

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ/SC
CURSO DE HISTÓRIA

EMILY CRISTINA POERARI

NEGRITUDE EM CENA: ABDIAS DO NASCIMENTO E O TEATRO EXPERIMENTAL
DO NEGRO (TEN) 1944 -1961

CHAPECÓ

2026

EMILY CRISTINA POERARI

NEGRITUDE EM CENA: ABDIAS DO NASCIMENTO E O TEATRO EXPERIMENTAL
DO NEGRO (TEN) 1944 -1961

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Délcio Marquetti

CHAPECÓ

2026

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Poerari, Emily Cristina

NEGRITUDE EM CENA: ABDIAS DO NASCIMENTO E O TEATRO
EXPERIMENTAL DO NEGRO (TEN) 1944 -1961 / Emily Cristina
Poerari. -- 2026.
78 f.:il.

Orientador: Prof. Dr. Dêlcio Marquetti

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em História, Chapecó, SC, 2026.

1. ABDIAS DO NASCIMENTO. 2. TEATRO EXPERIMENTAL DO
NEGRO. 3. TEN. I. Marquetti, Dêlcio, orient. II.
Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

Elaborada pelo sistema de Geração Automática de Ficha de Identificação da Obra pela UFFS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

EMILY CRISTINA POERARI

TÍTULO:

**NEGROS EM CENA: O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO
(TEN) 1944 -1961**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Licenciada em História.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 08/07/2026

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **DELICIO MARQUETTI**
Data: 09/07/2026 10:52:33-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Délcio Marquetti – UFFS
Orientador

Documento assinado digitalmente
 **INAJA NECKEL**
Data: 09/07/2026 21:09:04-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Me. Inajá Neckel
Avaliadora

Documento assinado digitalmente
 **RENILDA VICENZI**
Data: 09/07/2026 11:13:54-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Renilda Vicenzi
Avaliadora

Dedico este trabalho a todos aqueles que, com
apoio, incentivo e compreensão, contribuíram
para que eu pudesse chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, por todo o cuidado, força e sabedoria concedidos a mim. Sem Ele, não teria conseguido chegar até aqui.

Em seguida, agradeço à minha família, que nunca mediu esforços para me apoiar e incentivar. Em especial ao meu marido, Gabriel Soares de Anhaya, que mesmo nos momentos de cansaço sempre esteve ao meu lado, com carinho e dedicação, incentivando-me a não desistir. A jornada acadêmica não foi fácil: durante o dia trabalhava intensamente e, à noite, seguia para a faculdade. Seu apoio e parceria foi essencial para que eu permanecesse firme.

Agradeço também ao meu orientador, professor Délcio Marquetti, pela paciência, entusiasmo e dedicação. Sempre disposto a me orientar, oferecer palavras de incentivo e transmitir confiança, acreditou neste trabalho e me ajudou a acreditar também. Sua orientação cuidadosa e motivadora foi fundamental para a realização deste projeto.

“Nós construíamos o palco, fazíamos o vestuário, os presos escreviam as peças e eu dirigia. E ficava ali sozinho com aqueles prisioneiros perigosos durante o ensaio. Mas depois tanto os guardas quanto os diretores assistiam às peças!” (Almada, 2009, p.38/39)

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo o Teatro Experimental do Negro (TEN), movimento artístico e político fundado por Abdias do Nascimento em 1944, cuja atuação se estendeu até 1961. O TEN representou uma importante iniciativa de enfrentamento ao racismo estrutural no Brasil e de valorização da identidade negra nos palcos, promovendo a inserção de artistas em um cenário historicamente marcado pela exclusão e pela reprodução de estereótipos. A pesquisa busca responder à problemática central: de que forma o Teatro Experimental do Negro contribuiu para a inserção de artistas negros no teatro brasileiro e para a desconstrução de estereótipos historicamente associados a essas pessoas negras?. Para tanto, analisa as estratégias de resistência adotadas pelo movimento, seus impactos na representatividade cultural e sua relevância na construção de uma cena teatral mais plural e inclusiva. A justificativa do estudo encontra-se na necessidade de resgatar e valorizar a trajetória de resistência do TEN e de seus integrantes, destacando sua contribuição tanto para a história do teatro brasileiro quanto para a luta contra a marginalização da população negra. Ao recuperar essas experiências, o trabalho fortalece a memória e a presença negra nas artes cênicas. A metodologia adotada é de abordagem qualitativa, fundamentada em análise documental e crítica de fontes históricas, com ênfase em jornal, revistas e registros do período entre as décadas de 1940 e 1970, além de textos de Abdias do Nascimento, estudos acadêmicos e depoimentos de participantes do TEN. Essa leitura crítica das fontes permite compreender não apenas os obstáculos enfrentados, mas também os caminhos construídos para afirmar a identidade e a estética negra no teatro brasileiro.

Palavras-chave: Abdias do Nascimento - Teatro Experimental do Negro - Identidade negra - Teatro brasileiro - Resistência cultural

ABSTRACT

This study focuses on the Teatro Experimental do Negro (TEN) or Black Experimental Theater an artistic and political movement founded by Abdias do Nascimento in 1944 that remained active until 1961. TEN represented a significant initiative to confront structural racism in Brazil and to champion Black identity on stage, fostering the inclusion of artists in a landscape historically defined by exclusion and the perpetuation of stereotypes. The research seeks to address a central question: how did TEN contribute to the inclusion of Black artists in Brazilian theater and to the deconstruction of stereotypes historically associated with Black people? To this end, it analyzes the movement's strategies of resistance, its impact on cultural representation, and its relevance in building a more diverse and inclusive theatrical scene. The study is justified by the need to reclaim and honor the legacy of resistance established by TEN and its members, highlighting their contributions to both the history of Brazilian theater and the struggle against the marginalization of the Black population. By revisiting these experiences, the work strengthens the memory and presence of Black people in the performing arts. The study employs a qualitative methodology based on the analysis and critical examination of historical sources—specifically newspapers, magazines, and records from the 1940s through the 1970s, as well as texts by Abdias do Nascimento, academic studies, and testimonies from TEN participants. This critical reading of the sources provides insight not only into the obstacles faced but also into the paths forged to assert Black identity and aesthetics within Brazilian theater.

Keywords: Abdias do Nascimento - Black Experimental Theater - Black identity - Brazilian theater - Cultural resistance

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1– Foto de Abdias Nascimento aos 4 anos.	18
Figura 2– Quadro de formatura de Abdias Nascimento, em 1929.	19
Figura 3– Capa do texto datilografado da peça O Imperador Jones, de Eugene O'Neill, traduzida por Ricardo Werneck de Aguiar em 3 de julho de 1946	31
Figura 4 – Recorte da matéria “Branços e Negros”, de Henrique Pongetti, publicada no jornal O Globo em 10 de maio de 1945, sobre o Teatro Experimental do Negro	34
Figura 5- Cartaz de divulgação do Teatro Experimental do Negro – Peça “O Imperador Jones” (1953)	35
Figura 6- Caty Silva eleita Boneca de Piche de 1950.	41
Figura 7- Página 3 da primeira edição do jornal Quilombo: Imagem Cruz e Souza	45
Figura 8 – Página 7 da primeira edição do jornal Quilombo: Teatro Experimental do Negro	47
Figura 9 -: Agnaldo Camargo no papel de Brutus Jones e Fernando Araújo como Jeff. Cena de O Imperador Jones, de Eugene O'Neill, tradução de R. Werneck de Aguiar.	51
Figura 10 - Notícia sobre homenagem promovida pelo Teatro Experimental do Negro a Eugene O'Neill.	52
Figura 11 - Abdias do Nascimento em matéria jornalística sobre sua atuação no Senado Federal e denúncia do racismo no Brasil.	68

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TEN	Teatro Experimental do Negro
IPEAFRO	Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros
UNE	União Nacional dos Estudantes
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
FNB	Frente Negra Brasileira

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ABDIAS DO NASCIMENTO E O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO	16
2.1	Entre silenciamentos: o cenário racial dos anos 1940 e 1950	23
2.2	O nascimento do TEN: quando o palco se torna território de libertação	26
2.3	A primeira chama: analisando a edição fundadora do jornal Quilombo	42
3	AS PEÇAS DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: PALCO, IDENTIDADE E RESISTÊNCIA	49
3.1	Vozes que rompem o silêncio: as principais montagens do Teatro Experimental do Negro	49
3.2	Entre bastidores e lutas: a construção cênica do TEN nas décadas de 1940 e 1950	55
3.3	Entre representações e resistências: a presença negra no teatro	61
3.4	Do palco à política: o TEN e a ampliação da visibilidade artística negra	64
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
5	REFERÊNCIAS	73

1. INTRODUÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso tem como tema o Teatro Experimental do Negro (TEN), movimento artístico e político fundado por Abdias do Nascimento em 1944. Mais do que apresentar uma trajetória biográfica ou uma narrativa comemorativa, proponho analisar como o TEN construiu estratégias cênicas de enfrentamento aos estereótipos raciais no teatro brasileiro, especialmente nas décadas de 1940 e 1950. Meu foco está na cena como laboratório de resistência política e estética, compreendendo o palco como território de disputa simbólica em um país que sustentava o mito da democracia racial ao mesmo tempo em que excluía artistas negros dos espaços de legitimidade cultural, bem como de outros espaços de poder, tidos como de direito das pessoas brancas.

A problemática que orienta esta pesquisa é: de que maneira o Teatro Experimental do Negro elaborou estratégias estéticas e políticas capazes de tensionar o racismo estrutural presente no teatro brasileiro e desconstruir representações estereotipadas de pessoas negras? A partir dessa questão, busco compreender não apenas os obstáculos impostos aos artistas negros, mas sobretudo a agência do TEN na criação de uma nova linguagem teatral, de uma nova política cultural e de um projeto coletivo de afirmação identitária.

Opto por delimitar o recorte temporal às primeiras décadas de atuação do TEN, concentrando a análise nas estratégias cênicas, nos discursos produzidos pelo próprio movimento e nas disputas travadas no interior do campo teatral. Assim, a biografia de Abdias do Nascimento (Nascimento, 2016) aparece neste trabalho como suporte para compreender as forças históricas que culminaram na criação do TEN, e não como fim em si mesma. Interesso-me pelos elementos de sua trajetória que ajudam a explicar o surgimento do projeto coletivo, especialmente aqueles “quase-nada”¹ que revelam tensões formativas e experiências decisivas para a elaboração de uma proposta teatral negra autônoma.

Meu interesse por esse tema não nasceu apenas de uma curiosidade acadêmica, mas de um processo pessoal e formativo. Desde a infância, as narrativas sobre Zumbi dos Palmares e as formas de resistência da população negra despertaram minha atenção nas aulas de História. Ao mesmo tempo, percebia que muitas manifestações da cultura afro-brasileira eram silenciadas ou tratadas com receio nos espaços escolares. Cresci em um ambiente religioso no

¹ Utilizo a expressão “quase-nada” para indicar pequenos acontecimentos ou experiências da trajetória de Abdias do Nascimento que, embora possam parecer secundários à primeira vista, ajudam a compreender como se formou o projeto do Teatro Experimental do Negro. São detalhes que, analisados com atenção, revelam tensões e motivações importantes para a criação do movimento. Pequenas pistas ou rastros que historiadores e historiadoras habituam-se a olhar com atenção, o que é próprio da profissão.

qual me foi ensinado que havia apenas uma forma legítima de crença. Esse contexto produziu em mim inquietações que só mais tarde pude elaborar criticamente.

Minha relação com o teatro também começou nesse espaço religioso, onde eu participava de encenações e frequentemente assumia papéis centrais. Ali, ainda sem perceber, formava-se meu vínculo com a cena. Com o tempo, ao ampliar meu olhar sobre diversidade cultural, religiosidade e identidade, passei a questionar os silêncios que haviam marcado minha formação. No curso “CCR do Curso de História”, realizado em 2024, compreendi de maneira mais profunda como o texto e a cena podem funcionar como dispositivos de memória e resistência. Foi nesse processo que o Teatro Experimental do Negro deixou de ser apenas um tema interessante e se tornou um objeto de investigação ética e política para mim.

Reconheço, contudo, que escrevo este trabalho a partir de um lugar específico: sou uma mulher branca, historiadora em formação e futura professora. Minha função não é “dar voz” ao Teatro Experimental do Negro ou aos artistas negros, pois o TEN sempre tem voz própria, potência intelectual e projeto político definido. O que proponho é analisar criticamente essa voz, somando a minha a um debate acadêmico e historiográfico que precisa assumir responsabilidade diante da hegemonia branca que estruturou, e ainda estrutura o campo cultural e acadêmico brasileiro. Essa reflexão sobre lugar de fala² e branquitude não é um apêndice metodológico, mas parte constitutiva da pesquisa.

No que diz respeito ao contexto histórico, evito tratá-lo de maneira meramente descritiva. Interessa-me compreender como o mito da democracia racial operou como narrativa oficial de apagamento. Autores como Kabengele Munanga demonstram como a ideologia da mestiçagem funcionou como mecanismo de neutralização do conflito racial, enquanto Sílvio Almeida permite entender o racismo como estrutura organizadora das relações sociais. Ao articular essas perspectivas, busco operar uma análise que vá do discurso oficial à materialidade da cena teatral, onde o racismo se manifestava de forma explícita: exclusão de artistas negros, uso de *blackface*, limitação de papéis e ausência de protagonismo.

O Teatro Experimental do Negro surge, nesse cenário, não como reação isolada, mas como projeto consciente de reorganização estética e política do teatro brasileiro. Ao criar cursos de formação, promover concursos de beleza negra, publicar o jornal *Quilombo* e montar

² A noção de “lugar de fala” utilizada neste trabalho parte do entendimento de que toda pessoa fala e produz conhecimento a partir de sua própria experiência social. Reconhecer esse lugar não significa que apenas determinados grupos possam falar sobre certos temas, mas compreender como diferentes vivências influenciam os modos de ver, interpretar e analisar a realidade. Sobre essa discussão, podemos ter base pela autora RIBEIRO, Djamila. em seu exemplar: Lugar de fala. São Paulo: Pólen, 2019.

espetáculos com protagonismo negro, o TEN não apenas denunciou o racismo, mas construiu alternativas concretas de produção cultural.

Nesse sentido, o jornal *Quilombo*, periódico produzido pelo próprio Teatro Experimental do Negro, é tratado nesta pesquisa como fonte histórica e documental, e não como objeto autônomo de análise. Ele funciona como arquivo do projeto estético-político do TEN, permitindo compreender como o próprio movimento se definia, se posicionava e dialogava com a sociedade. A primeira edição do periódico, publicada em 1948, oferece elementos fundamentais para entender a elaboração discursiva do grupo e sua articulação entre arte, militância e intelectualidade negra.

O processo de acesso às fontes também se tornou parte da reflexão metodológica. A dificuldade de consulta às edições completas do jornal no acervo do IPEAFRO³ revelou que o arquivo não é neutro: ele é dispositivo de poder. O que está disponível, o que está restrito e as condições impostas para o acesso constituem dados históricos. As lacunas documentais não são apenas obstáculos técnicos, mas evidências da precarização da memória negra e da permanência de mecanismos de controle sobre determinados acervos. Incorporo essa experiência à análise como elemento que evidencia a própria política do arquivo.

