mil anos, registradas nas terras férteis do Nilo, atual Egito, um livreto sobre a morte de Hórus visivelmente tão trágico quanto a obra esquiliana. Essa descoberta alimenta o desejo de apresentar a origem das bases do que convencionou-se como o teatro clássico, predominantemente branco e das culturas ocidentais, tão difundido e transformado ao longo dos séculos pelas diversas experiências culturais e sociais da humanidade. Em se tratando da necessidade de não compactuar com a ideia de considerar o teatro ocidental como universal, já que diversos povos construíram experiências teatrais a exemplo do oriente, Abdias nos diz:

Ocorre, portanto, que as raízes do teatro negro-brasileiro atravessam o Atlântico e mergulham nas profundidades da cultura africana. Desde suas primeiras manifestações artísticas, o africano esteve essencialmente vinculado ao teatro. As danças culturais da África Negra encontram-se na origem dos ritos, e já sabemos que do culto dos Deuses e aos Antepassados, passou-se à reprodução das ações humanas e dos animais, à estilização existencial. [...] A própria beleza tem outro significado muito diverso do ocidental, possuindo um valor próprio, decorrente do serviço que pode prestar à vida.  
(NASCIMENTO, 1961, p. 10)

Nesse intenso processo de reconhecimento da presença de pessoas negras e pessoas trans na cena teatral brasileira, assim como indígenas mas que não convém aos propósitos desta monografia, caminhamos pela necessidade vital de discutir as relações coloniais de dominação por parte dos portugueses e de seus mecanismos de controle social que datam das

---

<sup>6</sup> “[...] uma ideia aproximada do que se tornou o “povo” brasileiro: um bando de desterrados que encontrou na palavra “saudade” a expressão máxima do sentimento de estar exilado em outro país.” (TREVISAN, 2018, p. 47)

realizações do teatro de referências católicas, jesuítico e catequizador no início da invasão das terras dos povos indígenas pré-coloniais, como Décio de Almeida Prado (1999) nos lembra, “sob os auspícios de José de Anchieta com seu teatro de inspiração medieval, heteróclito, itinerante”.

Ou seja, a constituição do teatro em “terras brasileiras” à época se deram pela necessidade colonial de catequizar os povos que aqui viviam e conseqüentemente os povos africanos sequestrados que logo foram sendo introduzidos aos processos desumanos da escravidão. Importante salientar que muitas das representações teatrais aconteciam em lugares públicos, abertos e de fácil aglomeração do público, representando pantomimas e danças carnais, nas quais a população geralmente se envolvia perdendo as estribeiras como nos fala Trevisan (2018, p. 224). E dessa forma, os jesuítas tratavam de escrever peças sacras, em muitas delas na língua Tupi, encenando-as nas igrejas com o intuito da catequização. A essas informações é importante também olhar para pesquisadoras contemporâneas que refletem criticamente sobre o passado como faz Dumas:

[...] apontadas por Sodré, o teatro se constituiu também como um aparato destinado a afirmações colonizadoras. A começar pelo marco histórico fundador apresentado nas literaturas do gênero que trazem como ponto de origem das artes cênicas em território brasileiro, as ações catequéticas promovidas pelos jesuítas, iniciadas no século XVI, percebe-se uma total desconsideração das danças, cânticos, representações e expressões dos povos originários da terra num tempo muito anterior à chegadas dos colonizadores. (DUMAS, 2020, p. 97)

Partindo desse olhar crítico sobre o início da história do teatro no Brasil nós podemos constatar através de diversos elementos e informações acerca do período colonial que as representações foram essenciais para o processo de dominação dos povos, mesmo que as estratégias cênicas não tenham sido tão eficazes no primeiro momento. Porém, erigia-se naquele momento os mecanismos de controle social através da escrita dramatúrgica e da encenação como meios de manutenção dos desejos coloniais - apatia, colonização, servidão e apagamento das histórias dos povos colonizados.

Envolviam-se também nas peças sacras figuras do escalão religioso da igreja católica como as freiras reclusas do Convento do Desterro (BA), por volta de 1716, de acordo com o viajante francês La Barbinais. E que para além disso os esforços da Coroa portuguesa foram visíveis para tentar imprimir de certo modo um caráter educativo ao teatro, quando em 1771, o marquês de Pombal, indicava a criação nos territórios brasileiros de teatros públicos “bem

regulados, visto serem escolas onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor, da pátria e da fidelidade com que devem servir aos soberanos” (TREVISAN, 2018, P. 225).

A partir de tais estratégias coloniais que foram acumulando-se no entendimento artístico e social do que era e como deveria ser o teatro, começamos a compreender quais elementos deram vazão ao surgimento de representações femininas realizadas por homens e pessoas de identidades masculinas e, futuramente, na consolidação e percepção de novas e outras identidades de gênero. Sabe-se do *Ratio Studiorum*, livro de regras promulgado pela Companhia de Jesus, em 1599, que proibia papéis femininos nos teatros dos seus colégios, com exceção dos personagens da Santa Virgem. A justificativa era evitar que a mocidade de então se distraísse ou mergulhasse nas paixões (TREVISAN, 2018). Quase duzentos anos depois, durante o reinado de Dona Maria I, o intendente de polícia Pina Manique apresentou à rainha um relatório comunicando que os cômicos e os empresários eram gente “de ordinário à infâmia”. Por essa razão promulga-se em 1780 o decreto proibindo a presença de mulheres no palco para evitar abusos de tal gente com elas (TREVISAN, 2018). Porém, mesmo com a existência do decreto, revogado anos mais tarde em 1800, ainda existiam em período anterior elencos que incluíam mulheres em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre.

A eficácia do decreto é comprovada pela ausência de atrizes no grupo teatral português de Antônio José de Paula, que visitou o Brasil no fim do século XVIII. No entanto, é bem provável que essa proibição seguisse uma tradição específica, já desde os autos catequéticos dos jesuítas no Brasil, os raros papéis femininos eram interpretados por homens, como a personagem de uma velha em ‘Na festa de São Lourenço’, do padre José de Anchieta, representado pelos índios ainda no século XVI. (TREVISAN, 2018, p. 221)

Ou seja, as mulheres não possuíam o direito de estar nos palcos pois a compreensão do fazer teatral não estava de acordo com os deveres femininos da época, acrescentado também a justificativa de cuidado e proteção às mulheres que não podiam frequentar e tampouco representar nos “teatros brasileiros”.

E para a análise que se sucederá sobre o processo formativo no espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas*, é importante frisar, segundo o olhar histórico de Trevisan (2018) acerca da sexualidade no Brasil, que diferente do atual prestígio que atrizes e atores - atuantes - chegam a gozar, no século XVIII o teatro “arrastava-se sob o signo da infâmia”, e como bem

apresentado determinados decretos coloniais proibiam a presença de mulheres no palco, nos bastidores, nos camarins e até nas salas de espetáculos eram proibidas veementemente.

Ainda de acordo com Trevisan, como os brancos das classes dominantes menosprezavam o teatro e os atores, notoriamente, composto por elencos teatrais constituídos por negros e mulatos<sup>7</sup> - entre eles escravizados e libertos, nada mais perceptível que essas ocupações fossem preenchidas por homens negros cuja condição social se casava com perfeição a já desclassificada arte cênica. Olhando para essa presença conseguimos identificar momentos importantes em que a existência de artistas negros foi constante nos teatros e espaços teatrais do Brasil colônia.

De acordo com relatos e pesquisas tem-se notícia, por exemplo, que o conjunto teatral mais antigo no Brasil era composto de homens negros liderados pelo padre Ventura, junto à Casa de Ópera<sup>8</sup> do Rio de Janeiro, em 1748. A partir de relatos de viagens de estrangeiros conhecemos também: em 1767, o navegador francês, Bougainville, informou ter assistido na Casa de Ópera do Rio de Janeiro, representações de obras do então famoso dramaturgo italiano Pietro Metastasio por um elenco de homens negros; em 1780, ainda no Rio de Janeiro, há notícias de outras companhias permanentes cujos integrantes eram provavelmente todos negros, que atuavam como cantores, dançarinos e cômicos; em 1790, em Cuiabá, sabe-se da encenação cômica Tamerlão da Pérsia, com elenco composto exclusivamente de homens negros, que “apresentaram-se bem asseados e as damas [travestis] de roupas inteiras”, de acordo com cronista da época (MOURA, 1976); em 1818, na Bahia, o naturalista alemão Carl Friederich Philipp von Martius contava da presença quase exclusiva de atores negros no elenco do Teatro São João, no qual os brancos trabalhavam “raramente, em papéis de personagens estrangeiras” e sob visitas na conhecida Vila Rica, em Minas Gerais, o francês Auguste de Saint-Hillare comentou uma situação curiosa na qual a maioria dos atores em função eram mulatos, que tomavam o cuidado de cobrir os rostos e braços com uma camada de tinta branca e vermelha (SOUZA, 1960).

Importante salientar que a presença desses homens negros nas produções teatrais à época não indicava que os mesmos estavam interpretando personagens em dramaturgias notadamente negras, mas sim interpretavam como se este fosse mais um serviço renegado a esses homens. Trevisan (2018) também acrescenta que os teatros no Brasil colonial eram

---

<sup>7</sup> O termo mulato é utilizado por Trevisan em sua pesquisa para designar a maneira como pessoas negras mestiças eram designadas à época do período colonial. Porém, o termo encontra-se em desuso por conta de sua carga histórica estar baseada em alusões animais, inferiorizantes e destituída de pertencimento racial.

<sup>8</sup> Termo pelo qual eram conhecidos os teatros no período colonial.

ambientes masculinos no qual a presença do travestismo<sup>9</sup> era tão natural quanto a prática da homossexualidade entre artistas e espectadores quando diz que:

Em antigas crônicas sobre a temporada teatral ocorrida no ano de 1790, em Cuiabá, era absoluta a ausência de atrizes. As personagens femininas das várias obras apresentadas durante um mês de festividade foram interpretadas por homens que, considerando a estabilidade dos elencos mesmo em se tratando de amadores, pareciam ter se especializado em papéis de mulher. (TREVISAN, 2018, p. 227)

Seguindo essa compreensão linear sobre a representação de papéis femininos por homens e a ausência de mulheres no teatro percebe-se a inquietante influência da coroa portuguesa e da igreja católica na construção do imaginário social acerca do termo travesti, além da desvalorização cultural e social desses artistas negros que mesmo não sendo relatados como exímios atores (ou atrizes) eram rechaçados copiosamente pelo ofício que exerciam. Ainda assim, a prática do travestismo teatral não era exclusividade de atuentes negros nos grandes centros urbanos. Sabe-se também que em Porto Alegre, por volta de 1830, havia uma Sociedade de Teatrinho que mantinha em seu elenco alguns rapazes especializados em papéis femininos. Ainda na mesma cidade, em 1858, o médico alemão Robert Avé-Lallement contou ter assistido uma apresentação teatral, por um grupo germânico local, em que “as heroínas principais eram homens em trajes femininos, que aliás desempenharam bem os papéis de moça” (TREVISAN, 2018, p. 228).