Além do jornal *Quilombo*, esta pesquisa fundamenta-se em um conjunto diversificado de fontes. Foram analisados textos, discursos e entrevistas de Abdias do Nascimento, bem como peças teatrais encenadas pelo Teatro Experimental do Negro, entendidas como produções que expressam as propostas artísticas, políticas e educacionais do grupo.

Metodologicamente, adoto uma abordagem qualitativa ancorada na história social, articulada à análise crítica do discurso. A bibliografia utilizada não funciona como validação decorativa, mas como ferramenta conceitual. Com Munanga, penso a ideologia racial; com Sílvio Almeida, compreendo o racismo estrutural; com Miriam Garcia Mendes⁴, situo historicamente o teatro negro; com Abdias do Nascimento, não apenas recolho informações, mas dialogo com um pensamento que denuncia e propõe. Busco, assim, produzir uma torção crítica: pensar com esses autores para elaborar minha própria interpretação.

A estrutura do trabalho organiza-se em dois capítulos principais. No primeiro, analiso a formação do Teatro Experimental do Negro, o contexto racial das décadas de 1940 e 1950 e os elementos da trajetória de Abdias do Nascimento que ajudam a compreender a criação do

³ IPEAFRO é a sigla para Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, instituição fundada por Abdias do Nascimento e dedicada à preservação, pesquisa e divulgação de seu acervo e legado, bem como da história e cultura afro-brasileira.

⁴ MENDES, Miriam Garcia. **A história do teatro negro no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

movimento. No segundo, examino as montagens realizadas pelo TEN, investigando como suas escolhas estéticas enfrentaram estereótipos raciais e produziram novas formas de representação.

Ao final, procuro demonstrar que o Teatro Experimental do Negro não foi apenas uma iniciativa cultural, mas um projeto político de reorganização do campo teatral brasileiro. Reconhecer sua agência significa reconhecer que o TEN não apenas reagiu ao racismo, mas planejou, criou e implementou uma nova estética e uma nova política da cena.

Este trabalho, portanto, não busca celebrar ingenuamente um passado heróico, mas analisar criticamente um movimento que tensionou a hegemonia branca⁵ no teatro e construiu caminhos de resistência que ainda reverberam. Ao somar minha voz a essa história, assumo o compromisso de contribuir para uma escrita historiográfica mais consciente de suas responsabilidades ético-políticas e mais atenta às disputas de memória que estruturam o presente.

⁵ Entendo por “hegemonia branca” o conjunto de estruturas sociais, culturais e simbólicas que historicamente consolidaram a centralidade da branquitude como norma de poder, legitimidade e representação. No campo artístico, essa hegemonia se manifesta na predominância de referenciais estéticos, narrativas e posições de autoridade associadas a sujeitos brancos, bem como na exclusão ou marginalização sistemática de artistas negros.

2. ABDIAS DO NASCIMENTO E O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

“Nossos passos vêm de longe!”
(Jurema Werneck⁶)

Figura central deste trabalho por ser o idealizador e criador do Teatro Experimental do Negro (TEN), Abdias Nascimento⁷ foi um dos mais importantes intelectuais, artistas e ativistas do movimento negro no Brasil. Atuou como poeta, dramaturgo, artista plástico, militante antirracista e senador da República, sendo reconhecido internacionalmente por sua defesa dos direitos humanos e pela luta contra o racismo. Abdias Nascimento, veio ao mundo em 14 de março de 1914, na cidade de Franca, interior de São Paulo, em uma família de origem humilde. Era filho de José Ferreira do Nascimento, sapateiro e violonista, e de Georgina Ferreira do Nascimento, que trabalhava como doceira e ama de leite. Abdias tinha seis irmãos, e toda a família era de tradição católica. A cidade em que cresceu possuía muitas fazendas voltadas para a pecuária e o cultivo de café.

Sua infância, entretanto, não foi marcada apenas por brincadeiras; desde cedo, precisou trabalhar para contribuir com a renda familiar. Aos nove anos, descalço, já entregava leite e carne nas casas das famílias mais ricas da cidade. Com esse esforço, conseguiu comprar seu primeiro par de sapatos. A autora Sandra Almada, jornalista, professora universitária, escritora e pesquisadora, mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ, cuja produção é voltada à valorização da história e da cultura afro-brasileira, registra em sua biografia *Abdias Nascimento* (2009) o depoimento do próprio Abdias ao recordar esse episódio: “Foi com esse dinheirinho que comprei o meu primeiro par de sapatos.” (Almada, 2009, p. 18). Esse episódio, embora simples, mostra as dificuldades que ele enfrentou desde pequeno e como o trabalho precoce marcou sua vida, fortalecendo um senso de responsabilidade e esforço que o acompanharia ao longo de sua trajetória.

Apesar da rotina dura, cultivava o gosto pela leitura. Almada, descreve essa paixão pelos livros também: “Abdias, já na pré-adolescência, degustava uma leitura após outra, devorando páginas e mais páginas nos intervalos e folgas do trabalho”. (Almada, 2009, p. 19). Esse hábito

⁶ Médica, pesquisadora e comunicadora brasileira, é uma importante ativista dos direitos humanos. Cofundadora da Organização Criola, dedica sua trajetória à defesa dos direitos das mulheres negras e ao combate ao racismo institucional no Brasil.

⁷ A trajetória de Abdias do Nascimento tem sido amplamente abordada pela produção acadêmica e por instituições dedicadas à preservação da memória e da cultura afro-brasileira. Além de biografias, como a de Sandra Almada (2009), destacam-se materiais produzidos por universidades, como a Universidade Federal da Bahia (UFBA), e por organizações como o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), que disponibilizam informações biográficas, documentos e parte do acervo do autor.

constante de ler, mesmo em meio ao cansaço e às responsabilidades, mostra como a busca por conhecimento já ocupava um lugar importante em sua vida desde cedo.

Quando o circo chegava à Franca, trazia para os moradores a possibilidade de mais divertimento. Uma ótima diversão para toda a criançada: os palhaços, o picadeiro, os animais e as acrobacias. Mas os olhos do menino Abdias viam aquelas apresentações como um grande entretenimento em “dado de dramaturgia”⁸, ou seja, elementos de cena, gestos, histórias e expressões que despertavam nele a percepção do teatro e ajudavam a formar seu olhar artístico, vale destacar que nem sempre ele tinha dinheiro para comprar o ingresso para assistir ao circo, porém, muitas vezes ganhava os ingressos para poder ver o espetáculo. Em entrevista concedida a Éle Semog, Abdias assim se referiu:

Foi em Franca onde eu vi pela primeira vez teatro, sobretudo o teatro de fantoches. E desde essa infância, assistindo ao teatro de fantoche, o teatro provocou em mim uma curiosidade e um encantamento. Mas já naquela época eu mordi do amargo fruto do racismo, porquanto, no Grupo Escolar Coronel Francisco Martins, onde eu fiz meu primeiro ciclo de estudos, eu nunca fui um dos alunos escolhidos para as festas de fim de ano. Eu decorava todos os monólogos, as poesias que todos os garotos representavam, aprendia todas as danças, todos os gestos, todas as mímicas [...] E estou convencido de que não seria um mau ator naquelas festas de fim de ano; porém, eu jamais fui escolhido para representar. [...] Naquela época, naturalmente, eu não tinha muito claras as razões pelas quais eu era excluído daquelas festas. (Nascimento apud Semog, 2006, p. 47).

Neste trecho da biografia de Abdias, até seus 90 anos, podemos ver o primeiro contato de Abdias com o teatro, que não foi apenas encantamento infantil, mas já uma experiência marcada pela exclusão racial, algo que o próprio Abdias reconheceria somente mais tarde. O diálogo entre memória e análise crítica, presente na obra referida, permite compreender como esses episódios estão no bojo da formação de uma consciência racial e estética do biografado.

⁸ “Dado de dramaturgia” diz respeito a qualquer elemento que contribui para a construção de uma cena teatral: como gestos, expressões, ritmo e modo de contar uma história. No texto, significa que Abdias, ainda menino, percebia no circo aspectos próprios do teatro, o que ajudou a formar seu olhar artístico.

Figura 1- Abdias Nascimento aos 4 anos, em Franca, SP. Foto de 1918.



Fonte: Acervo Abdias Nascimento/ IPEAFRO. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2025/03/14/abdias-nascimento-filho-de-sapateiro-e-neto-de-escravizadas-virou-icone-mundial-da-luta-contra-o-racismo.ghtml>

Aos 11 anos, ingressou na Escola de Comércio do Ateneu Francano. Nesse período, também fez um curso de contabilidade, e ali se profissionalizou como contador no Curso Commercial (sic) de Franca. A imagem abaixo, dos formados do curso, o quadro de formatura do ano de 1929, onde permite nós observarmos que Abdias Nascimento foi o único negro dos sete formandos, além de revelar a ausência de negros no corpo docente da instituição. Abdias no quadro, se encontra na fileira inferior, situada mais à direita na imagem. A observação sobre a ausência de negros, quando colocada em diálogo com Almada, reforça o fato de que a trajetória escolar de Abdias já acontecia em um ambiente profundamente marcado pelo racismo estrutural.

Figura 2 - Quadro de formatura de Abdias Nascimento, em 1929.



Fonte: RESEARCHGATE (1929). Disponível em:
https://www.researchgate.net/figure/Nascimentos-graduation-picture-1929-Source-Nascimento-1929_fig1_364556657

Com 15 anos, mudou-se para São Paulo, determinado a seguir carreira no Exército. Por ser menor de idade, falsificou documentos para se alistar. Em suas próprias palavras:

Entrei para o exército em 1930, com 16 anos, como voluntário. Eu me alistei em função de sair de Franca. O meu problema era ter meios para sair dos horizontes daquela terra. Não que a cidade em peso fosse opressiva, pois eu, individualmente, tinha muitas relações com as pessoas, com os colegas de escola; mas **havia fatos de indiscutível caráter racista que me chocavam muito**. E sem compreender muito bem, mas guiado por um instinto, por uma intuição, eu queria sair dali para tentar, para ver o mundo fora daquilo. (Nascimento apud Semog, 2006, p. 67, grifo nosso).

As considerações que Abdias faz sobre o racismo presente e os impactos sofridos por ele, já nos dão o tom de como será sua trajetória de vida, e de todas as atividades que idealizou e realizou. Como soldado, presenciou a Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder,

embora sua função se restringisse a atividades secundárias, como carregar sacos de milho e cuidar de cavalos. Em 1932, já na 11ª Companhia de Infantaria, atravessou a Revolução Constitucionalista. O contexto histórico em que vivia era marcado pela Grande Depressão de 1929, que agravaria ainda mais a precariedade do trabalho para a população negra. Nesse cenário, as experiências vividas por Abdias não podem ser compreendidas apenas como episódios isolados de preconceito. Conforme *Silvio Almeida (2019)*, o racismo constitui um elemento estrutural da sociedade brasileira, manifestando-se nas instituições, nas relações sociais e na distribuição desigual de oportunidades. Assim, a discriminação enfrentada por Abdias no Exército refletia uma lógica mais ampla de exclusão racial, presente também em outros espaços da sociedade. Nesse ambiente de desigualdades e tensões raciais, Abdias se envolveu em conflitos resultantes de discriminações racistas, o que levou a sua expulsão do Exército por três vezes. Em um desses episódios, relatou:

Eu e o Rodrigues Alves⁹ havíamos sido mandados entrar pela porta dos fundos de um bar. Não aceitamos aquilo, claro. Começou uma briga com o gerente. Bofetão para lá, bofetão para cá, vinha passando o delegado da Ordem Política e Social de São Paulo. Ele veio e entrou na briga, mas não a favor da gente, não a favor da justiça e da lei. Demos uma surra no sujeito, o delegado também entrou na surra, e depois fugimos. Alguém nos denunciou e foram lá com uma força pública para nos prender, nos pegaram, viemos debaixo de porrada e ficamos na prisão apanhando durante trinta dias. (Nascimento, apud Almada, 2009, p.29).

Duas questões nos chamam a atenção no excerto acima. A primeira delas diz respeito à linguagem usada por Abdias, que revelam uma violência cotidiana nas casernas e espaços frequentados pelos membros do Exército brasileiro, do baixo escalão, com diálogos entrelaçados pelo uso de termos como “bofetão”, “porrada”, de uso popular, e que Abdias faz uso agora, aos 90 anos, recordando esse passado, o que nos parece indicar que, mesmo se tornando um intelectual destacado, fez questão de usar um linguajar que não se distancia do vivido. Essa breve análise do discurso de Abdias nos aponta para a segunda questão que o texto revela: a da origem social dos membros do Exército.

Sabe-se que a maior parte dos recrutados para servirem o Exército brasileiro se originaram de camadas empobrecidas e mais vulneráveis, constituídas em sua maioria por sujeitos afrobrasileiros. Segundo Celso Castro, pesquisador de História Militar:

Existem boas evidências [...] para dar suporte à generalização sobre a baixa origem social dos soldados e sobre a predominância de não-brancos nos batalhões, até que o

⁹ O Rodrigues Alves mencionado por Abdias do Nascimento refere-se a Sebastião Rodrigues Alves, seu amigo e companheiro de militância, integrante do Teatro Experimental do Negro (TEN), militar e sacerdote de Xangô.

sorteio, estabelecido na década de 1910, esclarecesse melhor, de alguma forma, o *status* social dos indivíduos alistados.” (Castro, 2004, p. 28, grifo do autor).

Em outra obra, Castro afirma que os soldados rasos eram recrutados entre aquilo que a sociedade denominava “escória”, o “rebotelho” da sociedade (2012, p. 84). Para Peter Beattie, “A composição racial dos praças refletia a hierarquia racial do Brasil.” O autor afirma que: “Pelo censo de 1890, a população do Brasil era de 44% branca, 41% mestiça e 15% negra. Portanto, os negros e mestiços estavam super-representados enquanto os brancos estavam sub-representados [no Exército].” (Beattie, 2009, p. 239). As análises de Beattie, em sua obra *Tributo de sangue: exército, honra, raça e nação no Brasil, 1864-1945* abrangem basicamente a segunda metade do século XIX, e a primeira metade do século XX. Abdias no Nascimento, embora nos conte que se voluntariou para servir o Exército, compunha essa camada de praças de origem negra, que não ascenderam a cargos de maior status, e sofreram com maus tratos e discriminação.

Em 1936, foi desligado definitivamente do Exército e mudou-se para o Rio de Janeiro, onde também enfrentou o racismo, embora de forma menos acentuada que em São Paulo. Anos mais tarde, em viagem pela América do Sul, Abdias relatou ter vivido um marco em sua trajetória. No Teatro Municipal de Lima, no Peru, assistiu à peça “O Imperador Jones”, do norte-americano Eugene O’Neill¹⁰, cujo personagem principal era um ex-maquinista de trem, negro. A montagem, no entanto, tinha um ator branco pintado de preto (*blackface*) no papel principal “evidentemente branco e que se pintava todo de preto para viver o personagem”, fato que o impactou profundamente e o inspirou a buscar caminhos para que negros ocupassem de fato os palcos e em papéis principais. Segundo o relato reproduzido por Almada, Abdias teria refletido:

Aquelas cenas teriam um impacto enorme sobre Abdias, que ficaria “pensativo”, “abismado”, “sob forte emoção”. “Está aí por que eu nunca pude atuar em teatro (no grupo escolar em Franca, sobretudo)! Por que eu nunca vi ator negro! Por que eu nunca vi uma peça só para negros! Nunca vi a cultura negra representada no palco: é porque os brancos não deixam! (Almada, 2009, p.38).

¹⁰ Eugene O’Neill (1888–1953) foi um dramaturgo norte-americano considerado um dos principais renovadores do teatro moderno no século XX. Autor de obras como *O Imperador Jones* (1920), *Anna Christie* (1921), *Desejo sob os Olmos* (1924) e *Longa Jornada Noite Adentro* (escrita em 1941 e publicada postumamente em 1956), recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1936. Suas peças abordam conflitos psicológicos, desigualdades sociais e questões humanas profundas, influenciando dramaturgos em diversos países, entre eles Nelson Rodrigues no Brasil. Embora não tenha sido um militante político, suas obras frequentemente apresentavam críticas à sociedade capitalista e demonstravam sensibilidade às questões sociais e aos grupos marginalizados.

Essa reflexão é significativa porque demonstra que a indignação de Abdias não estava relacionada apenas à utilização do blackface, mas também à percepção de uma estrutura mais ampla de exclusão racial presente nos espaços culturais. Ao relacionar a cena presenciada em Lima, Abdias identificava a ausência de artistas negros nos palcos e a dificuldade de acesso da população negra aos meios de produção cultural. Nesse sentido, o episódio pode ser compreendido como um marco em sua trajetória intelectual e política, pois contribuiu para fortalecer a ideia de que era necessário criar espaços nos quais artistas negros pudessem representar a si mesmos, suas histórias e suas experiências, perspectiva que mais tarde se materializaria na criação do Teatro Experimental do Negro.

De volta ao Brasil, em 1943, enfrentou novamente problemas com o Exército devido a um processo disciplinar aberto em decorrência da briga ocorrida em São Paulo em 1936. O processo, que corria à revelia, resultou em sua prisão novamente, onde permaneceu por cerca de um ano. A permanência na prisão, por sua vez, lhe dera tempo para reflexão e amadurecimento, transformou essa experiência em oportunidade, segundo ele. Naquele universo confinado, era possível ver o intelectual negro ensaiando e dirigindo peças escritas pelos próprios presos, estimulados a transformar ociosidade, violência e infelicidades múltiplas em encenações dramáticas: nascia o Teatro do Sentenciado.

Abdias, enquanto esteve preso na Penitenciária do Estado de São Paulo, conhecida como Carandiru, realizou 6 (seis) encenações, quase todas em 1943, algumas cenas curtas, ou “cenas brasileiras” conforme as identifica o próprio, e números musicais. Os espetáculos foram: “O dia de Colombo” “Revista Penitenciária” “Patrocínio e a República” “Defensor Perpétuo do Brasil” “Zé Bacoco” e “O preguiçoso”. “Nós construíamos o palco, fazíamos o vestuário, os presos escreviam as peças e eu dirigia. E ficava ali sozinho com aqueles prisioneiros perigosos durante o ensaio. Mas depois tanto os guardas quanto os diretores assistiam às peças!” (Almada, 2009, p.38/39).

Como observa Almada, esta etapa foi decisiva para Abdias: a prisão não apenas reforçou seu vínculo com a criação teatral, mas também evidenciou, de maneira concreta, o potencial do teatro como instrumento de reeducação, crítica social e afirmação da subjetividade negra. Para a autora, os ensaios e montagens do Teatro do Sentenciado funcionaram como um laboratório artístico e político que antecipou a prática transformadora que Abdias consolidaria anos depois no Teatro Experimental do Negro.

Essa vivência reforçou sua vocação artística e política. Aos 30 anos, no Rio de Janeiro, fundaria o Teatro Experimental do Negro (TEN), marco fundamental na luta contra o racismo e pela valorização da cultura afro-brasileira.

2.1 ENTRE SILENCIAMENTOS: O CENÁRIO RACIAL DOS ANOS 1940 E 1950

O período dos anos de 1940 e 1950 foi marcado por intensas transformações políticas, sociais e culturais, tanto em escala mundial quanto no Brasil. Internacionalmente, esse intervalo temporal está profundamente associado aos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial (1939–1945) e aos primeiros anos da Guerra Fria (1947 em diante), que definiram novas geopolíticas, divisões ideológicas e arranjos econômicos. O conflito mundial não apenas deixou marcas materiais e humanas devastadoras, mas também abriu espaço para o fortalecimento de movimentos anticoloniais e pela defesa dos direitos humanos, cristalizados na criação da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1945 e na Declaração Universal dos Direitos Humanos em 1948. Esse novo ambiente global de contestação à opressão racial, de valorização das liberdades e de debates sobre democracia e cidadania teve impacto direto em iniciativas culturais e artísticas em diferentes regiões do mundo.

No Brasil, a década de 1940 esteve marcada pelo regime do Estado Novo (1937–1945), instaurado por Getúlio Vargas. Essa ditadura se caracterizou pela centralização autoritária do poder, pela censura e pela perseguição política, mas também pela promoção de um discurso nacionalista que pretendia integrar simbolicamente diferentes grupos sociais. Entretanto, a retórica da democracia racial¹¹ propagada pelo Estado não se efetivava na prática, pois a população negra continuava sistematicamente marginalizada, sem acesso a direitos sociais básicos e excluída dos espaços de prestígio cultural. A ausência de atores negros nos palcos nacionais, ou sua limitação a papéis estereotipados, expressava claramente essa exclusão. Dessa forma, a experiência cultural negra era frequentemente silenciada, o que explica a emergência, nesse período, de iniciativas que buscavam não apenas inserir artistas negros na cena teatral, mas também ressignificar o próprio fazer artístico a partir de suas perspectivas históricas.

Durante o Estado Novo (1937–1945), o regime de Getúlio Vargas restringiu a atuação de organizações políticas e associativas, determinando o fechamento de diversas entidades,

¹¹ O conceito de democracia racial foi amplamente difundido no Brasil a partir das interpretações de Gilberto Freyre, especialmente em obras como *Casa-Grande & Senzala* (2003) e *Sobrados e Mucambos* (1936), nas quais o autor enfatiza a intensa miscigenação da sociedade brasileira e a convivência entre diferentes grupos étnico-raciais. Embora Freyre não tenha utilizado sistematicamente a expressão "democracia racial", suas interpretações contribuíram para a consolidação da ideia de que o Brasil teria desenvolvido relações raciais mais harmoniosas do que outros países. Posteriormente, diversos estudiosos, como Florestan Fernandes, em *A Integração do Negro na Sociedade de Classes* (1964), e Carlos Hasenbalg, em *Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil* (1979), demonstraram que essa narrativa contribuía para ocultar desigualdades sociais e práticas de racismo estrutural presentes na sociedade brasileira.

entre elas a Frente Negra Brasileira (FNB), em razão da proibição do funcionamento de partidos e movimentos políticos. Essa medida interrompeu uma importante experiência de organização da população negra, limitando sua atuação no espaço público.

A redemocratização de 1945, após a queda de Vargas, abriu espaço para novas formas de organização política e cultural. A promulgação da Constituição de 1946 e a retomada da vida parlamentar representaram avanços institucionais, ainda que limitados. No entanto, as contradições entre o discurso democrático e a realidade social permaneciam evidentes. Embora novos espaços de participação comessem a se consolidar, a população negra continuava enfrentando barreiras significativas no acesso à vida cultural e artística do país. Nesse contexto, o teatro poderia assumir um papel que ultrapassava o entretenimento, tornando-se um instrumento de reflexão e transformação social. Como destaca Vicente Concílio, “a relação entre um processo de criação teatral investigativo e propiciador de reflexão [...] ganha diversas possibilidades de sentido nos âmbitos pedagógico, artístico e social” (Concílio, 2005, p. 156).

É nesse ambiente que Abdias Nascimento, após sua experiência no Teatro do Sentenciado, idealiza o Teatro Experimental do Negro, fundado em 1944. Essa transição da prisão para o espaço cultural evidencia a potência transformadora da arte, já que a experiência adquirida no cárcere, com encenações produzidas e realizadas pelos próprios detentos, permitiu a Abdias refletir sobre o papel do teatro. Segundo a autora Viviane Narvaes em seu livro *teatro do sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro* (2025), o TEN se constituiu como desdobramento direto dessa experiência inicial, mas expandiu seu horizonte ao propor uma plataforma cultural e política de enfrentamento ao racismo no Brasil.

Nesse mesmo período, o teatro brasileiro passava por importantes transformações. A partir da década de 1940, consolidou-se um movimento de modernização teatral, impulsionado por companhias como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948, que introduziu novas técnicas de encenação e buscou profissionalizar a atividade teatral no país. Entre os dramaturgos de maior destaque estava Nelson Rodrigues, considerado um dos principais renovadores do teatro brasileiro. Suas obras, como *Vestido de Noiva*¹² (1943), exploravam conflitos psicológicos, relações familiares, moralidade, sexualidade e as contradições da sociedade urbana brasileira, rompendo com modelos tradicionais de dramaturgia. As peças

¹² Vestido de Noiva (1943), de Nelson Rodrigues, é frequentemente apontada pela historiografia teatral como um dos marcos do teatro moderno brasileiro. A montagem dirigida por Ziembinski inovou ao utilizar diferentes planos narrativos como a realidade, memória e alucinação, contribuiu para a renovação estética do teatro nacional nas décadas de 1940 e 1950.

expressam um momento de crise e decadência do patriarcalismo brasileiro, onde muitos valores morais que procuraram definir a sociedade brasileira vinham sendo questionados (Oliveira, 2000), e o TEN situa-se nesse contexto, de questionamento e proposição, rompimento com ideias sacramentados historicamente.

Apesar dessas inovações estéticas, os palcos brasileiros continuavam sendo espaços predominantemente ocupados por artistas brancos e voltados para narrativas centradas nas experiências das elites urbanas. Personagens negros, quando presentes, frequentemente apareciam de forma secundária ou associados a estereótipos raciais. Nesse contexto, o Teatro Experimental do Negro diferenciou-se não apenas por inserir atores e atrizes negros em papéis de destaque, mas também por questionar as estruturas de exclusão presentes no próprio campo teatral. Enquanto parte do teatro moderno brasileiro buscava renovar a linguagem cênica, o TEN acrescentava a essa renovação uma dimensão política e racial, defendendo o protagonismo negro e a valorização da cultura afro-brasileira.

Tal modernização, como observa a autora Evani Tavares Lima em sua tese *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum* (2010), produziu tensões entre o teatro engajado socialmente e o teatro voltado para modelos elitizados, afastados da realidade da maioria da população. O TEN, nesse sentido, representou uma ruptura com essa lógica, ao propor um teatro que tinha a população negra não apenas como público, mas como protagonista e sujeito criador. Ao trazer ao palco atores e atrizes negros, Abdias e seus colaboradores desafiavam a hegemonia cultural branca e a visão estereotipada do negro no imaginário nacional.

Já do ponto de vista internacional, esse período também coincidiu com a intensificação das lutas anticoloniais na África e na Ásia. Países como a Índia (independência em 1947) e diversas nações africanas em processo de emancipação inspiravam movimentos negros inclusive no Brasil. O discurso da autodeterminação dos povos e da valorização das identidades culturais alimentava a ideia de que a arte poderia ser instrumento de emancipação (libertação). Para Marina Henriques Coutinho em sua tese, *A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade – sujeito* (2010), esse contexto deve ser compreendido como parte de um processo mais amplo de afirmação cultural das periferias e favelas como espaços produtores de conhecimento e estética próprios, e não apenas como locais de carência. Embora trate especificamente de contextos posteriores, sua análise ajuda a compreender como a lógica inaugurada pelo TEN já apontava para a valorização de sujeitos historicamente marginalizados como agentes culturais centrais.

Durante a década de 1950, o cenário político brasileiro foi marcado pelo retorno de Vargas à presidência (1951–1954), agora por meio do voto, e pela política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956–1961). Esses governos reforçaram o discurso de modernização, industrialização e urbanização, mas não romperam com as estruturas raciais excludentes. Nesse ambiente, o TEN consolidou-se como movimento cultural de vanguarda, promovendo não apenas peças teatrais, mas também concursos de beleza negra, debates sobre africanidade, cursos de formação e iniciativas de valorização da cultura afro-brasileira. Assim, sua atuação ultrapassava os limites do palco, articulando-se com uma agenda política e social mais ampla, que buscava afirmar a cidadania da população negra em meio a um país que insistia em inviabilizá-la.

2.2. O NASCIMENTO DO TEN: QUANDO O PALCO SE TORNA TERRITÓRIO DE LIBERTAÇÃO

Após conquistar sua liberdade¹³, em 1944, Abdias Nascimento passou a compreender com mais profundidade os motivos que explicavam a escassa presença de pessoas negras nos palcos brasileiros. Movido pelo desejo de enfrentar essa realidade, ele seguiu para São Paulo, onde procurou dialogar com Mário de Andrade (figura central e um dos fundadores da primeira fase do Modernismo no Brasil) na tentativa de viabilizar um novo e ambicioso projeto. No entanto, foi no Rio de Janeiro que Abdias encontrou os colaboradores que tornaram possível transformar sua ideia em ação.

A fundação do Teatro Experimental do Negro nasceu, assim, do engajamento voluntário de diversas pessoas, entre elas o advogado Aguinaldo de Oliveira Camargo (também participante do Congresso Afro-Campineiro de 1938), o estudante de Direito Ironides Rodrigues, o artista plástico Wilson Tibério, o funcionário público Teodorico dos Santos e o contador José Herbel. Posteriormente, somaram-se a eles Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ilena Teixeira, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva,

¹³ Abdias havia sido preso em duas ocasiões distintas. A primeira, em 1937, ocorreu após ele criticar a ditadura de Getúlio Vargas, sendo detido enquanto distribuía panfletos contra a implantação do Estado Novo. A segunda prisão aconteceu em 1943, decorrente de uma acusação de insubordinação no Exército e de um incidente em um bar que resultou em sua exoneração da instituição, conforme referido anteriormente.

Antonio Barbosa, Natalino Dionísio e, mais tarde, Ruth de Souza, entre tantos outros que contribuíram para a concretização desse importante movimento.

Ao abordar os objetivos do TEN, Sandra Almada recupera uma reflexão de Semog e do próprio Abdias Nascimento acerca da natureza do projeto idealizado em 1944. O trecho é particularmente significativo porque apresenta não apenas uma análise posterior sobre o TEN, mas também a perspectiva de um de seus fundadores. Ao enfatizar aquilo que o grupo não pretendia ser, os autores evidenciam as limitações das experiências teatrais anteriores envolvendo a população negra e destacam o caráter inovador da iniciativa proposta por Abdias:

Aquilo a que o professor Abdias Nascimento se propunha não era encenar autos natalinos iguais aos que os negros promoviam no século XVI [...] Não era encenar peças folclóricas como congadas, taieiras ou o bumba-meu-boi [...] Não se tratava de dar continuidade a uma tradição teatral vigente nos séculos XVIII e XIX, quando havia no país muitas companhias com um elenco formado predominantemente por negros e mulatos, escravos ou libertos, que representavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintados [...] Também não se tratava de seguir a dramaturgia do início do século XX, quando o teatro brasileiro se revigorava não só como espetáculo, mas, sobretudo, como fonte de renda e expressão cultural da elite, e o negro saiu de cena, dando lugar ao branco e ficando com um espaço secundário, como negrinho exótico e cômico, de fala estridente, animalesco, naquela antiestética preconceituosa e alienante. (Semog e Nascimento apud Alamada, 2009, p. 40).