Outros registros também são relatados no Maranhão e no interior de São Paulo sobre representações teatrais com papéis femininos que eram inteiramente representados por homens e que inclusive atraía grande público para assistir histórias em que o travestismo teatral era extremamente presente.

De tal modo, ainda bebendo dos escritos de Trevisan (2018, p.224), a relevância cênica começa a acontecer após a chegada da família real na qual brancos e mulheres ocupam os teatros nas fileiras das plateias e sob a ribalta dos palcos, distanciando assim a presença de atuentes negros nesse setor artístico. Ou seja, com a chegada ao Brasil de d. João VI, vindo de Lisboa, no início do século XIX, os atores negros que exerciam função de protagonistas e monopolizavam a cena teatral começaram a interpretar papéis secundários e sem grande relevância, já que as personagens principais estavam sendo representadas pelos membros das companhias estrangeiras de canto e dança trazidas da Europa com bastante frequência pela

---

<sup>9</sup> O conceito de travestismo aqui utilizado por Trevisan refere-se a prática de atuentes “homens” que interpretavam papéis femininos no período colonial.

corte portuguesa. E, anos depois, graças ao movimento nacionalista-xenofóbico que se seguiu à renúncia de d. Pedro I, em 1831, os atores estrangeiros foram afastados dos palcos, dando lugar novamente a atores negros brasileiros. Ou seja, um reflexo da eliminação da presença negra nos palcos dos teatros brasileiros quando conviesse à branquitude ter espetáculos teatrais representando seus ambientes europeus. Elimina-se quando os brancos estão, adiciona-se quando os brancos saem. Branco sai, preto fica<sup>10</sup> - Preto fica, branco sai.

Mas, seguindo com as transformações no teatro sendo implementadas anos antes por d. Pedro I com as importações de companhias teatrais e pessoas estrangeiras do ofício, deu-se no século XIX o início da consolidação de um típico teatro nacional. Surgiram, então, os primeiros dramaturgos da cena teatral brasileira como Martins Pena e Artur de Azevedo, a inserção de atrizes e mulheres no palco, a exemplo da portuguesa Ludovina Soares da Costa, além da construção dos teatros em substituição às casas de óperas (PRADO, 2018).

E, com essas transformações, a inserção da personagem negra propriamente dita reduziu-se à condição social de estar escravo e a reprodução de estereótipos baseados nas teorias do determinismo biológico e naturalismo na qual os estigmas de inferioridade, virilidade, fetichização, hipersexualização e servidão eram atrelados às pessoas negras. Assim, a personagem negra só existiu na relação abusiva e direta com os brancos colonizadores que exerciam dominação sobre esses corpos. E sobre essa relação a pesquisadora Leda Maria Martins nos fala:

[...] a presença da personagem negra define uma situação limite, a da *invisibilidade*. Esta traduz-se não apenas pela ausência cênica da personagem, mas também pela construção dramática e fixação de um retrato deformado do negro. Os moldes de representação cênica que criam e veiculam essa imagem, apoiam-se numa visão de mundo eurocêntrica, em que o outro - no caso o negro - só é reconhecível e identificável por meio de uma analogia com *o branco*, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto. (MARTINS, 1995, p. 40)

Portanto, a personagem negra só poderia existir dramaturgicamente como sendo um elemento ligado às necessidades das personagens e do indivíduo branco.

E como reflexo desse comportamento e mudanças no teatro, a presença de tais personagens negras em finais do século XIX se dão também pelo advento do movimento abolicionista em diversas partes do Império, que até aquele momento julgava pertinente

---

<sup>10</sup> Título de filme nacional de 2014, dirigido por Adirley Queirós.

publicizar as pautas do movimento através do teatro e que conseqüentemente nas dramaturgias só davam lugar a passividade e submissão das personagens negras retratadas na sua maior parte como escravas e/ou parte do cotidiano como nos explica Ricardo Tadeu Caires Silva (2013).

E partir da análise do livro “A personagem negra no teatro brasileiro”, de Miriam Garcia Mendes, a pesquisadora Julianna Souza em seu artigo reflete sobre as personagens negras que mesmo quando aparecem com enredos um pouco mais estruturados e com um nível de drama acima da média, a condição social é justificada por meio da ação dramática. “Como, no exemplo, Mãe (1859), de José de Alencar. Joana, a personagem negra em questão, é vista ao longo da peça como ‘[...] bondosa, serviçal, cumpridora de suas obrigações, devota ao amo a ponto de sacrificar-se por ele, não só porque era sua mãe, mas também porque era essa a sua natureza’ ” (SOUZA, 2017, p. 285 ).

Com isso, olhamos para um modelo teatral, enraizado no imaginário artístico e social brasileiro, que baseia-se no uso constante da submissão da pessoa negra perpassando pelos elementos de gênero, raça e sexualidade que tornam-se presentes tanto na ficção quanto na realidade daqueles tempos. Enxergar a história do teatro pelo viés desses três mecanismos nos permitem aprofundar nas discussões raciais da sociedade brasileira que mantiveram e mantêm vivas na atualidade práticas coloniais - anti-negras, machistas e transfóbicas.

Para ultrapassar esse momento histórico, retornamos a Trevisan (2018) que identifica que décadas mais tardes entre meados do fim do século XIX e início do século XX a aparição e retorno de atores transformistas e travestis ao palcos nas revistas musicais e, tardiamente, com a “queda da qualidade” e o “apelo da obscenidade” o teatro de rebolado absorve tais artistas - destaca-se aqui que tais termos são utilizados pelo pesquisador Trevisan, porém uma leitura crítica contextualizada faz-se necessária para não entendermos tais expressões como sendo a regra da prática das artistas travestis.

Dessa maneira, a visibilidade de tais corpos passa a ser evidente em algumas produções artísticas nacionais e que compactua socialmente com o aparecimento de figuras públicas travestis e transgêneras que passam a lutar por suas existências em qualquer espaço e horário. Trevisan acrescenta:

[...] Nas primeiras décadas do século XX, o teatro de revista carioca gozava de enorme popularidade ao mostrar suas coristas de pernas de fora, mas também girls travestidas de sevilhanos e piratas, formando pares com outras mulheres - como nos espetáculos Secos & Molhados e Comidas, meu santo!. Por outro lado, o travestismo cênico dos

homens continuou. [...] Aliás, o famoso folclorista Luís da Câmara Cascudo apontava o travestismo masculino até na tradicional dança popular nordestina do bumba meu boi, considerada “o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica”, de poderosa penetração entre os índios aculturados mas também entre os mestiços, crioulos e mamelucos. Apesar de incluir uma mulher cantadeira, o bumba meu boi originário costumava ser dançado apenas por homens, que se fantasiavam para interpretar as figuras das damas presentes. (TREVISAN, 2018, p.231)

Ou seja, o Brasil colonial inferiu as condições para que a prática do travestismo teatral acontecesse e que gerasse as construções sociais do imaginário popular a respeito da travestilidade na contemporaneidade. No entanto, é essencial perceber que os documentos históricos não relatam a figura da travesti presente no palco, mas sim homens travestidos de mulher. O que inclusive influencia e justifica os inúmeros estereótipos e violências dirigidas às pessoas trans na atualidade como a ideia de que travestis e mulheres trans são “homens vestidos de mulheres” e/ou “não são mulheres de verdade”. Significa dizer que a arte possivelmente ultrapassou os limites físicos do teatro e através de seu público e sua percepção provinciana constituíram uma das bases para o olhar e as ações transfóbicas da população brasileira.

Contudo, compreendendo que no período colonial e ainda assim no século XX era proibido e escassa a possibilidade de apresentar-se como uma pessoa trans, muito provavelmente a maioria dos artistas de teatro que travestiam-se nos palcos usavam essas expressões como meios de garantir o exercício de suas identidades. Contrapondo a ideia básica e nominal dos documentos históricos de que apenas os homens praticavam o “travestismo teatral”. Confirmando essa afirmação Trevisan (2018, p. 232-233) demonstra através de seu olhar crítico sobre a sexualidade que no cotidiano brasileiro o travestismo teatral desembocou em duas questões distintas. A primeira acontece de maneira lúdica e jocosa durante os festejos carnavalescos na qual os homens travestiam-se de mulheres para gozar e brincar com o feminino (questão ainda atual e bastante difundida no imaginário social dos homens brasileiros), e a segunda aterrissou na profissionalização com o surgimento dos atores-transformistas ou apenas transformistas que, invariavelmente, tornavam-se travestis fora dos palcos e das funções noturnas.

Para confirmar essa afirmação Trevisan confirma que a presença de travestis nos palcos brasileiros se deu de forma natural a partir da transição dos estilos teatrais que mais garantiam sucesso e conseqüentemente absorviam essas artistas ao cenário:

No decorrer dos anos [...] o travestismo masculino prolifera tanto no século XX que passou do palco para as ruas e, num movimento inverso, procurou se legitimar, de volta aos palcos, buscando função nos espetáculos transformistas. [...] Por ora, basta dizer que travestis-atores puderam encontrar espaço profissional mais amplo nas revistas musicais que, a partir de meados do século XIX, invadiram os palcos brasileiros e aí proliferaram. [...] Com o tempo, porém, o seu luxo e qualidade caíram muito, e o que era cômico tornou-se simplesmente obscuro, indo evoluir, já em meados do século XX, para o chamado teatro de rebolado, no qual piadas pornográficas se misturavam com virulentas críticas políticas. Assim, o teatro de rebolado tinha tudo para absorver o<sup>11</sup> travesti - como fez. Depois, já em absoluta decadência graças à concorrência da televisão e dos filmes pornô, o teatro de rebolado teve seu sucedâneo natural no show de travestis que veio se impondo na cena teatral brasileira. (TREVISAN, 2018, p. 234)

E por fim, Trevisan (2018) nos apresenta que no decorrer do último século, a partir da década de 60 em especial o retorno das travestis e mulheres transexuais se deram timidamente aos palcos de pequenos teatros, bares e boates nos principais centros urbanos do Brasil, mas que com o avançar dos anos e o surgimento das pautas de liberação sexual, espetáculos como *A ópera do malandro*, musical bem-sucedido de Chico Buarque, baseado em *A ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht, apresentou a personagem Geni, interpretada pela travesti Andréa de Mayo que manifestava criticamente à época: “A sociedade que me aponta na rua de dia deita-se na cama comigo à noite”.