Em sequência trago um breve resumo sobre alguns artistas que assumiram certa centralidade no projeto, suas trajetórias e contribuições no teatro, buscando traçar um perfil de seu elenco.

Aguinaldo Camargo foi um dos fundadores e principais integrantes do TEN, destacando-se como ator, intelectual e ativista em prol da valorização da população negra no Brasil. Antes da criação do TEN, participou de iniciativas pioneiras ao lado de Abdias Nascimento, como o Congresso Afro-Campineiro de 1938, marco na luta antirracista que discutiu a condição do negro em uma sociedade ainda segregada. Formado em Agronomia e Direito, e atuando como comissário de polícia em Bangu, manteve sua verdadeira vocação pelo teatro, estreando em 1944 na peça *Palmares* e, no ano seguinte, brilhando no papel principal de *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, recebendo elogios pela profundidade de sua interpretação. Além da atuação, dirigiu peças importantes, como *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*, e participou de montagens como *O Filho Pródigo* e *Rainha de Mangangá*. Fora dos palcos, destacou-se na militância política, sendo fundador do

Comitê Democrático Afro-Brasileiro e presidente da Convenção do Negro Brasileiro de 1946, além de atuar no cinema no filme *Também Somos Irmãos* (1949).¹⁴

Ironides Rodrigues, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1947, onde continuou seus estudos no Colégio Pedro II e no Colégio Universitário. Trabalhou como garçom, lanterninha e bilheteiro antes de se formar em Direito. Possuía ampla formação cultural e lecionou Latim, Francês, Português e Literatura, além de atuar como jornalista e crítico cinematográfico em jornais como *Correio da Manhã* e *Vanguarda*. Como escritor, teatrólogo e ativista negro, foi colaborador fundamental do TEN desde sua criação, ministrando aulas de alfabetização e cultura geral, elaborando palestras, traduções e textos para o jornal *Quilombo*. Foi Secretário-Geral da Convenção Nacional do Negro Brasileiro e, no 1º Congresso do Negro Brasileiro (1950), apresentou a influente tese “Estética e Negritude”.

Wilson Tibério destacou-se como artista plástico, ator e ativista negro, reconhecido por sua versatilidade e engajamento político-cultural. Desde jovem revelou talento para desenho e pintura, participando de exposições ainda na juventude. Foi um dos fundadores do TEN e colaborou tanto nos bastidores quanto nos palcos, promovendo uma arte comprometida com a transformação social e a afirmação da identidade negra. Suas obras refletiam desigualdades raciais e sociais, dialogando com expressões afro-brasileiras e valorizando raízes africanas. Tibério também participou de eventos e exposições que divulgaram a arte negra, consolidando-se como figura central na história do movimento negro e da cultura brasileira.

Teodorico dos Santos foi um integrante pioneiro do TEN, comprometido com a valorização da cultura e da identidade negra. Funcionário público, colaborou na organização das atividades, formação de elencos e ações educativas do teatro, abrindo espaço para artistas negros em um contexto de forte exclusão. Atuou como militante, participando de projetos de conscientização social e utilizando o teatro como instrumento político e pedagógico.

José Herbel, contador de profissão, integrou o grupo de intelectuais, artistas e trabalhadores negros que fundaram o TEN em 1944. Atuou na organização e estruturação do grupo, colaborando nas atividades culturais e educativas. Seu engajamento reforçou o caráter coletivo do projeto e a importância do teatro como ferramenta de transformação social e valorização da população negra, consolidando o TEN como referência histórica na luta pela representatividade.

¹⁴ INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS (IPEAFRO). Disponível em: <https://ipeafro.org.br>

Outros colaboradores também desempenharam papéis importantes no TEN. Sebastião Rodrigues Alves participou da criação do Comitê Democrático Afro-Brasileiro (1945) e atuou em ações voltadas à valorização do negro brasileiro. Arinda Serafim foi uma das primeiras mulheres do grupo, participando ativamente de cursos e apresentações e reforçando a presença feminina nas artes cênicas. Ilena Teixeira, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonio Barbosa e Natalino Dionísio colaboraram em montagens, ensaios, debates e cursos educativos. O grupo projetou artistas de renome nacional como Grande Otelo e Milton Gonçalves e, por fim, Ruth de Souza destacou-se como uma das mais notáveis revelações do TEN. Primeira atriz negra a ganhar projeção nacional, estreou em *O Imperador Jones* (1945) e construiu carreira brilhante no teatro, cinema e televisão, rompendo barreiras e abrindo caminho para futuras artistas negras.

Apesar da iniciativa e centralidade de Abdias do Nascimento, no nascimento do TEN, percebe-se a importância desta diversificada rede de colaboradores que se engajaram na iniciativa, evidência clara de que o teatro, na perspectiva pensada por Abdias, só existe e se concretiza enquanto grupo, ou seja, no âmbito da coletividade.

A concepção coletiva que orientava o Teatro Experimental do Negro seria posteriormente sistematizada por Abdias do Nascimento na obra *O Quilombismo*, em que defende o quilombo como referência histórica e política para a organização da população negra. Mais do que remeter aos quilombos históricos, o autor propõe o quilombismo como um projeto de transformação social fundamentado na solidariedade, na valorização da cultura afro-brasileira, na autonomia política e no combate ao racismo (Nascimento, 2002). Embora a obra tenha sido publicada posteriormente à atuação do TEN, ela permite compreender os princípios que já orientavam o movimento desde sua fundação.

Já constituído como grupo, em plenas condições de atuar, a primeira grande produção do Teatro Experimental do Negro foi *O Imperador Jones* (1920), escrita pelo dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill. A peça estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 8 de maio de 1945, tendo Abdias do Nascimento como ator principal e responsável pela encenação. A escolha desse texto não foi por acaso: *O Imperador Jones* aborda a trajetória de um homem negro que chega ao poder, mas acaba destruído pelos medos e pelas marcas da opressão, tema que dialogava diretamente com as críticas do TEN ao racismo e à falta de protagonismo negro nos palcos.

Eugene O'Neill, autor da obra, é considerado um dos mais importantes dramaturgos dos Estados Unidos e um dos renovadores do teatro moderno. Suas peças exploram conflitos psicológicos, questões sociais e os limites da condição humana. O'Neill foi também um dos

primeiros dramaturgos brancos a escrever personagens negros com profundidade dramática, ainda que dentro das limitações de sua época. Além de *O Imperador Jones* (escrita em 1920), outras obras suas foram montadas ou estudadas pelo TEN justamente por trazerem temas de identidade, opressão e humanidade, elementos que Abdias buscava ressignificar a partir de um olhar negro e brasileiro.

A obra *O Imperador Jones* (1920) narra a ascensão e queda de Brutus Jones, um ex-guarda de trem negro que foge dos Estados Unidos e se torna o imperador de uma ilha nas Índias Ocidentais, explorando a superstição da população local. Quando seus súditos se rebelam, Jones foge pela floresta, onde suas memórias e medos vêm à tona.

Abdias Nascimento relembrou as dificuldades para a produção da peça nos seguintes termos:

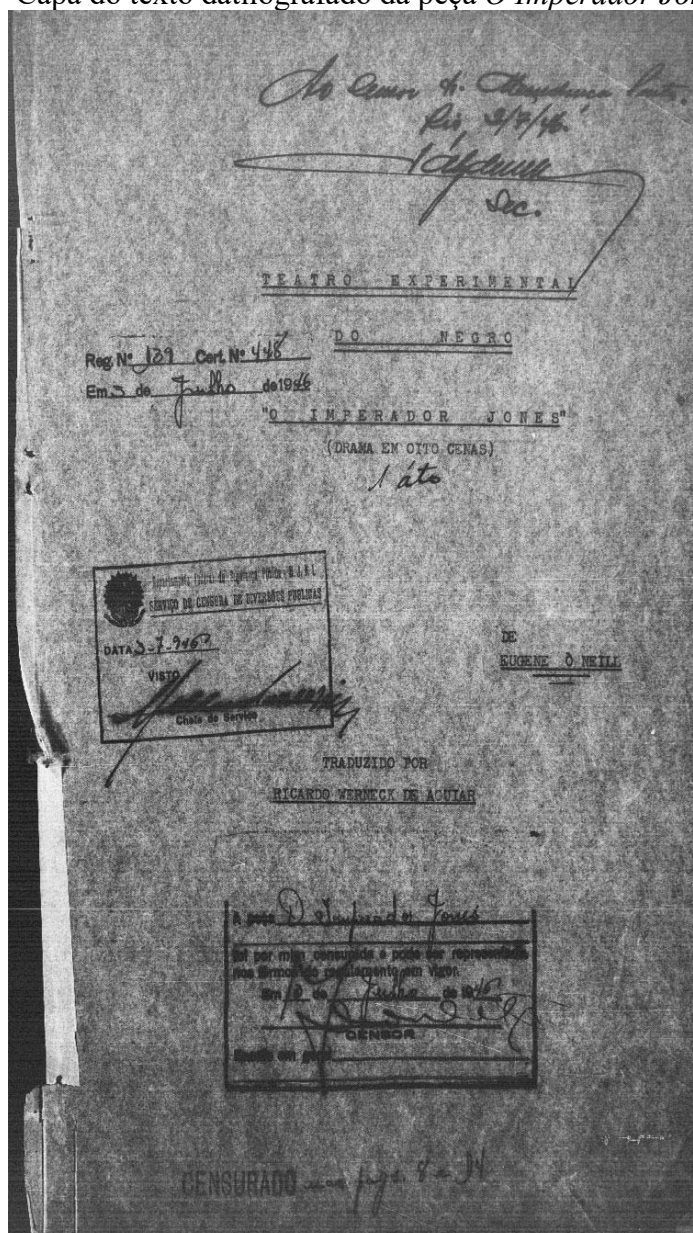
Nós escrevemos para Eugene O'Neill por causa dos problemas de direitos autorais. Ele, que já estava no seu leito de morte, muito enfermo, nos escreveu uma carta emocionante, se solidarizando conosco, dizendo que conhecia muito bem as condições que eu descrevia a respeito do negro no teatro brasileiro, porque essas mesmas condições existiram nos Estados Unidos antes que acerto (sic) de contas de Abdias com o espetáculo que desencadeara seu ingresso no mundo do teatro: O imperador Jones fosse representado, em 1929, por Charles Gilpin¹⁵. E assim ele cedia os direitos, não só daquela peça, mas das outras também, onde (sic) havia a problemática e os personagens negros. (Nascimento, apud Almada, 2009, p.41)

A imagem a seguir apresenta a capa do texto datilografado da peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, traduzida por Ricardo Werneck de Aguiar em 3 de julho de 1946. Preservado no acervo do IPEAFRO, o documento constitui uma importante fonte histórica para compreender a trajetória do Teatro Experimental do Negro e sua atuação no cenário cultural brasileiro.

A relevância desse registro está no fato de representar um dos materiais utilizados pelo Teatro Experimental do Negro em suas atividades teatrais. A escolha de *O Imperador Jones* possuía um significado especial para o TEN, uma vez que a obra colocava um personagem negro no centro da narrativa, rompendo com a lógica predominante do teatro brasileiro da época. A imagem abaixo, da capa do texto datilografado, contém os carimbos da censura sofrida.

¹⁵ Ator estadunidense, atuou também no Canadá.

Figura 3 – Capa do texto datilografado da peça *O Imperador Jones*.



Fonte: Acervo Abdias Nascimento, IPEAFRO. Reprodução do texto datilografado utilizado pelo Teatro Experimental do Negro. Tradução de Ricardo Werneck de Aguiar, 1946.

Para a primeira apresentação, foi realizada uma reunião no Palácio do Catete com diversos atores de teatro, entre eles Abdias do Nascimento. Durante o encontro, Getúlio Vargas chamou Abdias para uma conversa e perguntou sobre o que se tratava o “teatro do negro”. Após explicações e diálogo, Getúlio demonstrou interesse pela proposta, e Abdias aproveitou a oportunidade para pedir autorização para estrear no Theatro Municipal, algo considerado impensável na época, dada a grandiosidade e o prestígio dos espetáculos ali representados. Surpreendentemente, o pedido foi aceito.

O dia escolhido para a estreia foi 8 de maio de 1945, data marcada pela celebração da vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial. Apesar das dificuldades, como a falta de adaptação ao palco, a ausência de um diretor profissional e a inexperiência de muitos atores, o grupo seguiu em frente e realizou um espetáculo histórico para o teatro brasileiro. A apresentação contou com um bom público; embora o teatro não tenha lotado, havia um número expressivo de espectadores, especialmente considerando que a cidade estava em festa. Antes da estreia, havia grande expectativa e até desconfiança: muitos questionavam se o grupo seria capaz de encenar *O Imperador Jones*, afirmando que “eles não estavam à altura” ou “não tinham competência para isso”. No entanto, o grupo superou todos os obstáculos, e o espetáculo se consagrou como um marco na história do teatro negro no Brasil. Em sequência, trago o relato feito pelo próprio Abdias do nascimento sobre esta inauguração do teatro:

Houve uma reunião lá no palácio do Catete com atores de teatro, e eu fui também. E o Getúlio me chamou de lado querendo saber o que era essa coisa de teatro negro. Aí eu expliquei para ele, e “Ah, tudo bem”, e disse: “Então, o que eu posso fazer?” Eu respondi: “Em primeiro lugar, eu quero estrear, quero o Municipal”. Atirei logo alto. Agora não é nada, mas naquele tempo era o máximo. E ele cedeu o teatro. Imagine só os caminhos da vida.

O dia que escolhi foi o dia da Vitória dos Aliados na Segunda Guerra. Era um dia só. Pensei: “Não saio daqui”. E fomos assim mesmo com todas as dificuldades, porque um teatro profissional de longo tirocínio precisa de uns dias para poder se adaptar ao palco. Imagine nós, que não tínhamos diretor, ator... Aquela vontade de vencer a barreira e mostrar o que a gente era capaz nos deu força e foi um espetáculo histórico do teatro brasileiro. Você imagine, estava aquela coisa na avenida, aquele festão danado na rua pela vitória aliada. Mas tinha muito americano. [...] A plateia de negros era pequena.

Mas na peça toda hora havia cenas pontuadas com tiro de revólver, os tiros dos negros contra o falso imperador. E a gente atirava lá no palco, não sabia se era bomba lá fora, se era o tiro do imperador Jones, era uma confusão danada. Mas o espetáculo foi maravilhoso. Era uma boa plateia, mas não chegou a lotar, porque aquele teatro era grande demais, e era um dia em que todo mundo estava lá fora comemorando. [...] foi importante porque a crítica registrou com entusiasmo o nosso espetáculo.