Considerando os relevantes estudos étnicos-raciais, de gênero e sexualidade munidos às mudanças sociais significativas desenvolvidas no último século chegamos a um patamar de discussão teórica que nos possibilita a crítica do mundo contemporâneo através da ótica de corpos divergentes<sup>12</sup>, que passeiam pela complexidade existencial humana, e que a partir de

---

<sup>11</sup> Nessa nota, dentro do texto de Trevisan, evidencio por afirmação própria do autor que a designação “o travesti”, no masculino, é mantida na edição de 2018, do livro *Devassos no Paraíso*, pelo exposto em ‘Notas à 4ª edição’: “[...] Prefiro manter o gênero masculino, das edições anteriores, para me referir às travestis, que passaram a exigir o uso do feminino. Fazer essa mudança descaracterizaria o período em que o livro foi originalmente escrito, e distorceria não só um enfoque histórico importante para perceber as evoluções da questão da transgeneridade, mas também a ambigüidade de gênero característica da travestilidade.” (TREVISAN, 2018, p. 14)

<sup>12</sup> Termo utilizado atualmente para designar os indivíduos que divergem das normas sociais de gênero, sexualidade e performatividade.

suas subjetividades contribuem para o aprofundamento de debates em diversos campos das ciências sociais. Com as discussões do feminismo moderno, iniciadas na década de 60, as abordagens teóricas possuíam em comum a diferenciação entre os conceitos de sexo e gênero, pois se o sexo da fêmea e do macho são marcadores biológicos na natureza, o mesmo não acontece nas relações humanas já que o “feminino” e o “masculino” são construções culturais e percepções sociais que exercem-se de acordo com narrativas históricas totalmente mutantes influenciadas pela época e espaço geográfico (TREVISAN, 2018). Observa-se então que essas representações sociais de gênero constituem importante papel também na formação identitária dos sujeitos marcados por gênero e raça visto que tais marcadores desempenham socialmente as condições de opressão e violência que serão vividas por esses indivíduos.

E com o olhar crítico e célebre da obra do psiquiatra martiniquenho Frantz Fanon une-se seus estudos anticoloniais para compreender a desvalorização da humanidade negra. Fanon afirma:

No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas. (FANON, 2008, p. 104).

Observa-se uma resistente estrutura social de negação do que é ser negro, pois, como o próprio Fanon (2008) afirma, a pessoa branca “cria” a pessoa negra quando não reconhece sua humanidade, e a pessoa negra é que cria e define sua negritude dentro dos territórios colonizados, quando através do movimento de negritude<sup>13</sup> busca-se positivar essa ideia, e arquiteta sua existência para deixar de ser objeto e tornar-se sujeito dentro das relações sociais.

Logo, reconhecer os desafios de corpos pautados por uma existência corriqueira, baseada em negação e violência, nos faz refletir como essas marcas físico-psicológicas podem influenciar substancialmente o processo artístico expressivo - corporal, vocal e discursivo - de atuantes negras e negros. Sobre esta importante análise o fundador e militante da Organização Reaja ou Será Morta/o!<sup>14</sup>, decano do movimento negro, escritor polímata Hamilton Borges

---

<sup>13</sup> O movimento de negritude foi uma corrente literária de autores negros de países colonizados pela França. O termo foi cunhado por Aimé Césaire e amplamente defendido por Léopold Sédar Senghor como sendo um movimento de exaltação dos valores culturais dos povos negros.

<sup>14</sup> Organização negra radical, fundada em 2005, em Salvador, com atuações nas comunidades negras de Salvador e no sistema prisional, que instaurou, conduziu e fortaleceu a luta contra o genocídio do povo negro no Brasil. A organização também coordena as ações através da Escola Nacional Quilombista Pan-africanista de Formação e Ação Comunitária Winnie Mandela, Reaja editora,

reflete sobre a condição da pessoa negra marcada por sequelas imensuráveis da sobrevivência nesse território genocida chamado de Brasil:

O colonialismo interno e a escravidão continuada utilizaram uma série de instrumentos de controle sobre nossos corpos, incluindo aí a educação, a propaganda, o jornalismo, a literatura. Todos esses bens culturais historicamente nos apresentaram, de um lado, como monstruosos, degenerados, propícios ao mal, ao crime, a devassidão e, por outro lado, como corpos dispostos ao prazer do outro, esse outro tratado como humano, como modelo para o qual devíamos buscar desesperadamente ser iguais. (SANTOS, 2020, p. 33)

Acrescento, à afirmação do autor, a respeito dos bens culturais, o teatro e o entretenimento cênico como instrumentos que também elaboraram e difundiram as perversas e violentas táticas de desfiguração da humanidade da pessoa negra. Ao que o autor criticamente explana “o portador do padrão de bom e belo podia nos ‘usar’ sexualmente, quando juridicamente não tínhamos o status de pessoa, pois não era crime o estupro e a hipersexualização que nos colocava no lugar de objeto, sem necessidade de afeto, sem carinho, um depósito do gozo alheio” (SANTOS, 2020). A colônia e o estado assumiram e assumem a função de descaracterizar qualquer tipo de condição subversiva dos corpos negros, assim sendo, a sexualidade, a performatividade e sobretudo a identidade de gênero fatores reprimíveis e controláveis pelo “portador do padrão”.

Portanto, conhecer os contextos de épocas distintas através de uma análise crítica da história nos permite também associar essas presenças com a inexistência do protagonismo, mais que secular de atuantes negros e negras no teatro e nos meios de comunicação no Brasil, uma vez que os processos de repressão racistas foram fundantes nas instituições brasileiras, públicas ou não, que proibiam pessoas e comunidades negras de exercerem atividades religiosas e culturais. Atrela-se a isso a construção de estereótipos inferiorizantes e negativos no imaginário social sobre a humanidade da pessoa negra que, a depender dos marcadores sociais presentes em seu corpo, teriam e têm os níveis de brutalidade racial fortemente direcionados a determinados grupos distintos da comunidade negra.

### 3. O ESPETÁCULO NEGRO VIVO

*FANON: Antes de mais nada, digo que de modo algum pretendo preparar o mundo que vai me suceder! Pertença irreduzivelmente à minha época! A explosão não vai acontecer hoje. Ainda é muito cedo... ou tarde demais. Não venho armada de verdades decisivas. Minha consciência não é atravessada por fulgurâncias essenciais. No entanto, com toda a serenidade, penso que algumas coisas sejam ditas! E essas coisas vou dizê-las... não gritá-las. Pois há muito tempo que o grito não faz mais parte de minha vida. Faz tanto tempo! [...] Então, calmamente eu digo que há imbecis demais neste mundo. E já que digo isto, vou tentar prová-lo! Na direção de um novo humanismo... de uma compreensão dos homens... e das mulheres. Dos nossos e das nossas irmãs de cor! Eu acredito em ti, homem preto! Eu acredito em ti, mulher preta! De todos os lados, eu sou assediado por dezenas e centenas de páginas que tentam me impor. No entanto, uma só linha seria suficiente. Uma única resposta dada... e o problema do negro estaria livre de toda essa seriedade!. O que quer a mulher? O que quer o homem? E o que querem a mulher e o homem pretos?*

(ANUNCIAÇÃO, 2018, s/p)

A concretização do espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas* confunde-se inevitavelmente com a mobilização de estudantes negros da Escola de Teatro da UFBA, que se dá de forma ativa e tempestiva, desde a criação do movimento chamado Organização Dandara Gusmão, que a partir do segundo semestre de 2016 trouxe debates, proposições e manifestações que escancararam as práticas anti-negras na ETUFBA. Ou seja, a minha participação enquanto atriz e estudante também se confunde no importante processo de mobilização racial na Escola a fim de garantir novas discussões e metodologias na qual o tema raça seria a mola propulsora para a reestruturação acadêmica, artística e curricular da ETUFBA.

Portanto, não é possível começar esse capítulo sem que um histórico seja apresentado sobre essas ações desenvolvidas desde 2016. E por que o ano 2016 como marco dessas transformações? Voltemos, então, décadas antes, à Escola de Teatro que foi uma das

unidades/faculdades de artes da UFBA criadas na gestão do reitor Edgar Santos na década de 50. Sobre isso Leão<sup>15</sup> nos afirma:

Nesse invento Ocidental que é a modernidade [...] desenrolam-se os acontecimentos que possibilitam o desenvolvimento [...] de um programa educativo moderno que tem seu foco a Universidade da Bahia. Esse programa pensado e posto em movimento por Edgar Santos, traz para o ambiente soteropolitano as inquietações que palpitam no mundo do Pós-Guerra. De 1946, data de criação da Universidade da Bahia, até 1961, período em que ocupa o cargo de reitor, esse empreendedor baiano, faz palpitar a cultura e as artes em locus impregnado de provincianismo beletrista. (LEÃO, p. 44)

Importante refletir que esse processo de modernização e implementação de faculdades de artes na Bahia em nada levava em consideração as contribuições populares e negras/indígenas de Salvador e da Bahia. Sendo assim, o ator Eros Martim Gonçalves foi o responsável pela idealização artística e acadêmica da unidade - o artista não poupou esforços em construir um espaço onde as suas aspirações intelectuais e artísticas estivessem presentes. Isto é, um artista não-negro, numa cidade altamente racializada como Salvador, desenvolveu uma estrutura pública para o ensino do teatro baseado nas próprias experiências artísticas - embasadas nos grandes cânones branco ocidentais do pensamento teatral - que explicitamente ignorou as trajetórias negras, populares e não-brancas de Salvador, na Bahia, e também do Nordeste. Logo, consolidou-se, em Salvador, a Roma Negra, um oásis narcísico das experiências teatrais advindas da Grécia antiga. Para entendermos o parágrafo anterior Leão também explicita sobre Eros e seu “projeto martiniano”:

Em 1956, a imprensa soteropolitana anuncia a criação da Escola de Teatro sob a direção do médico psiquiatra, pintor, cenógrafo e diretor teatral Eros Martins Gonçalves [...]. Com experiência teatral desenvolvida no Rio de Janeiro, onde foi um dos fundadores de O Tablado, Gonçalves passara por uma vivência europeia e norte-americana frequentando cursos de teatro e universidades [...]. (LEÃO, p. 46)

Logo é facilmente dedutível que a vida cultural estabelecida em torno das ações de Martins Gonçalves na Escola de Teatro formaram artistas e plateias sob outra perspectiva e, que consequentemente, atraiu um público seletivo e fechado da burguesia baiana residentes do centro comercial da cidade soteropolitana (LEÃO).