Antes do espetáculo havia uma grande expectativa, porque havia gente que dizia: “Mas como eles vão fazer o imperador Jones, eles não estão à altura. Eles não têm competência para isso, eles não têm diretor”. Era uma peça expressionista de grande complexidade de montagem. [...] E nós vencemos toda essa barreira. E o espetáculo foi realmente um marco, em 18 de maio de 1945.¹⁶

O livro *Testemunhos, o teatro experimental do negro* (1966), constitui-se como um importante marco bibliográfico sobre a história do teatro do negro, e conta com diversos relatos de pessoas sobre este teatro, um deles é autor Henrique Pongetti, que também discute a simbologia da “pérola negra”, está expressão usada para descrever o brilho do talento que emergia das margens sociais. Ao associar essa metáfora ao TEN, Pongetti reconhece o valor

¹⁶ Depoimento de Abdias Nascimento colhido por Vera Lúcia Benedito em 3 de janeiro de 1998.

cultural e espiritual do movimento. A “pérola” representa o potencial artístico escondido sob as camadas do preconceito e da exclusão, que o TEN se propunha a revelar. “No Brasil o teatro negro não terá de digirir ao nosso preconceito, mas á nossa indiferença, a sua mensagem histórica” (Pongetti, 1966, p.14). Essa reflexão destaca como o TEN buscava romper não apenas com o racismo explícito, mas também com a indiferença estrutural que silenciava e invisibilizava a produção artística negra. Ao usar a metáfora da “pérola negra”, Pongetti reforça que o movimento revelava talentos e expressões culturais que, até então, eram ignorados pela sociedade.

A imagem a seguir apresenta um recorte da coluna *Cara ou Coroa*, publicada por Henrique Pongetti no jornal *O Globo* em 10 de maio de 1945. O texto destaca a atuação do Teatro Experimental do Negro e evidencia a atenção que o grupo passou a receber da imprensa logo em seus primeiros anos de existência. Ao abordar a iniciativa liderada por Abdias do Nascimento, Pongetti reconhece a importância cultural do movimento em um contexto marcado pela limitada presença da população negra nos espaços de prestígio da sociedade brasileira.

Além de registrar a repercussão pública do Teatro Experimental do Negro, o artigo demonstra como a proposta do grupo começava a ser percebida para além do campo artístico, inserindo-se em debates mais amplos sobre representação, cultura e reconhecimento social. Dessa forma, o recorte constitui uma importante fonte histórica para compreender a recepção do TEN na imprensa da época e o impacto que suas atividades produziram no cenário cultural brasileiro.

Figura 4 – Recorte da matéria “Branços e Negros”, de Henrique Pongetti, publicada no jornal O Globo em 10 de maio de 1945, sobre o Teatro Experimental do Negro.



Fonte: PONGETTI, Henrique. Brancos e negros. O Globo, Rio de Janeiro, ano 20, n. 5830, 10 maio 1945. Coluna Cara ou Coroa, 1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/IPEAFRO.

Nesta primeira apresentação, mostra que *O Imperador Jones* foi mais do que uma peça teatral, foi um ato de afirmação política. A encenação representou o primeiro grande confronto entre o teatro tradicional e uma nova estética negra, que se recusava a aceitar papéis subalternos. O autor Pongetti, ainda que preso aos limites de sua época, porém, testemunha a força transformadora do TEN no cenário cultural brasileiro.

Segue em sequência a publicação do panfleto sobre a divulgação de *O Imperador Jones*, em 1953. O cartaz traz uma inscrição interessante “Apresenta a pedidos”, o que pode revelar a repercussão que a peça teve. O cartaz informa ainda outras datas, de apresentações de outras peças montadas pelo grupo. Note-se a apresentação de um texto de Lucio Cardoso, outro de Augusto Boal, importante dramaturgo do chamado Teatro do Oprimido e, por fim, um texto do próprio Abdias Nascimento, que viria a ter grande sucesso:

Figura 5 - Cartaz de divulgação do Teatro Experimental do Negro – Peça *O Imperador Jones* e outras(1953)



Fonte: Recorte de jornal disponível em: <http://www.acervoaugustoboal.com.br/>

Em análise, podemos ter uma reflexão sobre as relações raciais no teatro e na sociedade naquela época. Onde existia as desigualdades estruturais que impediam os artistas negros de ascender aos palcos de forma igualitária, analisando a discriminação não apenas como um problema moral, mas como um mecanismo cultural de exclusão. Onde reflete as tensões entre os ideais de “democracia racial” e a realidade de uma sociedade profundamente hierarquizada. Por esse motivo, a presença do negro no teatro sempre foi marcada pela caricatura e pela subalternidade. E através do TEN, ao reivindicar protagonismo, rompe com essa tradição. Fazendo refletir na tomada de consciência sobre o papel social da cultura.

Outra peça muito famosa, foi a *Todos os Filhos de Deus Têm Asas* (1946). Esta peça, foi uma adaptação da obra do dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill, intitulada originalmente *All God's Chillun Got Wings*. Nesta peça, a história retrata o casamento de um homem negro com uma mulher branca, abordando de forma intensa e dramática as tensões e os preconceitos raciais presentes na sociedade.

Segundo Oliveira, com *Todos os filhos de Deus têm asas*:

A experiência venceu assim o cetismo dos que acham que o negro brasileiro é apenas um elemento decorativo, capaz de satisfazer o riso e a sede de exotismo dos turistas. O teatro Experimental do Negro deixou ancoras na sensibilidade de um público muito displicente e pouco crente na capacidade dramática de homens que até ontem tinham de apresentar, apenas como manifestações de arte, o elemento ritual mágico das macumbas. Com esta primeira etapa vencida, o Teatro Experimental do negro, prepara-se, agora, para novas realizações, que se vão fazer ainda através da genialidade de Eugene O'Neill, com "Todos os filhos de Deus têm asas" (... e os negros também). (Oliveira, 1966, p.22 . Disponível em IPEAFRO).

Em 1947, no Teatro Ginástico, o Teatro Experimental do Negro (TEN) apresentou *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, com interpretações de Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Abdias do Nascimento e outros integrantes do grupo. Em seguida, foi encenada *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, texto escrito especialmente para o TEN que, ao explorar elementos do folclore baiano, revela a ambivalência psicológica de uma mulher mestiça e a convivência simbólica entre os deuses africanos e os mortais.

No ano seguinte, em 1948, José de Moraes Pinho escreveu para o TEN a peça *Filhos de Santo*, ambientada em sua cidade natal, Recife. Segundo Nascimento, o texto entrelaça o misticismo e a exploração dos cultos de Xangô (candomblé local) com a narrativa de trabalhadores grevistas perseguidos pela polícia. A peça aborda também a paixão obsessiva de um homem branco por Lindalva, uma mulher negra que adoece de tuberculose em decorrência das duras condições de trabalho na fábrica. Séria e bem estruturada, *Filhos de Santo* foi encenada em 1949, no Teatro Regina, no Rio de Janeiro.

Escrita em 1946 pelo afro-brasileiro Rosário Fusco, *Auto da Noiva* foi outra obra concebida especialmente para o TEN, embora não tenha sido encenada no Brasil. Conforme relata Abdias, o texto, descrito como uma "deliciosa paródia crítica da perversa ideologia da "democracia racial brasileira", foi amplamente trabalhado em leituras e ensaios pelo grupo. Somente em 1974, na cidade de Bloomington, Indiana (EUA), Abdias assistiria à encenação em português da peça, realizada pelos alunos do Departamento de Línguas e Letras Românicas da Universidade de Indiana.

Em 1952, Abdias do Nascimento escreveu *Rapsódia Negra*, obra que revelou duas grandes artistas: a dançarina e coreógrafa Mercedes Baptista, discípula de Katherine Dunham e a atriz Léa Garcia, então esposa de Abdias. Já em 1951, ele criou *Sortilégio: Mistério Negro*, peça censurada duas vezes e proibida de ser apresentada publicamente até 1957, quando estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo, sob direção de Léo Jusi e cenografia de Enrico Bianco.

Sortilégio aborda os conflitos internos do personagem Dr. Emanuel, um homem negro formado em Direito e casado com uma mulher branca, que enfrenta o racismo da sociedade e questiona o próprio casamento, acreditando que sua esposa, Margarida, o teria escolhido apenas por ter perdido a virgindade antes, algo socialmente condenado à época. Paralelamente, Emanuel é atormentado por seu amor por Ifigênia, uma mulher negra que o rejeitou em busca do “branqueamento”, envolvendo-se com homens brancos. É Ifigênia quem insinua que o filho que Margarida espera não é de Emanuel e que, caso fosse, ela abortaria para não gerar uma criança negra. Movido pelo desespero, Emanuel mata Margarida e foge para um terreiro no alto do morro, onde inicia uma jornada de reflexão e reconciliação com sua identidade. Entre a racionalidade da cultura branca e o chamado ancestral da herança africana, ele escolhe se reconectar às suas origens, despindo-se das roupas, como símbolo da civilização ocidental e entregando-se ao sacrifício final, sendo atravessado pela lança de Exu empunhada pelas filhas de santo.

A intensa agitação político-cultural promovida por Abdias do Nascimento e pelo grupo do Teatro Experimental do Negro (TEN) durante a década de 1940 teve como protagonistas sujeitos sociais até então ausentes dos palcos brasileiros. Diferentemente das manifestações culturais tradicionais, marcadas pelo elitismo e pela exclusão racial, o TEN trouxe à cena novos rostos, histórias e perspectivas, rompendo com o padrão dominante que definia quem poderia representar e ser representado no teatro nacional.

A influência do TEN se estendeu para além do Rio de Janeiro, chegando a São Paulo, onde grupos negros buscaram desenvolver experiências semelhantes e encenar obras de autores afro-americanos. Nesse contexto, o Teatro Experimental do Negro de São Paulo (TENSP) retomou suas atividades em 1966 e anunciou a montagem de *Blues for Mister Charlie*, de James Baldwin, uma das principais novidades da cena teatral paulista naquele ano. Após um hiato de três anos, marcado pela interrupção de suas atividades e pelo contexto do golpe civil-militar de 1964, o grupo buscava reafirmar sua atuação por meio dessa encenação. Experiências de teatro negro também surgiram em outras cidades, como Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador. No

próprio Rio de Janeiro, desde 1950, Solano Trindade liderava o Teatro Popular Brasileiro¹⁷, enquanto artistas negros também buscavam ampliar sua participação nos palcos nacionais. Entre eles, destacou-se Milton Gonçalves,¹⁸ que integrou importantes montagens do teatro brasileiro, como *A farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna (1975), *Vargas*, de Dias Gomes (1984), obra que dialogava com as lutas históricas da população negra e circulou em um contexto marcado pelo início da ditadura militar, pela repressão política e pela censura.

O projeto do TEN tinha como base o fortalecimento da autoestima, da identidade cultural e da estética negra, fundamentando-se na valorização da herança africana e na promoção de diversas ações de intervenção social. Entre essas iniciativas, destacou-se um curso de alfabetização realizado na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), aberto a crianças e adultos de ambos os sexos, que chegou a atender cerca de seiscentos alunos. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural:

Por intermédio do escritor Aníbal Machado (1894-1964), o TEN consegue o empréstimo dos salões e do restaurante da sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), e o espaço é utilizado no período noturno, após o término das atividades da entidade estudantil, para a realização de ensaios e atividades culturais. O TEN elabora um trabalho alternativo de educação direcionado à população negra e oferece programas de alfabetização e iniciação cultural. A criação de um curso de alfabetização surge pela dificuldade dos atores em memorizar e decorar o texto, e as aulas de iniciação cultural utilizam as peças teatrais como principal material pedagógico.¹⁹

Após as primeiras experiências do Teatro Experimental do Negro (TEN), a luta por reconhecimento e igualdade seguiu com força. Ainda em 1945, Abdias do Nascimento, ao lado de Aguinaldo Camargo, Rodrigues Alves, Isaltino Veiga, José Pompílio da Hora e Ruth de Souza, organizou a Convenção Nacional do Negro. Segundo Semog (2006), o evento reuniu cerca de quinhentas pessoas em São Paulo e duzentas no Rio de Janeiro, com o objetivo de discutir as questões sociais, políticas e culturais da população negra, apresentando propostas à Assembleia Constituinte instalada naquele mesmo ano.

O documento final da convenção, intitulado Manifesto à Nação Brasileira, apresentou uma série de reivindicações, entre as quais destacavam-se:

¹⁷ DUARTE, Eduardo de Assis (org.). Solano Trindade. Literafro: o portal da literatura afro-brasileira. Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em: <https://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/429-solano-trindade>

¹⁸ CANTALICE, Tiago. Milton Gonçalves – 83 anos. Fundação Cultural Palmares, Brasília, DF, 9 dez. 2016. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/milton-goncalves-2013-83-anos>

¹⁹ ITAÚ CULTURAL. Teatro Experimental do Negro (TEN). Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/80428-teatro-experimental-do-negro-ten>

1- O reconhecimento explícito, na Constituição, da origem étnica do povo brasileiro, formado pelas três raças fundamentais: indígena, negra e branca; 2 - A criminalização do preconceito de cor e raça, definido como crime de lesa-pátria; 3- A punição legal de atos discriminatórios, tanto em instituições públicas quanto privadas; 4 -A concessão de bolsas de estudo a estudantes negros em todos os níveis de ensino, até que a educação se tornasse gratuita no país; 5- A isenção de impostos a pequenos empreendedores com capital inferior a Cr\$ 20.000,00; 6- A adoção de medidas governamentais voltadas à elevação do nível econômico, cultural e social dos brasileiros (Nascimento, 1968, p. 59).

Com base nesse manifesto, foi encaminhado, durante a Constituinte de 1946, um projeto que propunha a criminalização da discriminação racial, com vistas à sua inclusão na nova Constituição. Contudo, a proposta foi rejeitada após forte oposição do deputado comunista Claudino José da Silva, o único parlamentar negro da Assembleia Constituinte, que, seguindo a orientação partidária, argumentou que tal medida “restringiria o sentido mais amplo da democracia”. A recusa do projeto contou com apoio de outros parlamentares, sob a alegação de que não havia provas da existência de discriminação racial no Brasil.

Outra importante iniciativa de Abdias e do TEN foi a criação do jornal *Quilombo*, que serviu como espaço de expressão e debate das questões relacionadas às comunidades negras. De acordo com Antonio Sérgio Alfredo Guimarães,²⁰ o jornal, que publicou dez edições entre 1948 e 1950 representou a transformação do TEN em um movimento político, cultural, educacional e eleitoral de grande alcance, que buscava assegurar à população negra um lugar autônomo na emergente democracia brasileira. O *Quilombo* diferenciou-se das publicações anteriores da imprensa negra por sua inserção no circuito cultural nacional e internacional. O jornal acolheu intelectuais negros e brancos, entre eles Guerreiro Ramos, Ironides Rodrigues, Edison Carneiro, Solano Trindade, Nelson Rodrigues, Rachel de Queiroz, Gilberto Freyre, Artur Ramos, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Péricles Leal, Orígenes Lessa e Roger Bastide, além de divulgar textos de renomados autores estrangeiros.

Em sintonia com os debates intelectuais de Paris, Nova York e Chicago, *Quilombo* traduziu e publicou o ensaio “Orfeu Negro”²¹, de Jean-Paul Sartre; realizou uma entrevista com Albert Camus; reproduziu artigos do *The Crisis*, jornal dirigido por W. E. B. Du Bois em Nova York; e manteve contato regular com o periódico *Présence Africaine*, ligado ao movimento da negritude francesa, bem como com outros veículos da imprensa negra norte-americana. A

²⁰ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Teatro Experimental do Negro: testemunho e interpretação. Novos estudos, São Paulo, 2001. p. 147-162.