Com isso, temos uma escola de teatro apartada da realidade artística, cultural e social da cidade em que está inserida, garantindo a manutenção de um olhar artístico-acadêmico

---

<sup>15</sup> Professor Doutor e Mestre em artes cênicas - UFBA.

baseado nas experiências ocidentais do que se acreditava ser o teatro clássico e universal. Dessa maneira, após décadas de insensibilidade com a ebulição artística soteropolitana e baiana, temos nos tempos atuais uma unidade acadêmica que não dialoga com a contemporaneidade e tampouco com a população soteropolitana. Sendo a extensão, um dos pilares da universidade pública, deixada de escanteio no exercício acadêmico da Escola já que não agregou potencialmente produtos artísticos à comunidade de Salvador.

Em toda sua trajetória a Escola formou e/ou foi lugar de passagem de grandes artistas negros como Mário Gusmão - o primeiro estudante negro da Escola de Teatro - Ângelo Flávio, Onisajé, Luiz Antônio Sena Jr, Thiago Romero, Nando Zâmbia, Fabíola Nansurê, Sulivã Bispo entre outros, artistas que colaboram exaustivamente na defesa de um outro olhar civilizatório que não está refém de práticas coloniais no ensino teatral. Ações contra as estruturas anti-negras da Escola foram desenvolvidas por esses artistas, porém tais ações não foram capazes de garantir mobilizações coletivas em torno do debate, por conta da engessada estrutura da unidade, gerando silêncios fúnebres em torno das proposições vanguardistas e anti-coloniais de tais artistas.

Solo [in]fértil, propício a explosões a qualquer momento visto que o debate racial avançava nas universidades brasileiras e fora delas com bastante força e amplitude. Foi então que nesse universo de inexistências metodológicas e negrorreferenciadas, tanto em sala de aula quanto no palco, que possibilitou a ascensão de um movimento de negritude dentro da Escola com o intuito de questionar e demandar novas experiências artísticas e educacionais no ensino superior. Surge a Organização Dandara Gusmão (ODG) fundada à época pelos integrantes atuais Devid Gonçalves e Liliane Santana, assim como Cleiciane Mendes e eu, Matheuzza, estudantes negros que compreenderam que a coletividade seria a saída para a busca por novas conquistas dentro da instituição.

Após uma série de mobilizações encabeçadas pelo movimento em 2016 e 2017 iniciou-se a colheita dos frutos desse processo intenso, adoecedor e sobretudo violento que deram o advento do Fórum Negro de Artes Cênicas - intitulado posteriormente de Fórum Negro de Arte e Cultura (FNAC) - importante espaço de discussão intelectual sobre as produções negras no campo das artes. Sobre isso Onisajé acrescenta:

No encerramento de cada uma das três edições [FNAC] foram redigidas cartas direcionadas à reitoria, ao conselho universitário, aos diretores das unidades de artes, aos departamentos e colegiados de graduação e pós-graduação. Dentre as diversas reivindicações estava a necessidade urgente de empretecimento do repertório da Cia de Teatro da UFBA que em quase

quarenta anos de existência havia montado apenas um espetáculo cujo o tema, a equipe e a abordagem cênica bebiam na poética do Teatro Negro. Trata-se do espetáculo Mário Gusmão - O anjo negro e sua legião. (ONISAJÉ, 2020, p.83)

Uma série de ações portanto aconteceram pelo desencadeamento das mobilizações estudantis por parte das/dos estudantes, professores e artistas negros envolvidos na Escola.

O espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas* surge nesse processo logo após a realização da disciplina Teatro de diáspora afro-descendente, no semestre 2018.1, conduzida pelo professor visitante Licko Turle e pela também doutoranda do PPGAC Onisajé, que propuseram e refletiram sobre a montagem de um espetáculo baseado na obra do célebre intelectual e revolucionário Frantz Fanon. Ao que Onisajé também nos diz:

[...] percebemos a necessidade de colocarmos em prática os conteúdos apresentados na disciplina, frutos das entrevistas públicas que realizamos com artistas do Teatro Negro baiano. Não bastava ver a experiência e os princípios abordados pelos nossos entrevistados, era preciso experienciar na prática. De modo que motivada por Turle e podendo contar com a professora doutora Alexandra Dumas como proponente apresentamos ao Departamento de Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da UFBA o projeto de montagem *Pele Negra, Máscaras Brancas*. (ONISAJÉ, 2020, p. 83)

Com esse acontecimento, Onisajé tornou-se a primeira encenadora negra a dirigir um espetáculo da Cia de Teatro da UFBA com dramaturgia de Aldri Anuniação. Sendo tal espetáculo o segundo em toda a trajetória da Cia de Teatro da UFBA que baseia-se na poética do Teatro Negro.

### 3.1 Processos da Encenação

*FANON: Eu sou verdadeiramente uma gota de sol sob a terra! Sou preta/o! Realizo uma fusão total com o mundo! Uma compreensão simpática com a terra! Uma perda do meu eu... no centro do cosmo! O branco e a branca, por mais inteligentes e empáticos que sejam, nunca poderão compreender os nossos cânticos. Se sou preto não é por causa de uma maldição, mas porque, tendo entendido a minha pele, pude captar todas as irradiações cósmicas do universo! Eu sou ver-da-dei-ra-men-te uma gota de sol sob a terra...*

(ANUNIAÇÃO, 2018, s/p)

Iniciada as ações de construção do espetáculo realizou-se em Outubro de 2018 o Seminário “Primeiros Passos: conversando com Frantz Fanon” que contou com a participação de importantes estudiosos sobre o autor, artistas envolvidos em processos de pensar encenações negras anti-coloniais e psicólogos responsáveis por analisar a obra de Fanon, sendo respectivamente, Edson César e Lucas Silva, Ângelo Flávio e Mônica Santana, Cássia Maciel e Jesiel Oliveira. Assim foi dado o ponta-pé inicial com um espaço formativo reflexivo sobre a obra de Fanon e acima de tudo com suas contribuições intelectuais para pensar raça no período pós-colonial e nas relações dialéticas entre negros e brancos. Sagazmente, produz-se, a partir dali um espaço que compreende a necessidade da formação de artistas negros que pudessem ou não conhecer a obra de Fanon.

Quase 100 artistas inscreveram-se para serem selecionados apenas para o processo de audição. Fato esse que já nos chama atenção pois impulsionado pela realização no ano anterior do espetáculo Mário *Gusmão* mobilizou-se a atenção e desejo de novos artistas de integrarem o novo projeto. Instaurado o seminário com a presença de acadêmicos especialistas no assunto, para colaborar na discussão sobre a obra fanoniana, permitiu aos atuantes em formação a possibilidade de mobilizar a teoria absorvida e dialogar com a práxis do fazer teatral. Sabido o debate como elemento essencial do processo, segue-se para as audições que concretizam um olhar e um modelo de avaliação horizontal e inclusivo, afastando noções nocivas de competitividade.

Convocados os artistas às audições percebe-se nos momentos precedentes da audição que seria um processo baseado em horizontalidade e coletividade, um espaço no qual os artistas envolvidos estavam embebidos de respeito e prontos a dirimir qualquer desejo destrutivo de competitividade. Então, o que se observou foi um conjunto de artistas negros conscientes da importância de realização da obra e da possibilidade de constituir um processo seletivo que fosse humano e despretensiosamente satisfatório. Alia-se a isso, uma banca avaliadora composta por artistas, homens e mulheres, engajados em um processo respeitoso e extremamente técnico.

Os corpos dos atuantes durante a seleção puderam despir-se de possíveis prognósticos presentes na banca avaliadora, para exhibir as efetivas facetas da negritude de corpos mobilizados por essa existência com relação às performances corporais e vocais, uma vez que a seleção garantiu a circularidade do processo e a subjetividade do coletivo. Os atuantes não foram identificados com números como geralmente ocorre, mas sim com seus próprios nomes; o silêncio não foi considerado regra imutável, mas sim manutenção do respeito para a prática em coletivo; as performances individuais como numa audição convencional entre

banca e atuante não aconteceram, em razão de garantir o olhar de apoio do coletivo para as apresentações individuais. Ao que Onisajé (2020) nos revela, “como numa grande oficina de teatro todes assistiram as cenas de todes e o critério capitalista da disputa foi abandonado”.

Foram desenvolvidos em três dias de audição habilidades que exigiam o uso da voz (canto), corpo (dança) e interpretação. As dinâmicas propostas pediam que o artista fosse capaz de compreender os comandos solicitados e elaborar saídas multi artísticas para realização do mesmo. Ou seja, o artista negro possuindo sua relação com a negritude era preciso ter a capacidade de lidar com todas as técnicas de forma bastante orgânica a fim de auxiliar futuramente na montagem do espetáculo.

Após esse processo difícil e intenso de seleção chega-se aos dez nomes que integraram o elenco: Akueran Neiji, Iago Gonçalves, Igor Nascimento, Juliette Nascimento, Manu Moraes, Matheus Cardoso, Matheuzza, Rafaella Tuxá, Thallia Figueiredo e Victor Edvani. Oito desses matriculados em algum curso da Escola de Teatro, mas sobretudo da licenciatura em teatro, graduação na qual concentra a maioria das/dos estudantes negras/os na unidade.

Selecionado os dez atuantes, cinco mulheres e cinco homens com características raciais distintas incluindo tonalidade de pele, pertencimento étnico-racial, faixa etária e identidade de gênero, uma série de novos debates possibilitaram a escuta de diferentes experiências sociais. Um elenco plural com individualidades explosivas e cheias de talento. E aliado à discussão racial temos a minha presença no elenco, uma atriz travesti, que indiretamente, mesmo não sendo a intenção do projeto, interligava a essencial discussão de identidade de gênero munido a forte presença das mulheres que nos colocou diretamente no exercício do debate sobre gênero e sobre o feminino.

Dado o pontapé inicial para a criação e processo cênico, a encenadora Onisajé divide o processo em três momentos distintos: povoamento imagético, rituais instauradores e ensaios. De acordo com Onisajé, o povoamento imagético é “o momento onde toda a equipe de criação tem acesso ao maior número e qualidade de informações possíveis sobre o tema a ser abordado pela montagem” (ONISAJÉ, 2020). E em cada um desses momentos vislumbrou-se metodologias diversas e acessíveis aos corpos negros que foram conduzidos nesses processos para a consolidação do produto final.

O início da maioria dos processos teatrais contemporâneos se baseia na lógica texto-cêntrica de se fazer teatro levando em consideração premissas clássicas à condução do atuante. Porém o corpo do atuante há muito tempo ganhou complexidade e saiu de um olhar sólido para uma possibilidade subjetiva de uso desse instrumento. O corpo é vital para a

construção da cena, o corpo que carrega voz e movimento é carne cicatrizada por experiências múltiplas, que formam o inconsciente artístico e político de quem o transforma em arte.

Analisar os procedimentos metodológicos adotados em um espetáculo negro, especificamente, elaborados por uma encenadora e equipe comprometidos em um processo baseados em ancestralidade e ritualidade negras, horizontalidade, coletividade, interseccionalidade e criticidade nos faz compreender as individualidades de artistas negros. Dando luz a novas abordagens na criação e formação cênica que permitam a potencialização de corpos negros, que historicamente travaram combates entre a teoria e a prática teatral clássica.

Como consequência da ideia fundante de discutir a subjetividade da mulher e homem negros, através do denso texto baseado na homônima obra de Fanon, foi necessário afirmar o consciente vivo de cada atuante para que suas potencialidades fossem levadas a cena. Reflitamos sobre o seguinte trecho:

[...] Se ele é malgaxe<sup>16</sup>, é porque o branco chegou, e se, em um dado momento da sua história, ele foi levado a se questionar se era ou não um homem, é que lhe contestavam sua humanidade. Em outras palavras, começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco, “que eu sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo”. Então tentarei simplesmente fazer-me branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade. [...]. (FANON, 2008, p. 94)

Pois, como o próprio Fanon afirma em seu estudo, é necessário despir-se das relações hierarquizantes e coloniais da branquitude para exibir um corpo que mostre a negritude e a subjetividade, em sua originalidade, de indivíduos que relacionam-se com exaustão com os mecanismos de opressão do ódio antinegro<sup>17</sup> perpetrados pela lógica colonialista e imperialista

---

<sup>16</sup> Malgaxe é uma língua e/ou nacionalidade falada por praticamente toda a população de Madagascar.

<sup>17</sup> Importante conceito defendido e estudado pelo professor de antropologia da Universidade da Califórnia, João H. Costa Vargas, que propõe que a categoria analítica “racismo” não é adequada para analisar as experiências de pessoas negras, seja no Brasil, seja no restante da diáspora. Por supor que experiências negras e experiências não negras são análogas e, portanto, comensuráveis, o racismo não dá conta da singularidade das experiências negras. De fato, as pessoas negras ocupam uma posição única na constituição das subjetividades modernas. Constituindo as identidades em oposição às quais a Humanidade se define, a pessoa negra é simultaneamente excluída da família humana e absolutamente necessária à constituição dessa mesma família. A antinegitude, ao contrário do racismo, aceita essa proposição como ponto de partida e sugere que a diáde fundamental do mundo moderno é “pessoas

da supremacia branca. Ao que devemos também refletir a proposição de um corpo negro livre das marcas de não Humanidade que o professor João Vargas nos fala:

O que temos de entender, criticar e superar é o mundo presentemente constituído, o mundo da Humanidade que requer a não Humanidade da pessoa negra. Esse mundo constituído exige a degradação do Outro, um Outro paradigmaticamente negro. Um mundo, portanto, que é, ele mesmo, sinônimo de degradação. Um mundo em que os seus sujeitos, a fim de se firmarem enquanto sujeitos, têm de tornar objetos abjetos outros sujeitos, os sujeitos negros. (VARGAS, 2020, p. 20)

Isto é, já que a definição de humanidade entende o ser humano como não sendo negro, colocamos então uma compreensão que ponha a pessoa negra como sendo o centro da discussão sobre humanidade, a antinegitude, e que supere a ideia do racismo, “uma díade que separa o mundo social em dois grupos: pessoas brancas de um lado e pessoas não brancas de outro” (VARGAS, 2020, p. 17). Tendo isso posto, a condução das humanidades e subjetividades dessas pessoas negras no que tange a montagem do espetáculo estará estritamente relacionado a díade pessoas negras/pessoas não-negras, potencializando o sentido da existência da pessoa negra nesse universo de construção cênica.

No primeiro momento de condução dos processos cênicos, apresentou-se ao elenco a estratégia do debate e da construção de uma consciência crítica a respeito da obra base para a dramaturgia, ou seja, dos atuantes é exigido o exercício da leitura do livro de Fanon para colaborar na compreensão de conceitos acadêmicos cunhados pelo autor e que posteriormente seriam encenados.

A afirmação da fala do corpo negro produz política divergente e mobiliza um conjunto de memórias e histórias particulares, que entrelaçam-se com as vivências do grupo por expor níveis absurdos de violência e brutalidade sempre presentes nessas narrativas, numa sociedade que condena e trabalha para e pela eliminação da negritude nos corpos racializados. Ouvir e falar permitem a troca de sensações humanas silenciadas pelas opressões do cotidiano negro.

Prosseguindo com a leitura do texto dramaturgico, ainda no processo de povoamento imagético, inicialmente escrito em linguagem acadêmica, a partir de citações e trechos transcritos de *Os condenados da Terra e Pele Negra, Máscaras Brancas*, o tipo de linguagem gerou incômodos e um questionamento essencial: “a quem se destina o espetáculo?”. E responder a pergunta em coletivo garantiu traçar objetivos concretos acerca da obra já que a

---

negras/pessoas não-negras”. Essa díade sugere um mundo social planetário muito diferente daquela do racismo. De acordo com o racismo, a díade definidora do mundo social planetário é “pessoas brancas/pessoas não-brancas”. (VARGAS, 2020, p.16)

discussão central era subjetividade. Isto é, como construir um espetáculo cênico baseado numa tese de doutorado para uma audiência que, em sua maioria, encontra-se distante da universidade e sem acesso a conceitos teóricos acadêmicos? Assim a questão conduziu um olhar amplo e sensível sobre o espetáculo à toda equipe - criar uma peça teatral densa para uma audiência que não vivencia essa densidade teórica sem abolir os conceitos principais da obra de Fanon. Com isso, a evolução do processo de criação artística baseou-se na necessidade vital de falar para uma audiência negra diversa com distintas construções sociais e que, por consequência, atingisse quaisquer espectadores com outras experiências raciais que pudessem compreender os graves danos e sequelas causados por uma sociedade racial e socialmente apartada.

De tal forma, o poder do discurso expôs que o corpo deveria falar e mostrar suas contradições para moldar e enxertar a obra que estaria prestes a nascer. E com seu olhar em estudo, a encenadora Onisajé nos mostra que o Teatro Preto de Candomblé, metodologia cênica utilizada no processo criativo, é a união de Candomblé e Teatro, no qual o Candomblé inspira e orienta para a constituição de uma poética cênica afrocêntrica e afrografada, um fazer teatral que reconhece a junção entre teatro e rito (ONISAJÉ, 2020). Um caminho valioso baseado em uma experiência cultural-religiosa da diáspora africana no território Brasil para o fortalecimento de um processo criativo com um elenco completamente negro.

Parte-se então para os rituais instauradores que foram vitais para a problematização dos diversos corpos negros presentes na sala de ensaio, que distinguiam-se física e mentalmente, por conta de suas histórias marcadas em suas peles e traços raciais atrelados a descendência negro-africana na realidade sóciorracial brasileira.

Importante salientar que a encenadora Onisajé considera também como parte dos rituais instauradores a participação do elenco em uma cerimônia de candomblé no Ilê Axé Oyá L'adê Inan, localizado na cidade de Alagoinhas, Bahia, no qual a encenadora possui o cargo de Iyakekerê. Essa visita ocorreu antes dos rituais instauradores realizados em Salvador.

Dessa forma, temos os rituais instauradores realizados na sala de ensaio, que foram estudos e percepções construídos ao longo da carreira da encenadora, a respeito da formação e preparação de atuentes para a cena, que deram início ao forte e imersivo processo de desvendar as potencialidades de cada atuante do elenco. Onisajé detalha esse processo da seguinte maneira:

[...] os rituais instauradores se seguiram e realizamos o ritual do reflexo, o ritual do fogo e o ritual da água. [...] O ritual do fogo e da água foram dois momentos de conexão com os orixás, de encontro do indivíduo com o seu

orixá, com as lembranças das avós, dos avôs e bisavós. De trazer à tona a memória ancestral daquilo que nos empretece e que somos levados a esquecer [...]. (ONISAJÉ, 2020, p. 89)

Porém, antes, passamos por um dos momentos mais importantes para a valorização e discussão desses corpos que é o ritual do espelho/reflexo, criado pela encenadora, que como Onisajé (2020) nos explica é “[...] Olhar-se nu e procurar enxergar o que nunca viu em si, as delícias e os incômodos. [...] Olhar e ver além da matéria”. A possibilidade de conexão coletiva das subjetividades presentes, vinculada a diversidade dos corpos ali amalgamados. Dez espelhos de corpo inteiro e dez atuantes embebidos de intimidade ensaiando a construção de um laço afetivo baseado numa confiança extremamente singular. Durante algumas horas num ambiente com pouca luz e apenas com as presenças da encenadora Onisajé, que conduziu delicadamente os atuantes no ritual, o co-diretor Licko Turle e a assistente de direção Fabíola Nansurê, entregamos-nos a ação dolorosa e transformadora de se ver no espelho. Sobre esse intenso processo de libertação do próprio corpo a pesquisadora Alexandra Dumas que constituiu o núcleo de pesquisa que acompanhou todo o processo de criação da montagem nos afirma:

No processo de montagem, a imaginação do negro, atravessada por epistemologias de uma cosmovisão africana, no caso o teatro-candomblé assinado por Onisajé (Fernanda Júlia), passou por uma via de libertação do próprio corpo, onde este não se opunha ao espírito. O estado de corpo do elenco, motivado por processos criativos ritualizados, associado a uma delimitação entregue de antemão ao espectador de ali ser uma manifestação circunscrita no âmbito do teatro negro, evidenciou uma corporeidade negra bela, coletiva, sem um protagonismo individual declarado em cena [...]. (DUMAS, 2020, p. 106)

Momentos de pura destituição do que nós acreditávamos ser um corpo negro. Um espaço de cura coletiva que passou do sentimento de timidez, por conta da nudez, até os vários sentimentos de confiança, dengo, respeito, sinceridade e sobretudo empatia erigidos naquele ritual. Nos conectamos apenas pela carne e pelo suor, que escorria quente de nossos corpos, que de forma instantânea neutralizou qualquer estrutura ocidental de definição do que éramos. Apenas existimos como parte de um complexo sistema humano que necessita de cooperação e dedicação para que determinados objetivos aconteçam. Vislumbramos um conjunto de energias femininas e masculinas carregadas de cores, cheiros, sensações, texturas e sons dispostos a tornarem-se um só corpo-coletivo, um único elemento que estava fundido a

partir daquele momento, pois nos unimos pelo genuíno elemento que nos interligava: o sentimento de pertencimento ao povo negro.