²¹ “Orfeu Negro” refere-se ao ensaio de Jean-Paul Sartre, publicado pelo jornal *Quilombo*. Nesse escrito, Sartre discute o movimento da negritude e a luta por afirmação cultural e política dos povos negros. A divulgação do ensaio pelo periódico evidencia o esforço de *Quilombo* em conectar o público brasileiro aos debates intelectuais internacionais sobre identidade negra e antirracismo.

publicação também discutia o papel da música, do cinema, do teatro e da poesia produzidos por artistas negros no Brasil, além de valorizar as expressões da cultura afro-brasileira, como os candomblés.

Além dessas ações, o TEN promoveu iniciativas voltadas para a valorização da mulher negra, como o I Concurso Rainha das Mulatas (1947) e o concurso de beleza “Boneca de Piche” (1948). Em 1949, organizou ainda a Conferência Nacional do Negro, realizada no Rio de Janeiro, que contou com representantes de entidades negras de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia. Coordenada por Abdias do Nascimento, Edison Carneiro e Guerreiro Ramos, a conferência teve como propósito ultrapassar os limites das formulações teóricas acadêmicas, buscando abordar de forma direta e concreta os problemas vividos pela população negra no cotidiano brasileiro.

A marchinha abaixo foi composta por Nicanor Tavares e Sebastião Alves para o baile da Boneca de Pixe, de 1950.

“Exaltaram a morena e a lourinha
A mulata também teve a sua vez
Agora chegou a hora da pretinha
Mostrar que também pode ser rainha
Depois de tanto lutar
Conseguimos elevar a nossa cor
Nas artes e nos esportes
A raça negra tem mostrado o seu valor”.

A composição musical resume o drama e a trajetória negra para adquirir reconhecimento. Outras etnias e cores, como a branca, e mesmo pessoas pardas como a “morena” e a “mulata” tiveram atributos como beleza, exaltados. Vemos o racismo estrutural, onde o negro precisa “provar” seu valor, algo que para os demais foi, historicamente, “naturalmente” reconhecido.

Figura 6 – Caty Silva eleita Boneca de Piche de 1950.



Fonte: Ipeafro

2.3 A PRIMEIRA CHAMA: ANALISANDO A EDIÇÃO FUNDADORA DO JORNAL QUILOMBO

O Jornal *Quilombo* foi fundado em dezembro de 1948, no Rio de Janeiro, por Abdias do Nascimento.

Fundando o Teatro Experimental do Negro em 1944, pretendi organizar um tipo de ação que a um tempo tivesse significação cultural, valor artístico e função social. De início, havia a necessidade do resgate da cultura negra e seus valores, violentados, negados, oprimidos e desfigurados. O negro não deseja a ajuda isolada e paternalista, como um favor especial. Ele deseja e reclama um status elevado na sociedade, na forma de oportunidade coletiva, para todos, a um povo com irrevogáveis direitos históricos. A abertura de oportunidades reais de ascensão econômica, política, cultural, social, para o negro, respeitando-se sua origem africana (Nascimento, *apud* Nunes. Penteado. 2020, p.700).

O título *Quilombo* foi escolhido por seu profundo significado histórico e simbólico. Durante o período da escravidão, os quilombos foram espaços de resistência, liberdade e organização coletiva dos africanos escravizados e seus descendentes. Ao adotar esse nome, o jornal reivindicava o espírito de resistência e autonomia desses territórios, transformando as páginas impressas em um quilombo simbólico e intelectual, onde o povo negro pudesse expressar-se livremente, reconstruir sua história e fortalecer sua identidade.

Nós saímos – vigorosa e altivamente – ao encontro de todos aqueles que acreditam, – com ingenuidade ou malícia –, que pretendemos criar um problema no país. A discriminação de cor e de raça no Brasil é uma questão de fato. Porém a luta de QUILOMBO não é especificamente contra os que negam os nossos direitos, senão em especial para fazer lembrar ou conhecer ao próprio negro os seus direitos à vida e à cultura. A cultura, com intuição e acentos africanos, a arte, poesia, pensamento, ficção, música, como expressão étnica do grupo brasileiro mais pigmentado, paulatinamente vai sendo relegada ao abandono, ridicularizada pelos líderes do “branqueamento” (*Quilombo*, nº1, 1948, p. 1).

O contexto histórico do surgimento do *Quilombo* é essencial para compreender sua importância. No Brasil do pós-Segunda Guerra Mundial, o discurso oficial exaltava a ideia de “democracia racial”, difundindo a noção de que negros e brancos viviam em harmonia. Entretanto, na prática, persistiam o racismo institucional, a exclusão social e a invisibilidade das pessoas negras nos espaços de poder, educação e cultura. Foi diante dessa contradição que Abdias do Nascimento e o TEN decidiram criar um jornal voltado à consciência crítica e à valorização da história afro-brasileira, buscando romper com o silêncio imposto pela sociedade.

Essa contradição entre o discurso de harmonia racial e realidade de exclusão pode ser compreendida a partir da reflexão de Pereira:

O objetivo não expresso deste processo de um racismo mascarado é negar ao negro a possibilidade de auto-definição, subtraindo-lhe os meios de identificação racial. E é justamente na obliteração do auto-reconhecimento identitário que se encontra a chave da dominação e exploração da população negra no Brasil, imobilizando e desmotivando qualquer tipo de organização que vise questionar a real condição deste segmento social. (Pereira, 2011, p.33).

Nesse contexto, o *Quilombo* assumiu um papel fundamental ao criar um espaço de afirmação identitária e de elaboração de uma consciência negra crítica, contrapondo -se ao mito da democracia racial e incentivando a valorização da história, da cultura e das experiências da população negra.

A primeira edição do Jornal *Quilombo* traz como destaque o editorial “Nós”, de autoria de Abdias do Nascimento. O texto possui caráter manifesto e representa o ponto de partida ideológico do periódico. Nele, Abdias afirma a necessidade da unidade do povo negro, chamando à reflexão sobre a condição social e política imposta aos afro-brasileiros. O uso do pronome “nós” é proposital e estratégico: traduz o sentimento de coletividade, de pertencimento e de resistência compartilhada. O editorial define o jornal como um espaço de luta e conscientização, onde a arte e o conhecimento se transformam em ferramentas de libertação.

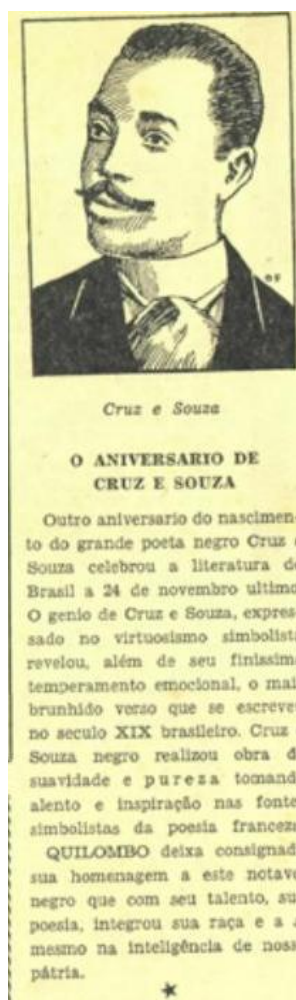
Ao longo de suas páginas, o *Quilombo* aborda educação, cultura, religião, arte, política e cidadania de maneira crítica e propositiva. A educação é tratada como eixo central de emancipação social. No texto “Queremos Estudar”, por exemplo, o jornal reivindica o direito do povo negro à escola, à alfabetização e à formação intelectual. Abdias e seus colaboradores compreendiam a educação como um instrumento de transformação, capaz de romper com séculos de exclusão e de reconfigurar a imagem do negro na sociedade. Essa perspectiva reflete a pedagogia defendida pelo Teatro Experimental do Negro, que via o teatro e a cultura como métodos de ensino e conscientização política.

Os negros que já estudam em colégios ou faculdades precisam adquirir a consciência da necessidade de um trabalho de esclarecimento do negro mais ignorante. E que lutem também pela união da gente de cor em torno das organizações que trabalham pela sua valorização social, através da educação, da cultura ou da arte. porque somente assim não estará longe o dia em que todos os negros do Brasil sejam admirados pela sua natural lucidez e instrução adquirida, e nesse dia, os nossos filhos não aprenderão como hoje em seu livro de geografia: "De todas as raças é a mais ignorante." (QUILOMBO, nº1, 1948, p. 4).

Outro aspecto marcante do jornal é a valorização das manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras. Em textos como “Como se desenrola uma festa de Candomblé”, o *Quilombo* busca combater o preconceito contra as religiões de matriz africana, apresentando-as como sistemas complexos de fé, filosofia e identidade cultural. Essa abordagem foi extremamente inovadora para o período, já que o candomblé e outras práticas eram frequentemente marginalizados e criminalizados. Ao tratar o tema com respeito e legitimidade, o jornal contribui para a reparação simbólica e histórica das tradições africanas no Brasil.

O *Quilombo* também cumpre um papel fundamental de resgate da memória e do reconhecimento da intelectualidade negra. A homenagem ao poeta simbolista Cruz e Souza, por exemplo, reverte o apagamento histórico que marcou a trajetória de artistas negros no século XIX. Essa recuperação da memória literária e cultural demonstra a preocupação do jornal em reconstruir uma história negra positiva, destacando exemplos de talento, criatividade e resistência.

Figura 7 : Página 3 da primeira edição do jornal *Quilombo*: Imagem Cruz e Souza



Fonte: IPEAFRO

Além dos textos, o periódico apresenta seções dinâmicas como “Tópicos”, “Estados em Revista” e “Cartas”, que evidenciam seu caráter participativo e coletivo. Por meio dessas seções, o *Quilombo* dialogava com leitores de diferentes partes do país, criando uma rede de comunicação e solidariedade entre intelectuais, artistas e militantes negros. O jornal, assim, não se limitava a informar: ele formava, articulava e fortalecia um movimento.

Nas páginas seguintes, o *Quilombo* amplia o olhar sobre o papel das pessoas negras nas artes e na cultura. Há destaque para figuras como Ruth de Souza, Mercedes Baptista e Rex Ingram, que enfrentaram o racismo nos palcos e nas telas, abrindo caminho para novas gerações de artistas. Essas matérias têm caráter afirmativo e pedagógico, pois demonstram que o negro é produtor de cultura, pensamento e arte, e não apenas tema de estudo ou folclore. O jornal rompe com a visão estereotipada e passa a afirmar o negro como sujeito criador e intelectual.

A página 7 da primeira edição merece especial destaque, pois representa o núcleo simbólico e conceitual do projeto. Nela, o *Quilombo* apresenta em detalhe o Teatro Experimental do Negro (TEN), suas atividades, seus artistas e sua proposta pedagógica. O TEN é descrito como um espaço de reeducação estética e moral, destinado a preparar jovens negros para os palcos, mas também para a vida cidadã. O teatro, para Abdias, era um ambiente de formação integral, que unia disciplina, consciência racial, arte e conhecimento.

As imagens que compõem essa página são altamente significativas: aparecem Marina Gonçalves, Claudiano Filho e Luiz Soares, atores do TEN, em cenas de montagens como *Em Todos os filhos de Deus têm asas*, de Eugene O'Neill, e *Calígula*, de Albert Camus. Também se destaca o trabalho de Anísio Medeiros, responsável pelos figurinos, o que demonstra o caráter coletivo e profissional do grupo. A presença dessas imagens evidencia que o Quilombo não se limitava à teoria, ele mostrava a prática concreta da valorização do corpo negro no palco e da reconstrução de sua imagem diante do público brasileiro.

Na sequência, será apresentada a imagem da página 7 do Jornal Quilombo, para que seja possível observar os textos e fotografias originais que retratam as atividades do Teatro Experimental do Negro e seus integrantes, elementos que ilustram de maneira visual e concreta o espírito de resistência e criação que caracterizava o periódico.

Figura 8: Página 7 da primeira edição do jornal *Quilombo*: Teatro Experimental do Negro.

QUILOMBO Página 7

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Breve história dessa importante realização artística e cultural — Suas próximas produções :
"Aruanda", "Don Perlimplin e Belisa", "Caligula", "O Caminho da Cruz" e "Mulato"



Marina Gonçalves como "Mme. Harris" em "Todos os filhos de Deus têm azas", de O'Neill

Fundado em fins de 1944 por Abdias Nascimento, com o apoio de várias pessoas, brancas e pretas, o Teatro Experimental do Negro, se firmou, desde sua estreia no Teatro Municipal, a 8 de maio do ano seguinte, como alguma coisa nova e forte em nosso mundo artístico. A interpretação de Aguinaldo Camargo no papel de "Imperador Jones", de Eugene O'Neill, na cuidada tradução de Ricardo Werneck de Aguiar, surpreendeu mesmo no pequeno número de espectadores que compareceram ao teatro com o maior otimismo em relação à capacidade dramática do negro brasileiro. Porque a maioria não acreditava na vitória dos negros. A peça era difícil, tanto no desempenho, quanto na parte de direção e montagem. E aqui se destacou a valiosíssima colaboração do pintor Enrico Bianco, responsável pela cenografia e efeitos de luz. Enrico transformou o palco do Municipal naquela pavorosa floresta, de onde surgiam a todo instante os fantasmas que assustavam o pobre "Brutus Jones" em sua fuga desesperada. Depois, em 1946, "Todos os filhos de Deus têm azas", também de O'Neill, no Fenix, e a revelação de outros intérpretes de alta categoria dramática: Ilana Teixeira, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, José Medeiros — que é também fotógrafo de rara sensibilidade artística —, Antonio Barbosa, sem falarmos em Natalino Dionísio e José da Silva que no papel, respectivamente, de "Lem" e "Feitiçeiro do Congo", de "O Imperador Jones", mereceram francos elogios da crítica, e Sady Cabral, responsável pelo desempenho do inglês "Smilers".

Encerrando o ciclo das peças negras de O'Neill — que numa carta compreensiva e amigável abriu mão dos direitos autorais — o T. E. N. levou à cena "O moleque sonhador" no Regina, em fins de 1946. No ano seguinte, isto é, em 1947, foi encenado "O Filho Pródigo", original de Lucio Cardoso escrito, especialmente para o elenco negro, e além de Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, estrearam com êxito José Monteiro — atualmente interpretando muito bem o papel do "negro" em "La putain respectueuse" de Sartre no elenco de Sandro —, Haroldo Costa, Roney da Silva, e Ana Maria do T. E. N., fazendo a branca "Peregrina". Um belo cenário de Santa Rosa,



Claudio Filho estreará em "Aruanda"

CAMUS AO T. E. N.

Paris, 18 de Março de 1948

Abdias Nascimento

Rua Artur Bernardes, 49 apartamento 604

Rio de Janeiro — Brasil

Senhor :

Encarregado da correspondência do sr. Albert Camus, que se ache ciente, transmiti-lhe a carta que haveis enviado. Ele deu-me a resposta que passo ao vosso conhecimento. O Sr. Camus ficou muito sensibilizado com o vosso interesse pelo seu "Caligula" e sentirá o maior prazer que vós o representeis no Brasil. Naturalmente ele não faz questão de direitos autorais. Com a segurança de meus melhores sentimentos.