E naquela conurbação de negritudes exibia-se o corpo transgênero, a mulher travesti, o corpo invisível socialmente que ganha visibilidade e narrativa junto ao grupo. Tudo foi natural. Nenhum olhar subjugou ou coisificou a minha presença. Apenas viveu-se a experiência de aglutinar vidas, desnudar padrões e acima de tudo naturalizar qualquer expressão humana de existir.

Pensando sobre este encantado acontecimento olhamos para o passado pré-colonial africano assim como de outros povos e entendemos que a existência de outras identidades, que não homem e mulher, identidades coloniais pautadas no olhar civilizatório branco cristão patriarcal e heteronormativo, foram em inúmeros povos e civilizações não-ocidentais partes vitais e naturais da comunidade. Cada experiência civilizatória demarcada por época e lugar definiram suas próprias concepções e ideias do que era ser homem, mulher e além disso. Portanto, esse ritual nos transportou a um momento utópico e atemporal do que era ser e existir respeitosamente num coletivo.

Portanto, esse corpo desde o início dos debates contemporâneos em torno da posse do corpo, dos estudos psicanalíticos até as abordagens antropológicas, a transgeneridade, proporcionou outros espaços para dimensões inéditas da subjetividade humana como nos fala Trevisan com seu olhar histórico sobre o tema (TREVISAN, 2018).

As indagações possíveis sobre a feminilidade daquele corpo foram expostas sem censura num misto de compreensões e questionamentos sobre o que define-se como gênero, já que naquele momento as ideias biológicas e patologizantes foram colocadas de lado para dar abertura e caminho as expressões humanas de feminilidade, masculinidade e suas fusões. Construir uma relação do grupo com essa particularidade permitiu a demolição de conceitos concretos, ainda que com dificuldade, baseados numa lógica ocidental e cristã da existência humana, permitindo uma reconexão com outros olhares civilizatórios interrompidos pela perversa colonização, em África e nas Américas, que não fundamenta-se na cosmovisão branco-europeia.

As metodologias cênicas utilizadas pela encenadora Onisajé durante os rituais instauradores possibilitaram uma conexão com a ancestralidade, para permitir o aprofundamento na relação do atuante com os orixás e suas próprias personalidades. Compartilhar expressões e sensações coletivamente através dos distintos corpos presentes durante os rituais configurou-se como um cuidado excepcional de ênfase das narrativas carregadas por cada um.

E por fim, durante os ensaios, a autonomia para falar e questionar o texto de cada personagem foram essenciais para que a troca entre a encenadora e atuentes pudessem produzir críticas acerca do que estava sendo criado e reafirmando dessa maneira o modelo horizontal de condução do processo, na qual todas as peças são importantes para o resultado final, extinguindo veemente a estrutura hierárquica de poder onde os atuentes apenas seguem os comandos e ordens da direção. Refletido isso, já que o espetáculo se configura num ambiente universitário, bell hooks em *Ensinando a Transgredir* afirma:

As discussões conservadoras sobre a censura no ambiente universitário contemporâneo frequentemente dão a entender que a ausência de diálogo construtivo, a imposição do silêncio, ocorrem como subproduto dos esforços progressistas para questionar o conhecimento canônico, criticar as relações de dominação ou subverter os preconceitos de classe burgueses. (HOOKS, 2017, p. 238)

O silenciamento convencionado no espaço universitário, e conseqüentemente aos corpos negros-divergentes, é abolido do espaço criativo pautado pela coletividade.

Vislumbrou-se um processo onde as subjetividades deveriam argumentar sobre suas memórias, para que suas compreensões se metamorfoseassem com os arquétipos e a personalidade das personagens, potencializando o discurso afirmativo e reivindicativo da humanidade negra de Fanon.

Atrelado aos momentos de criação com a direção do espetáculo, estabeleceu-se paralelamente, mas em consonância com as ações desenvolvidas, os trabalhos de corpo e voz realizados distintamente pela coreógrafa, Edleuza Santos, e a preparadora vocal, Joana Boccanera. Profissionais negras que aplicaram suas metodologias de trabalho, a partir de suas pesquisas individuais sobre o corpo negro, numa obra em construção e que, pela mesma vibração filosófica, constituíram trabalhos que respeitavam a vocalidade e corporeidade de cada atuante, abandonando, por exemplo, conceitos clássicos do estudo de voz em categorizar biologicamente as vozes masculinas e femininas para definir composição e arranjo musical. Além dos trabalhos de corpo terem respeitado a limitação física individual de cada atuante, e visivelmente terem potencializado as energias absorvidas pelas danças dos orixás, e que exigiam uma redescoberta de princípios da feminilidade e masculinidade com o intuito de arquitetar o corpo das personagens.

E, após a ativação dos estados de ação para a cena com os questionamentos sobre o texto dramático, maturou-se uma importante saída escolhida pela encenadora de transformar a figura de Fanon em duas personagens distintas com representações do

“masculino” e do “feminino”, sendo desenvolvidas pelos atuantes Victor Edvani, homem negro cis, e eu, Matheuzza, mulher negra travesti, na qual a dualidade clássica de gênero da sociedade contemporânea foi posta em voga para a apropriação dos discursos em dois corpos marcados, socialmente, por experiências distintas de gênero e que permitiram a configuração de olhares delicados e de buscas por uma essência naturalmente particular de cada atuante.

Sobre esse desafio trago a percepção do artista pesquisador Stênio Soares a respeito de seu conceito corpo-testemunha que responde alguns dos questionamentos levantados aqui:

Essas expressões poéticas [da negritude] são formas de resistência do artista negro e se instauram como depoimentos, no sentido de apresentar elementos, argumentos ou indícios de uma experiência. Ao depor sobre o fenômeno vivido, a linguagem se manifesta como um testemunho do próprio artista negro como um sujeito social, e sua linguagem é um comprometimento do seu corpo. Por isso, entendemos que essas criações se apresentam como depoimentos do corpo-testemunha e, portanto, elas são formas de conhecimento [...] dos artistas negros, que comprometem e empregam, a partir do seu próprio corpo, as impressões coletivas sob um ponto de vista vivida por si. (SOARES, 2020, p. 13)

Ou seja, os elementos do universo pessoal de cada atuante imbricou-se com suas impressões coletivas do pertencimento racial e de gênero para compor as particularidades de cada personagem. Sob esta ótica conseguimos discutir e avançar a respeito dos corpos divergentes que pautam suas existências por outros mecanismos e estratégias de resistência. Tecnologias identitárias que geralmente não são conhecidas e/ou reconhecidas pela maioria das pessoas, pois encontram-se no lugar da negação e fora das normas de convenção social. Existências complexas baseadas no grande desafio de sobreviver e de demarcar os terrenos de suas próprias existências. O corpo travesti. A travesti. Travesti.

Seria, portanto, a transgeneridade mais uma estratégia possível para a construção de personagens e da cena? Para isso precisamos compreender e olhar para o capítulo anterior que historiciza a presença do travestismo nas experiências teatrais bem como o exercício dessas existências fora dele. Sobre isso devemos perceber que a moral da sociedade brasileira prega como a maioria das sociedades ocidentais uma experiência corporal que afina-se aos padrões da cisheteronormatividade. Isto é, um corpo que desvia visivelmente dessa norma constrói conflitos dolorosos perpetrados através da performatividade, do corpo, da voz, da sexualidade e do sexo.

Trata-se aqui da discussão de um corpo que versa sobre a destruição e aniquilação do normal. Da normalidade engessada, frágil e corruptível. Expressar artisticamente um corpo

detentor da criação do ato de transgredir é etapa essencial no jogo de disputas do que é palatável suficientemente para ser exibido ao público. Nesse caso, passamos pela discussão do que pode ser consumível; e tudo o que é consumível no campo do entretenimento precisa estar associado a certos graus de normalidade. Isto posto, identificamos que um corpo travesti/transgênero precisa adequar-se o mais fidedignamente ao corpo cisgênero. Ser um verdadeiro simulacro da binaridade de gênero cunhada pelo ocidente.

Nesse caminho de reflexões, relato duas experiências vividas por mim no curso de Interpretação Teatral da ETUFBA que marcaram definitivamente meu desejo por pensar o lugar da transgeneridade nas artes. Saliento aqui que meu processo de transição de gênero iniciou-se em meados de 2015 e conseqüentemente vivenciei diversos momentos dessa transição enquanto cursava a habilitação em interpretação. E, assim, relato a primeira experiência constrangedora que se deu na disciplina de Expressão Vocal na qual deveríamos investigar a potencialidade de nossas vozes tal como o exercício delas. Dessa forma, em determinada aula fui chamada à atenção pela docente à época que eu não poderia estar localizada no grupo de mulheres, pois minha voz não era feminina o bastante para enquadrar-se naquela definição e que eu deveria me apresentar na categoria masculina ao qual meu corpo pertencia. Nesse exato momento refleti sobre a competência e o nível de compreensão dessa profissional em relação ao meu corpo, pois tratava-se de uma outra experiência performativa e identitária que também deveria ter sido considerada e visibilizada. Já na segunda situação fui interpelada por outro docente em uma disciplina de interpretação que eu não deveria exercer nem o papel A (personagem feminina) tampouco o papel B (personagem masculino) porque o meu corpo e minhas expressões (performance) não se adequaram em nenhuma das proposições de personagens disponíveis.

Vimos, portanto, que lidar com corpos divergentes é uma necessidade de formação humana, e sobretudo, para artistas-educadores que se valem da conexão com as pessoas e da reflexão sobre o mundo para produzir arte e conhecimento. A respeito disso Bell Hooks afirma:

Os professores universitários não podem capacitar os alunos a abraçar as diversidades de experiências [...] se sua própria formação não os capacitou, se ela os socializou para administrar com eficácia um único modo de interação baseado nos valores de classe média. (HOOKS, 2019, p. 248)

Desse modo, caminhamos no esforço de produzir metodologias cênicas mais humanas e acessíveis a qualquer experiência social de artistas que se envolvem na construção de cenas para o teatro. E Onisajé grandiosamente tem se desafiado enquanto artista, encenadora e

pesquisadora a consolidar o Teatro Preto de Candomblé, a experiência teatral imbricada aos elementos do candomblé afro-brasileiro.

Então, quando uma encenadora desafia-se a compartilhar uma única personagem histórica - o homem negro cisgênero Frantz Fanon - com dois atuantes de identidades de gênero diferentes temos assim a demolição de representações clássicas do feminino e do masculino e a valorização da feminilidade negra travesti e a masculinidade negra do homem preto retinto. Pois o grande *insight* de desenvolvimento das características e personalidades dessa(s) personagem(ns) é abusar da diferença de gênero entre os atuantes e criar um espaço de criatividade que supere o convencional, que não limite-se às normas teatrais. Desse jeito, o arquétipo ficcional de feminilidade da personagem Fanon foi estruturado na experiência de vida de uma travesti negra que embasou o inconsciente de tal figura com um olhar transgressor a respeito da realidade. Eliminando suposições comuns sobre a teatralidade excessiva do corpo travesti e dando vazão a criação cênica da personagem baseada em conhecimento histórico e técnico.

Os conceitos de raça e transgeneridade demarcam assim um caminho possível de lidar com a formação/preparação de atrizes e atores baseando os procedimentos técnicos em elementos que valorizem a diversidade humana em todos os seus aspectos. Passado os aprendizados e desafios dos rituais instauradores coloca-se em cena todas as sensações, impressões, criações, imagens, conceitos, provocações e reflexões absorvidos durante o povoamento imagético, rituais instauradores e nos ensaios de preparação corporal e vocal (ONISAJÉ, 2020).

Levou-se à cena, então, uma voz fragmentada, mas em coesão dando luz a afirmação dos desejos femininos e masculinos - vozes negras capazes de tocar homens e mulheres por conta de sua profundidade dada ao discurso por corpos políticos e divergentes. Angela Davis, pensadora negra contemporânea, apoiada em análise de Marx e Engels em seus estudos sobre cultura afirma:

[...] A arte é uma forma de consciência social - uma forma peculiar de consciência social, que tem o potencial de despertar nas pessoas tocadas por ela um impulso para transformar criativamente as condições opressivas que as cercam. A arte pode funcionar como sensibilizadora e catalisadora [...]. A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos quanto conhecimento. (DAVIS, 2017, p. 166)

Conclui-se assim com uma afirmação de Bell Hooks (2017), “o aprendizado é um lugar onde o paraíso pode ser criado”, portanto pautar uma arte formativa, diversa e plural,

nos convoca a necessidade de repensar a realidade complexa que vivemos. Demonstrando sobretudo que o uso de metodologias negrorreferenciadas e pautadas no fortalecimento das habilidades cênicas do artista negro contribuem fortemente para um processo artístico humano e envolto de conhecimentos capazes de construir uma arte subversiva e desapegada de práticas convencionadas como clássicas e universais no ambiente teatral.

### 3.2 Processos de Apresentação e Potencialização

*FANON: Tenho necessidade de me perder na minha negritude! Evitem cruzar os braços em atitude estéril de espectador, pois a vida não é um espetáculo! Um mar de dores não é um palco! Pois um homem e uma mulher que gritam não são como ursos que dançam! O sol desigual já não me basta mais, quando a preta e o preto mergulham... acontece algo extraordinário!*

(ANUNCIAÇÃO, 2018, s/p)

Neste sub-capítulo, olharemos para a reverberação durante as apresentações na primeira temporada de estreia que ocorreu no Teatro Martim Gonçalves, em Março de 2019, integrando a programação do III FNAC e seguiu até o dia 14 de Abril deste mesmo ano. Inicialmente é importante destacar o caráter extensionista dos espetáculos desenvolvidos pela Cia de Teatro da UFBA, pois possibilita o acesso ao teatro de maneira gratuita. Com isso, temos um equipamento cultural essencial no centro comercial e financeiro da cidade que se relaciona fortemente com as instituições de educação de ensino médio, técnico e superior das proximidades e com outros equipamentos culturais a exemplos do Teatro Castro Alves, Teatro Vila Velha e Teatro do ICBA, todos próximos criando um importante circuito cultural das atividades teatrais em Salvador. Ou seja, o Teatro Martim Gonçalves por conta de sua localização, inserido num ambiente universitário, serve em especial a comunidade externa soteropolitana.

Dessa forma, os espetáculos precisam se aproximar e ser consumidos pela população que acessa esses equipamentos culturais. E aqui vale a crítica a maioria dos espetáculos produzidos pela Cia de Teatro da UFBA que por muito tempo foram representações cênicas totalmente deslocadas da realidade sóciorracial de Salvador, limitando consequentemente o acesso a tais obras pela provinciana burguesia baiana - a freguesia fiel da Escola de Teatro. Nesse cenário exposto é compreensível que a maioria da população não conheça este espaço e tampouco usufrua de suas instalações.

Por isso, os avassaladores espetáculos Mário Gusmão - O anjo negro e sua legião e Pele Negra, Máscaras Brancas, ambos dirigidos por encenadores negros e compostos por

equipes criativas e técnicas majoritariamente negras, foram sucesso de público pois as duas dramaturgias encenadas abordaram substancialmente a temática racial e contextualizaram suas personagens em realidades afro diaspóricas. Duas obras que surpreenderam as produções executivas porque em todas as exibições realizadas no Teatro Martim Gonçalves havia uma parcela do público que não conseguia adquirir os ingressos que esgotaram-se rapidamente. Sobre isso Onisajé nos relata:

Ficamos em cartaz [...] e nas dez apresentações que se seguiram, um montante de duas mil pessoas assistiram ao espetáculo e um montante de três mil voltaram por não conseguir ingressos. A periferia negra da cidade veio em massa se ver e ser vista no Teatro Martim Gonçalves no bairro nobre do Canela. A reverberação foi tamanha que a montagem foi convidada a realizar uma apresentação no projeto Domingo no TCA\*, maior palco da cidade, onde por apenas um real a população assiste a espetáculos que se destacaram na cidade. (ONISAJÉ, 2020, p. 91)

Logo, o sucesso de público e a temática abordada pela dramaturgia produziram a necessidade de manter o espetáculo em cartaz, pois, depois da temporada de estreia, o espetáculo realizou outras temporadas como no Espaço Cultural da Barroquinha e no Teatro do ICBA (no Goethe-Institut); apresentações inseridas em grandes eventos como no Festival Virada Sustentável, no Festival Internacional de Artes Cênicas (FIAC) e na VIII Semana de Arte e Cultura do Litoral Norte e Agreste Baiano, sediado no Centro de Cultura de Alagoinhas; além de ter realizado também ocupação com espetáculo e bate-papo nos espaços Boca de Brasa do subúrbio de Salvador. Sendo todas essas apresentações realizadas no ano de 2019, mas que permitiu que o espetáculo ainda tivesse fôlego para enfrentar mais uma temporada de sucesso com todos os ingressos esgotados em fevereiro de 2020, no Sesc Belenzinho, em São Paulo. Um espetáculo atual e pertinente que lotou todas as sessões em que foi apresentado, o que confirmou também a sobrevida da obra durante a pandemia do coronavírus, mantendo-se presente nos festivais de arte e teatro online fazendo com o que o espetáculo fosse assistido por uma audiência (entre público presencial e virtual) de mais de 25.000 pessoas desde sua estreia em março de 2019.

Tendo em vista que o espetáculo trouxe para o palco a adaptação de uma tese, um texto acadêmico denso, faz-se necessário mencionar o tipo de público que apresentou-se nas diversas plateias dos vários teatros em que a peça foi encenada. Sem produzir uma análise profunda sobre a questão cito três perfis visivelmente evidentes que assistiram ao espetáculo, sendo o primeiro uma audiência negra familiarizada com o espaço acadêmico e possivelmente

com os textos do psiquiatra Frantz Fanon; o segundo seria uma audiência também negra sem familiaridade com o espaço acadêmico e provavelmente sem relação com os textos de Fanon; e, o terceiro, então, seria uma audiência não-negra com e sem familiaridade com o espaço acadêmico e os textos de Fanon.

Mas por que pensar no público do espetáculo nesses três perfis? A dramaturgia unida a encenação desde os momentos iniciais de proposição para a construção da peça foram categóricos em pensar um produto teatral que dialogasse diretamente com a comunidade negra mas sem deixar de lado a importância de ser uma obra universal que conversasse com todas as comunidades raciais. Em diversos momentos das discussões coletivas pré-montagem surgiram questões a respeito da maneira como a dramaturgia seria transposta e se essa encenação seria acessível ao grande público. Com isso, pensar em cima desses dois desafios trouxeram diversos dilemas para a equipe que girava em torno dos medos de ser um espetáculo cansativo, denso e apático demais. Para superar esses medos a encenação alimentou e entrecortou o denso texto com números musicais e de dança além de incorporar elementos vibrantes e marcantes nas áreas técnicas de direção de arte e iluminação. Onisajé assim nos fala sobre essa questão:

O dilema estava exposto, como falar para a maioria negra da população de Salvador sem subestimá-la e sem colocá-la diante de um ritual acadêmico duro e frio? A saída que a encenação encontrou foi “esquentar” o espetáculo por meio de imagens, musicalidade, corporeidade e deixar os encontros de Fanon com a banca, livres para serem grandes explorações filosóficas e teóricas. (ONISAJÉ, 2020, p. 90)

Dessa maneira foi edificado um espetáculo que versa com qualquer plateia, mas principalmente com o público que não conhecia a obra de Fanon. Tivemos então reflexões densas acessíveis ao grande público. Sobre essa tal acessibilidade do discurso fanoniano ao público em geral vale ressaltar os incômodos positivos instalados na audiência não-negra que era forçada a repensar os seus status sociais e suas relações com as pessoas negras enquanto digeriria as problematizações apontadas pelos personagens a todo momento. Isso criou de certo modo um ambiente propício ao debate pós-espetáculo capaz de promover a forte e conhecida divulgação “boca a boca”, pois os questionamentos acerca da obra forçavam reflexões individuais e coletivas de cada espectador sobre a realidade racial em que estavam inseridos.