(a) Suzane Labiche, secretária

(as.) Eugene O'Neill

"ARUANDA" E "DON PERLIMPLIN E BELISA"

No próximo dia 21 de dezembro, o T. E. N. deverá apresentar no Ginástico duas peças: "Aruanda", lançando um novo autor nacional, o sr. Joaquim Ribeiro, que em 1946, escreveu o primeiro original especialmente para esse grupo. Trata-se, em linhas gerais do conflito cultural e psicológico de uma mulata que, não acreditando na macumba é finalmente arrastada a uma desfeita paixão por um santo desconhecido de "Aruanda", o deus "Gangazuma". O clima da peça é todo ele impregnado de mistério, de "pontos" e ritmos suturnos. Passa-se na Bahia, num porão lá das bandas do rio Vermelho. Ruth de Souza fará a personagem de forte dramaticidade de "Tia Zefa". Abdias será o "filho de santo Quelé", e para o papel de "Rosa Mulata" estão sendo cogitados três nomes: Mercedes Batista, Noêmia e Renée. "Pae João" servirá para a estreia de Claudio Filho. Cenários de Eros Gonçalves, música de Gentil Fugé.

"Amores de Don Perlimplin com Belisa em seu jardim", do poeta espanhol Federico Garcia Lorca, numa tradução de Rosário Puxo será a outra peça desta temporada. Anísio Medeiros encarregou-se de desenhar figurinos e cenários. Marina Gonçalves desempenhará "Marcolfa", Ruth "Belisa", Luis Soares estreará como o "1.º Duende", Claudio Filho "2.º Duende", Abdias fará "Perlimplin".

"CALIGULA" "O CAMINHO DA CRUZ" E "MULATO"

"Caligula", de Albert Camus, constituirá o grande acontecimento artístico do T. E. N. Considerada a obra mais importante do teatro contemporâneo, "Caligula" está sendo ensaiada com carinho excepcional, e sua montagem estudada detidamente. Camus, em carta ao T. E. N. isentou-o do pagamento de direitos do autor. Esta peça servirá para apresentação de cerca de quinze novos intérpretes estando assim o T. E. N. atingindo seus objetivos de funcionar como uma autêntica escola de preparação cultural e cênica.

Para semana santa o T. E. N. prepara a representação do solene drama litúrgico "O Caminho da Cruz" do escritor Henri Heuon que foi representado pela primeira vez numa abadia beneditina da Bélgica em 1932 ante milhares de espectadores. "Mulato" de Langston Hughes, que foi enviado ao Teatro do Negro pelo próprio autor por intermédio de R. Magalhães Jr., se encontra em estudos para ser incorporado ao seu repertório do ano próximo.



Luis Soares fará sua estreia em "Don Perlimplin"

INICIATIVAS, DE CARATER SOCIAL

Além de promover conferências, como uma sessão em homenagem a Cruz e Souza, na qual falaram Andrade Murici, crítico, e Augusto Frederico Schmidt, poeta, um recital de poesias abolicionistas de Castro Alves, com cenarização, e feitos plásticos e canto coral, o T. E. N. realiza dois concursos anuais: um para a escolha da "Rainha das Mulatas" e outro para a eleição da "Boneca de Pike". No primeiro



Figurinos de Anísio Medeiros para "Don Perlimplin e Belisa"

O Teatro Experimental do Negro, ao ser apresentado no jornal, é descrito como a síntese da luta de Abdias do Nascimento: um espaço de libertação pela arte, de educação para a cidadania e de resgate da dignidade humana. O TEN formou atores, escritores e pensadores, e ao mesmo tempo funcionou como uma verdadeira escola popular, ensinando leitura, escrita e história afro-brasileira aos participantes. Assim, a página 7 do *Quilombo* expressa a união entre educação, cultura e resistência, princípios que estruturam todo o jornal.

A análise detalhada do Jornal *Quilombo* permite compreender que ele foi mais do que um simples periódico: foi um projeto de emancipação coletiva, guiado pela crença de que a cultura e o conhecimento são armas de transformação social. Suas páginas se tornaram espaços de denúncia contra o racismo e de exaltação da herança africana como parte constitutiva da identidade nacional. O *Quilombo* uniu arte e política, jornalismo e pedagogia, palavra e ação, consolidando-se como um dos mais importantes veículos da imprensa negra brasileira do século XX.

Por seu conteúdo e por seu simbolismo, o *Quilombo* permanece como um documento histórico de grande relevância. Ele expressa o pensamento de Abdias do Nascimento e o legado do Teatro Experimental do Negro, mostrando que a luta contra o racismo passa pela reconstrução da memória, pela educação e pela valorização das expressões culturais negras. Ao resgatar essa publicação, reconhecemos o poder das palavras e das imagens como instrumentos de resistência e reafirmamos a importância do *Quilombo* como marco da história intelectual.

3. AS PEÇAS DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: PALCO, IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

“Os autores são quase sempre brancos. Eles contam o mundo deles. Quer dizer, não contam o mundo dos negros.”
Ruth de Souza

3.1 VOZES QUE ROMPEM O SILÊNCIO: AS PRINCIPAIS MONTAGENS DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

As montagens promovidas pelo Teatro Experimental do Negro ocuparam papel central na proposta de valorização da cultura afro-brasileira e de combate às representações racistas presentes no teatro nacional. Por meio de suas encenações, o grupo apresentou novas possibilidades de protagonismo para artistas negros e trouxe para o palco temas relacionados à identidade, à ancestralidade e às experiências da população negra.

Nesse sentido, este subcapítulo busca compreender de que maneira as principais montagens do Teatro Experimental do Negro romperam com o silêncio historicamente imposto aos sujeitos negros nas artes cênicas brasileiras. Mais do que apenas inserir atores negros no palco, o grupo procurou construir narrativas que evidenciassem experiências, conflitos, identidades e formas de resistência da população negra em uma sociedade profundamente marcada pelas desigualdades raciais. Assim, as peças encenadas pelo TEN podem ser compreendidas como “vozes e ações” que desafiaram o apagamento histórico e reivindicaram espaços de fala, pertencimento e protagonismo para artistas e personagens negros.

Um aspecto relevante acerca da atuação do TEN foi seu compromisso com a formação cultural e política da população negra. No primeiro ano de funcionamento do grupo, aproximadamente seiscentas pessoas participaram dos cursos de interpretação teatral ministrados por Abdias Nascimento, além de aulas de alfabetização, oficinas de iniciação à cultura geral e estudos voltados à cultura afro-brasileira e afro-americana. Os encontros aconteciam na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro, no período noturno e nos finais de semana. Essa atuação evidencia que o TEN não se limitava às encenações teatrais, mas desenvolvia também um importante trabalho educativo e de construção da consciência racial.

Durante sua atuação, o grupo encenou diversas peças que dialogavam diretamente com a realidade social e cultural da população negra. Entre essas produções, destaco *O Imperador Jones* e *Todos os Filhos de Deus Têm Asas* de Eugene O’Neill; e *Sortilégio*, escritas por Abdias

Nascimento. Ao observar essas montagens, compreendo que cada uma delas contribuiu para a construção de novas narrativas sobre a experiência negra, promovendo reflexões sobre identidade, racismo e pertencimento.

A peça *O Imperador Jones*, encenada pelo TEN em 1945, pode ser considerada uma das montagens mais marcantes do grupo. Escrita originalmente pelo dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill no ano de 1920, a obra narra a história de Brutus Jones, um homem negro que, após fugir da prisão nos Estados Unidos, chega a uma ilha do Caribe e se autoproclama imperador. Inicialmente, o personagem estabelece seu poder por meio da exploração econômica e do autoritarismo, utilizando-se do medo para manter o controle sobre a população local. No entanto, ao enfrentar uma revolta popular, Jones inicia uma fuga pela floresta, momento em que passa a vivenciar uma série de alucinações e confrontos com seu passado. Nesse sentido, a recepção da peça evidencia a relevância artística e política da atuação do TEN.

Ao dialogar com essa análise, percebo que a crítica evidencia não apenas a qualidade estética da montagem, mas também o caráter inovador do TEN ao inserir artistas negros em papéis de destaque. A menção às dificuldades enfrentadas pelo grupo revela as barreiras estruturais presentes no cenário cultural da época, reforçando a importância do TEN como um movimento que desafiava padrões raciais consolidados no teatro brasileiro.

Figura 9 : Cena de *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill.



Fonte: Fotografia de José Medeiros. Reproduzida em Biblioteca Digital da ECA-USP.

Outra montagem significativa, e que considero uma das mais impactantes, foi *Todos os Filhos de Deus Têm Asas* (1924) , que aborda o relacionamento interracial entre um homem

negro e uma mulher branca. A peça apresenta os desafios enfrentados pelo casal diante das pressões sociais e dos preconceitos raciais, evidenciando como o racismo ultrapassa o campo social e atinge diretamente as relações afetivas e emocionais.

A relevância de *Todos os Filhos de Deus Têm Asas* para o projeto artístico do Teatro Experimental do Negro pode ser percebida também na permanência da obra em seu repertório ao longo da década de 1950. Uma evidência disso encontra-se em uma notícia publicada pelo jornal *A Noite*, em 7 de janeiro de 1954, na seção dedicada às atividades teatrais da cidade do Rio de Janeiro. A nota informa que o Teatro Experimental do Negro realizaria, no Teatro Dulcina, uma homenagem ao dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill, apresentando a peça *Onde Está Marcada a Cruz* e trechos de *O Imperador Jones* e *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*. O anúncio também destaca a participação de artistas ligados ao grupo, como Léa Garcia, Orlando Macedo, Ivone Miranda, Jorge Aguiar e Abdias do Nascimento, responsável pela direção do espetáculo.

Figura 10 - Recorte da notícia sobre homenagem promovida pelo Teatro Experimental do Negro a Eugene O'Neill.



Esse registro demonstra que as obras de Eugene O'Neill continuavam ocupando posição central nas atividades do TEN, mesmo anos após suas primeiras montagens. A divulgação da homenagem na imprensa evidencia ainda o reconhecimento alcançado pelo Teatro Experimental do Negro no cenário cultural da época, consolidando sua presença para além das apresentações inaugurais.

Entre as produções do grupo, entretanto, considero que *Sortilégio* ocupa um lugar central por representar uma dramaturgia construída a partir da própria experiência e das propostas ideológicas do Teatro Experimental do Negro. Esta peça apresenta a trajetória de Emanuel, um homem negro que vivencia um intenso conflito identitário, dividido entre a tentativa de assimilação aos valores da sociedade branca e o resgate de sua ancestralidade africana. Ao longo da narrativa, Emanuel enfrenta lembranças, questionamentos e experiências simbólicas que o conduzem a um processo de reconstrução de sua identidade. Os personagens que compõem a obra possuem forte caráter simbólico, representando elementos da espiritualidade afro-brasileira, da memória coletiva e da tradição cultural negra. Ao analisar essa peça, percebo que Abdias Nascimento propõe uma ruptura com os padrões eurocêntricos do teatro tradicional, incorporando elementos da religiosidade afro-brasileira e valorizando saberes historicamente marginalizados. Nesse sentido, Abdias Nascimento afirma:

Resgatar no Brasil os valores da cultura negro-africana, degradados e negados pela violência da cultura branco-europeia; (...) a valorização social do negro através da educação, da cultura e da arte (...) denunciando equívocos e a alienação dos estudos sobre o afro-brasileiro e fazer com que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido. (Nascimento, 2004, p.198).

Ao relacionar essa afirmação com as produções do TEN, compreendo que o teatro funcionava como um instrumento de transformação social e de reconstrução identitária. As montagens não buscavam apenas ocupar o palco, mas também promover uma revalorização histórica e cultural da população negra, incentivando a construção de uma consciência coletiva sobre as desigualdades raciais presentes na sociedade brasileira.

Nesse sentido, podemos perceber que a força de *Sortilégio* pode ser observada nos diálogos que expõem de forma direta as marcas do racismo na experiência cotidiana da população negra. Em uma das passagens da peça, uma das Filhas de Santo questiona: “Será um crime nascer preto?” (Nascimento, 1961, p. 166). A pergunta, embora simples, sintetiza a crítica central da obra ao evidenciar a naturalização da discriminação racial e o sofrimento imposto aos sujeitos negros em uma sociedade estruturada pelo preconceito.

Na sequência, outro diálogo reforça a violência simbólica enfrentada pela população negra. Ao afirmar que o negro é visto como alguém que “quando não suja na entrada, suja na saída” (Nascimento, 1961, p. 167), a peça denuncia os estereótipos raciais que associam constantemente a identidade negra à inferiorização e à suspeita. A fala evidencia como o racismo opera por meio de preconceitos arraigados que condicionam a forma como os indivíduos negros são percebidos socialmente.

O conflito vivido por Emanuel, personagem central da trama, também revela os impactos psicológicos produzidos pela exclusão racial. Em determinado momento, ele declara: “Estou tão confuso, não sei o que digo, o que faço... não sei nem mesmo onde estou...” (Nascimento, 1961, p. 173). A fala expressa uma profunda crise identitária, marcada pela tensão entre a assimilação dos valores da sociedade branca e o reconhecimento de sua ancestralidade africana. Nesse sentido, Nascimento constrói um personagem que simboliza os dilemas enfrentados por muitos negros brasileiros diante das pressões do racismo e da negação de suas origens.

De modo geral, ao observar as montagens realizadas pelo Teatro Experimental do Negro, compreendo que essas produções ultrapassavam o campo artístico e assumiam uma função social e política. As peças encenadas pelo grupo buscavam desconstruir estereótipos raciais, valorizar a cultura afro-brasileira e ampliar as possibilidades de representação do sujeito negro no teatro nacional.

Assim, entendo que o TEN desempenhou um papel fundamental na transformação das artes cênicas no Brasil, contribuindo para a valorização de artistas negros e para o fortalecimento das lutas por reconhecimento cultural e igualdade racial. As montagens do grupo não apenas deram visibilidade a novos protagonistas, mas também promoveram reflexões profundas sobre identidade, memória e resistência, consolidando o teatro como espaço de enfrentamento ao racismo e de afirmação da cultura negra

3.2 ENTRE BASTIDORES E LUTAS: A CONSTRUÇÃO CÊNICA DO TEN NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950

Ao me debruçar sobre a construção cênica do Teatro Experimental do Negro (TEN), percebo que compreender seus espetáculos exige ir além do que era apresentado no palco. Para mim, os bastidores do TEN revelam um espaço de formação política, cultural e identitária que ultrapassava os limites da arte teatral. Não se tratava apenas de montar peças, ensaiar falas ou organizar cenários; tratava-se de construir sujeitos, fortalecer consciências e enfrentar uma estrutura social que sistematicamente excluía a população negra dos espaços de prestígio cultural.

Além disso, ao investigar a história do teatro, percebo que ele constitui uma importante fonte para a compreensão das sociedades. As peças, os espetáculos, os atores, os espaços de apresentação e até mesmo o público revelam aspectos das relações sociais de determinado período histórico. Conforme Rosenfeld:

O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. Está em vez de servir-se do teatro, é ao contrário material dele. O teatro a incorpora como um dos seus elementos. O teatro portanto não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagem. A base do teatro é a fusão do autor com a personagem, a identificação de um eu com o outro eu – fato que marca a passagem de uma arte puramente temporal e auditiva (literatura) ao domínio de uma arte espaço-temporal ou audiovisual (Rosenfeld, 1993, p. 21).