Um ganho positivo dessa repercussão foi a aproximação de espectadores que geralmente não frequentam teatros ou que nunca acessaram esse tipo de arte. Olhando as características econômicas e sociais da população negra soteropolitana é possível fornecer

suposições sobre a ausência desse público dialogando com a ausência de políticas culturais que promovam outros espaços de arte e conhecimento como os cinemas, museus, galerias e teatros, bem como a inexistência de equipamentos culturais dentro ou próximo das comunidades mais afastadas do centro comercial - o qual condensa a grande maioria desses equipamentos - e também pelo ineficaz serviço de formação de plateia que deveria operar com intensa regularidade entre os estabelecimentos públicos de educação.

Pensando ainda sobre a questão da difusão das artes e do teatro relato aqui a importante visita das crianças da Escola Winnie Mandela, coordenada pela Organização Reaja, residentes da comunidade do Engenho Velho de Brotas, que puderam acompanhar ao espetáculo ainda na temporada de estreia como parte dos esforços da produção de aproximar estudantes e espectadores de comunidades distantes do Teatro Martim Gonçalves. Tivemos assim um grupo de cerca de vinte e cinco crianças negras, já com formação política negra pela Reaja ou Será Morta/o, que conseguiram captar os principais pontos da obra tanto quanto refletirem sobre ela e sua realidade. Dessa maneira, as belas estratégias de “esquentar” a encenação surtiram efeito visto que crianças e adolescentes, mesmo não sendo o público alvo, também possuem condições de assistir e estabelecer ideias sobre a peça.

Diálogos entre público e espetáculo são desta maneira essenciais para garantir um processo contínuo de evolução das obras teatrais, permitindo cortes e acréscimos na encenação de acordo às recepções de quem assiste.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Nós negras e negros, em nossa permanência numa terra estranha (Alarum) que nos lança ódio e desprezo quase o tempo todo, temos o erotismo e o denego permanentemente circulando em nossos espaços como um alívio num mundo controlado.*

(Hamilton Borges dos Santos, 2020, p. 42)

Construir possibilidades em meio ao caos é a ação mais corajosa que as pessoas pretas brilhantemente conseguem desenvolver. Homens. Mulheres. Travestis (pessoas trans). Todas e todos pretos. Três identidades distintas que carregam inúmeras histórias de superação, resistência e sobrevivência mas sobretudo criatividade. E por conta dessas trajetórias extraordinárias que atuo, escrevo e educo por uma perspectiva que parte de minha comunidade e da necessidade de compreender os desafios que precisamos solucionar enquanto povo.

Começo esta conclusão refletindo sobre o coletivo e o poder de cada pessoa preta marcada por outros fatores que ‘engrandecem’ essas existências - para não optar pelo verbo dificultar. Pois quem dificulta e/ou interrompe essas existências atuam num projeto incansável de destruição da humanidade negra e de tudo aquilo que é projetado por gente preta.

Aqui neste trabalho caminho ao lado de poderosas travestis pretas, ancestrais ou não, que carregaram e carregam o doloroso fardo de sucumbir a incompreensão humana desse mundo branco, violento e ultrapassado. Trajetórias que fortaleceram o nosso atual estado de entender as nossas complexidades e potencialidades, porque simplesmente transcendemos a ótica da binaridade e destruimos as convenções que encarceram nossas subjetividades.

Compreender a ideia de pertencimento a um povo nos faz perceber que qualquer pequeno avanço deve ser direcionado para o fortalecimento dessa comunidade. Sendo assim, busco na força das subjetividades negras o poderio bélico que necessitamos para garantir nossa libertação e independência de outros povos.

E para que o futuro possa ser preto precisamos olhar e aprender com os erros e avanços do passado.

Essa escrita foi concebida com a plena consciência de analisar e dar luz a presenças de corpos pretos divergentes, afundadas em silêncio e esnobismo, assim como entender e propor saídas dentro do campo da formação cênica em que corpos racializados possam expor suas habilidades sem repressões e olhares condenadores. Um processo de investigação que associou-se com as minhas próprias experiências, enxergando nas constantes humilhações e

bestialidades normativas impulsos para criar, criticar e solucionar. Erigir pontes de aço que não se deterioram com o tempo a fim de propor bases sólidas para quem virá.

Uma discussão importante em torno da presença de travestis e do travestismo no cenário teatral brasileiro desde os tempos coloniais nos permite encarar com mais cautela e lucidez as questões contemporâneas que permeiam a ausência e o desgosto em garantir que essas artistas estejam sob os holofotes do grande público. Passamos a entender que as diversas violências e ingerências do período colonial sobre o teatro produziram as heranças desagradáveis que sustentam o entretenimento cênico no Brasil bem como a percepção desta sociedade sobre nossos corpos. Percepções primitivas e agressivas que impedem o sucesso de uma travesti preta em pleno horário nobre.

Travar essa discussão com o passado nos encaminha para a certeza de que colocaremos essas existências nos registros históricos do teatro no Brasil.

E para que essas questões pudessem ser levantadas, um belo processo artístico e de encenação lapidado por mãos negras deram vida a uma obra memorável e extremamente pertinente, uma outra perspectiva de preparação e construção cênica foi exercida pela força e genialidade da encenadora Onisajé que soube amalgamar os diversos elementos criativos colocados em seu colo num potente trabalho pedagógico, intelectual e acima de tudo artístico. Ou seja, minha experiência como atriz ainda não tinha se encontrado com um modelo tão vivo, consciente e respeitoso como esse, sendo esta encenação um dos motivadores para que o problema de pesquisa pudesse se consolidar e gerar as discussões aqui apresentadas.

Partindo do fato de o espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas* ter sido apenas a segunda peça teatral baseada numa poética negra, 53º espetáculo, em mais de quarenta anos de Cia de Teatro da UFBA, juntamente com as mobilizações de estudantes negras e negros contra o projeto pedagógico obsoleto e exageradamente branco da Escola de Teatro da UFBA temos os problemas visíveis que precisam de soluções urgentes e possíveis. Não a ideia de transformação da universidade e das instituições públicas, mas sim a consolidação de modelos e projetos negros artísticos autônomos fora desses espaços. Uma ação conjunta que mobilize artistas, técnicos e pensadores sobre as artes cênicas no Brasil para desenvolver ambientes afetivos e cheios de saberes negros e populares.

A isto, dá-se nota a criação da Escola de Teatro Negro, ainda no período pandêmico de 2020, constituída por artistas e professores em sua maioria oriundos da encenação do *Pele Negra, Máscaras Brancas* que projetaram uma instituição negra de ensino das artes negras pautada no conhecimento e na história de luta dos artistas negros no Brasil. Dessa forma, vislumbramos potentes projetos que foram encorajados por ações antecedentes como o FNAC

e os dois espetáculos negros da Cia de Teatro da UFBA que pavimentaram e solidificaram essas ideias.

Em consonância com toda a argumentação aqui feita é notável a necessidade de aprofundamento desses estudos em linhas de pesquisas na pós-graduação para dar prosseguimento e visibilidade a discussões como estas que são essenciais para propormos novos exercícios no ambiente teatral. Explorá-lo por outra perspectiva. Criar em cima da pluralidade e das inúmeras capacidades desconhecidas de indivíduos fadados e forçados ao esquecimento perpétuo. Produzir outros e novos saberes. Garantir material e estrutura para que outras/os pesquisadoras/es possam embasar seus debates acadêmicos.

E, especialmente, para além disso, continuarei exercendo minha compreensão de mundo dentro dos futuros trabalhos como atriz e dramaturga, com bastante disposição e olhar crítico sobre a realidade que vivemos, para que outras poéticas revolucionárias e pertinentes possam ser erigidas.

## REFERÊNCIAS

ANUNCIACÃO, Aldri. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. 2018. Não publicado.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Cultura e Política**. 1. ed. São Paulo : Boitempo, 2017.

DUMAS, Alexandra. **Peles Negras de uma cena teatral**. Rascunhos. Uberlândia, v.7, n.1, p. 94-109, 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48810/29282> acesso em: 01/05/2021

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

HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade**. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

LEÃO, Raimundo Matos. **A casa de eros e dionísio: um projeto de ensino e encenação**. Cena - Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo : Perspectiva, 1995.

MENDES, Miriam Garcia. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro**. 1. ed. São Paulo : Ática, 1982.

MOURA, Carlos Francisco. **O teatro em Mato Grosso no século XVIII**. Belém: Edições Universidade Federal de Mato Grosso; Sudam, 1976, p. 64.

NASCIMENTO, Abdias. **Drama para Negros e Prólogo para Brancos: Antologia de Teatro Negro-Brasileiro**. 1. ed. Rio de Janeiro : Teatro Experimental do Negro, 1961.

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

ONISAJÉ. **Teatro Preto de Candomblé**. Rascunhos. Uberlândia, v.7, n.1, p. 75-93, 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48972/29281> acesso em: 20/04/2021

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo : Imprensa Oficial, 1999.

SANTOS, Hamilton Borges dos. **Libido, Dendê e Melanina**. 1. ed. Salvador : Reaja editora, 2020.

SILVA, Ricardo Tadeu Caires. **Teatro e abolição na Bahia oitocentista (1870-1888)**. 2013. Disponível em: <https://labhstc.ufsc.br/files/2013/04/Ricardo-Tadeu-Caires-Silva-texto.pdf>  
Acesso em: 26/04/2021 horário: 16:20

SOARES, Stênio. **As poéticas da negritude e as encruzilhadas identitárias**. Rascunhos. Uberlândia, v.7, n.1, p. 10-29, 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55518/29276> acesso em: 01/05/2021

SOUZA, J. Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, tomo I, pp.118-9. (p115 + p116)

SOUZA, Julianna Rosa de. **Personagem Negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramaturgica brasileira**. Rev. Bras. Estud. Presença. Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 274-295, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266066612> Acesso em: 15/04/2021

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4. ed. Rio de Janeiro : Objetiva, 2018.

VARGAS, João H. Costa. **Racismo não dá conta: antinegritude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade**. Revista EM PAUTA (Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, n. 45, v. 18, p.16-26, 2020.

\*Informações sobre o espetáculo Pele Negra, Máscaras Brancas. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2019/09/16979/Espetaculo-Pele-Negra-Mascaras-Brancas-faz-primeira-apresentacao-no-interior-do-estado-em-Alagoinhas.html> Acesso em: 05/05/2021  
horário: 17:39