Por meio do teatro é possível identificar valores culturais, debates políticos, formas de sociabilidade e mecanismos de inclusão e exclusão presentes em uma sociedade. Dessa maneira, o estudo das experiências teatrais permite compreender não apenas manifestações artísticas, mas também as disputas por representação, reconhecimento e poder que atravessam diferentes grupos sociais.

No caso do TEN, essa perspectiva torna-se ainda mais significativa, pois sua atuação ocorreu em um contexto marcado pela difusão do mito da democracia racial e pela limitada presença de artistas negros nos espaços culturais de prestígio. Assim, ao analisar suas práticas, seus espetáculos e sua organização interna, torna-se possível compreender aspectos mais amplos da sociedade brasileira do pós-abolição, especialmente as estratégias desenvolvidas pela

população negra para enfrentar o racismo, ampliar sua participação na vida pública e construir formas de valorização de sua história e cultura.

Durante as décadas de 1940 e 1950, o Brasil vivia sob o impacto de profundas desigualdades raciais, ainda que o discurso oficial reforçasse a ideia de uma “democracia racial”. No campo artístico, o teatro reproduzia padrões estéticos eurocêtricos, privilegiando narrativas e corpos alinhados a uma lógica branca e elitizada. Percebo nesse contexto, que o surgimento do TEN representou uma ruptura não apenas estética, mas política. O grupo desafiava o que estava naturalizado: a ausência de protagonismo negro nos palcos e a limitação de artistas negros a papéis estereotipados.

O processo de construção das montagens do TEN envolvia uma dinâmica que, a meu ver, pode ser entendida como um projeto pedagógico e emancipatório. Antes mesmo da estreia de suas peças, o grupo investia na formação de seus integrantes. Cursos de interpretação teatral eram oferecidos gratuitamente, assim como aulas de alfabetização e oficinas voltadas à cultura afro-brasileira e afro-americana. Ao observar essa prática, percebo que o TEN compreendia o teatro como instrumento de transformação social. Nesse sentido, como destaca, Heverton Luis Barros Reis na página 8 do seu artigo (2023) “Essa atitude modifica a visão do Abdias, e, ao sair da cadeia, começa a pensar possibilidades mais reais de transformação da realidade por meio da arte.”, o grupo demonstrava preocupação não apenas com a dimensão artística de suas produções, mas também com seu papel social, utilizando a arte como meio de valorização da população negra e de promoção da cidadania.

A proposta formativa do TEN também dialogava com concepções teatrais que atribuíam à arte uma função educativa e social. Onde dialogavam com concepções presentes em autores como Konstantin Stanislávski e Bertolt Brecht. Enquanto Stanislávski defendia uma preparação rigorosa do ator, baseada no autoconhecimento e na construção consciente da personagem, Brecht atribuíam ao teatro uma função social e educativa, buscando estimular a reflexão crítica do público sobre as contradições da sociedade.

Essa dimensão pedagógica me chama particularmente atenção. Não era comum, naquele período, que um grupo teatral assumisse também o papel de formador intelectual e cultural de seus membros, ao menos não de forma tão consciente ou comprometida. Para muitos participantes, o TEN representava o primeiro contato sistematizado com a educação formal ou com reflexões sobre a história e a cultura negra. Assim, o movimento dos ensaios, no processo de produção das peças, não era apenas técnico; ele estava atravessado por debates sobre identidade, ancestralidade e pertencimento.

Nesse sentido, dialogo com Leda Maria Martins em sua obra *A cena em sombras: o Teatro Experimental do Negro no Brasil e nos Estados Unidos* (1995), na qual a autora compreende o teatro negro como espaço de reinscrição simbólica da experiência afro-diaspórica. Para Martins, o palco torna-se um lugar de enunciação, no qual o corpo negro deixa de ser objeto e passa a ocupar a posição de sujeito da narrativa. Ao refletir sobre essa perspectiva, percebo que aquilo que acontecia nos bastidores do TEN estava diretamente relacionado a essa transformação simbólica: a construção de novas possibilidades de representação para artistas negros em um cenário historicamente marcado pela exclusão racial.

Ao discutir a representação do negro no teatro brasileiro, Martins afirma que a cena teatral foi historicamente estruturada a partir de uma lógica racista, na qual personagens negros eram construídos de forma inferiorizada e caricatural, reforçando estereótipos que, conforme *Adilson Moreira (2019)*, constituem uma das manifestações do racismo recreativo, isto é, práticas culturais que utilizam o humor, a ridicularização e a caricatura para naturalizar a inferiorização da população negra enquanto personagens brancos ocupavam posições de centralidade e prestígio. A autora destaca ainda que o TEN buscou romper com essa estrutura ao construir uma “voz reprimida” e uma “face invisível” que historicamente haviam sido silenciadas no teatro brasileiro (Martins, 1995, p. 42-43).

Ao analisar essa reflexão, compreendo que o TEN não lutava apenas pela presença física de atores negros nos palcos, mas também pela transformação das formas de representação da população negra nas artes cênicas. O grupo buscava romper com imagens cristalizadas pelo racismo e construir personagens negros complexos, humanizados e protagonistas de suas próprias histórias.

Os ensaios das peças não eram apenas momentos de memorização de falas, mas espaços de experimentação estética e de construção coletiva. Havia um esforço em romper com a representação caricatural da população negra, tão presente no teatro brasileiro da época. O cuidado com a entonação, a postura corporal, a escolha dos figurinos e a composição dos personagens revelava uma preocupação em apresentar sujeitos complexos, humanizados e protagonistas de suas próprias histórias. A crítica publicada por Mello (1946), ao comentar a montagem de *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*, revela tanto os limites quanto as tensões presentes nesse processo de construção artística. O autor reconhece as dificuldades interpretativas enfrentadas pelo grupo, mas também destaca a existência de “substância artística” no espetáculo e ressalta as dificuldades materiais enfrentadas pelo TEN (Mello, 1946, p. 33).

Ao dialogar com essa crítica, percebo que a recepção das montagens do TEN evidencia os desafios enfrentados por artistas negros em um meio cultural profundamente elitizado e racialmente excludente. Mesmo diante das limitações estruturais e financeiras, o grupo conseguia construir espetáculos que tensionavam as hierarquias raciais presentes no teatro brasileiro. Além disso, a própria crítica demonstra como artistas negros eram constantemente avaliados sob um olhar marcado por expectativas e preconceitos que dificilmente recaíam da mesma forma sobre grupos teatrais brancos.

Outro aspecto que considero fundamental na construção cênica do TEN foi o caráter coletivo de suas produções. Sem descartar a possibilidade de que isso pudesse acontecer em outros grupos, no Brasil ou fora dele, a criação de cenários, figurinos e adaptações dramáticas envolvia diversos membros do grupo. Não havia uma separação rígida entre funções; todos contribuíam de alguma maneira para que o espetáculo se concretizasse. Ao analisar essa dinâmica, entendo que o processo colaborativo fortalecia o sentimento de pertencimento e consolidava o teatro como espaço de construção coletiva da identidade negra. É o negro sendo sujeito o tempo todo.

Além disso, é importante destacar que o TEN enfrentava limitações materiais significativas. Para além das dificuldades que historicamente assombram grupos e companhias teatrais, como a falta de recursos financeiros, o TEN ainda enfrentava o preconceito institucional impunham obstáculos constantes. Ainda assim, o grupo conseguia organizar suas atividades contando com o apoio de integrantes da comunidade negra, intelectuais, artistas e outros colaboradores que reconheciam a importância de seu projeto cultural e político. Essas redes de apoio demonstram que, mesmo em um contexto marcado pela discriminação, existiam sujeitos dispostos a romper barreiras raciais e contribuir para a consolidação da iniciativa. Nesse sentido, a própria capacidade de manter o grupo em funcionamento diante de tantas adversidades revela o caráter de resistência que marcou a trajetória do TEN. Ao refletir sobre isso, percebo que a própria precariedade se tornava elemento de resistência: fazer teatro nessas condições era, por si só, um ato político.

A ocupação de espaços tradicionalmente elitizados também fez parte da estratégia do TEN. A apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por exemplo, representou um marco simbólico. Para mim, esse momento evidencia que a luta do grupo era por visibilidade e legitimidade. Estar naquele palco significava desafiar uma estrutura histórica que excluía artistas negros dos grandes centros culturais.

Ao ocupar esses espaços, o TEN tencionava as hierarquias raciais que organizavam o campo artístico brasileiro. Não se tratava apenas de apresentar uma peça, mas de afirmar que

homens e mulheres negras pertenciam àquele lugar. Essa ação possuía um impacto simbólico profundo, tanto para o público quanto para os próprios integrantes do grupo.

Também observo que a construção cênica do TEN dialogava intensamente com elementos da cultura afro-brasileira, especialmente em produções como *Sortilégio*. A incorporação de referências à espiritualidade, à musicalidade e à ancestralidade africana demonstrava uma tentativa consciente de romper com o padrão eurocêntrico dominante no teatro brasileiro. Para mim, esse movimento revela uma busca por autonomia estética, na qual a cultura negra deixa de aparecer como elemento folclórico e passa a ocupar posição central na dramaturgia.

Essa dimensão torna-se particularmente evidente nos momentos em que na peça *Sortilégio* (1961), Emanuel expressa sua crise identitária diante das referências religiosas de matriz africana. Em determinado trecho da peça, o personagem afirma: “Perdão meu Deus, perdão. Sei que pequei. Blasfemei invocando o demônio negro” (Nascimento, 1961, p. 184). A fala revela não apenas a influência dos valores cristãos sobre sua formação, mas também o processo de negação da própria herança cultural afro-brasileira. Ao associar as entidades e práticas religiosas negras à figura do “demônio”, Emanuel reproduz discursos historicamente construídos para deslegitimar as religiões de matriz africana. Nesse sentido, a peça evidencia como o racismo atua também no campo simbólico e religioso, produzindo conflitos de pertencimento e identidade. Ao trazer para o centro da narrativa elementos ligados ao candomblé e à ancestralidade africana, Abdias do Nascimento transforma a espiritualidade afro-brasileira em um instrumento de reconstrução identitária e de resistência cultural.

Ao comentar *Sortilégio*, Mello (1957) destaca também a profundidade simbólica e poética da peça, associando a trajetória de Emanuel à busca pela liberdade e pela reconstrução da identidade negra. A crítica enfatiza ainda a presença de elementos ligados à espiritualidade afro-brasileira e à valorização da experiência negra como fundamento da dramaturgia construída por Abdias Nascimento (Mello, 1957, p. 155). Ao refletir sobre essa análise, percebo que *Sortilégio* representa um importante momento de ruptura estética e política dentro do teatro brasileiro. A peça desloca o olhar eurocêntrico tradicionalmente dominante e constrói uma dramaturgia fundamentada nas experiências, memórias e ancestralidades negras. Assim, o TEN reafirmava a cultura afro-brasileira não como elemento periférico, mas como parte fundamental da identidade cultural nacional.

A relevância dessa proposta pode ser observada também em produções artísticas posteriores, que continuaram problematizando a invisibilização da cultura afro-brasileira e

reivindicando seu lugar na construção da identidade nacional. O filme *Besouro*²², por exemplo, ao retratar a trajetória do capoeirista Besouro Mangangá, articula elementos da ancestralidade africana, da religiosidade de matriz afro-brasileira e das formas de resistência da população negra. Assim como em *Sortilégio*, a obra questiona narrativas historicamente centradas em referências eurocêntricas e reafirma a importância das experiências negras para a compreensão da cultura brasileira. Desse modo, é possível perceber que os debates promovidos pelo Teatro Experimental do Negro ultrapassaram seu contexto de origem, permanecendo presentes em diferentes linguagens artísticas e contribuindo para reflexões sobre identidade, memória e pertencimento.

A cada análise que realizo sobre os bastidores do TEN, compreendo que sua prática teatral estava profundamente articulada à militância política. O teatro não era separado da luta contra o racismo; ele era parte dela. Ensaiar, estudar, ocupar palcos e construir personagens eram ações que dialogavam diretamente com o enfrentamento das desigualdades raciais.

Essa compreensão do teatro como instrumento de transformação social aproxima a experiência do TEN de reflexões desenvolvidas por autores como Bertolt Brecht e Augusto Boal. Brecht defendia um teatro capaz de estimular a reflexão crítica do público sobre as contradições da realidade social, enquanto Boal, por meio do *Teatro do Oprimido*, entendia a prática teatral como uma forma de conscientização e intervenção política. Embora o Teatro Experimental do Negro tenha se constituído em um contexto anterior à formulação sistemática das propostas de Boal, suas ações revelam uma compreensão semelhante do teatro como espaço de questionamento das desigualdades e de fortalecimento de grupos historicamente marginalizados. Assim, ao refletir sobre a construção cênica do TEN nas décadas de 1940 e 1950, entendo que seus bastidores eram espaços de luta cotidiana. Ali se construíam não apenas espetáculos, mas projetos de transformação social. O palco era o resultado visível de um processo muito mais amplo, que envolvia formação, resistência e afirmação identitária.

Após analisar os bastidores do Teatro Experimental do Negro, é possível compreender que sua força não estava apenas na estética de suas montagens, mas na maneira como organizava seus processos internos. O TEN transformou o teatro em ferramenta de emancipação, reafirmando a centralidade da cultura negra na construção da identidade brasileira. Ao olhar para essa trajetória, percebo que sua construção cênica foi, acima de tudo, um ato contínuo de resistência.

²² BESOURO. Direção: João Daniel Tikhomiroff. Produção: Caio Gullane e Fabiano Gullane. Roteiro: Bráulio Mantovani, baseado na obra de Marco Carvalho. São Paulo: Gullane Entretenimento, 2009. 1 filme (95 min), son., color.

3.3 ENTRE REPRESENTAÇÕES E RESISTÊNCIAS: A PRESENÇA NEGRA NO TEATRO

“A discriminação como que se consolida em termos de alguma coisa que se repete, que se reproduz. E aí não dá para o hipócrita também dizer: “Não, o nosso jeito não é esse.” Não, o nosso jeito está errado mesmo, há uma repetição de discriminações, há uma área muito dura na inaceitabilidade do preconceito. Isso tem que ser desmascarado, tem que ser, realmente, contra-atacado, não só em termos verbais, como em termos de mecanismos e de processos que possam levar a uma transformação na direção de uma relação mais democrática entre as raças e entre os grupos sociais, entre as classes. Tudo isso tem que ser feito.” (Cardoso, 1996, p. 50-51).

Ao investigar sobre as representações da população negra no teatro brasileiro, compreendo que não estou analisando apenas escolhas estéticas ou processos artísticos. Estou, na verdade, investigando uma história de silenciamentos, distorções e disputas simbólicas que atravessam a formação social do Brasil. Os indivíduos negros, antes mesmo de ocupar o palco como sujeito, já havia sido construído como signo: signo da escravidão, da marginalidade, da subalternidade. Essa construção não foi espontânea; ela foi produzida historicamente por uma sociedade estruturada pelo racismo.

Durante muito tempo, o teatro brasileiro e as demais artes reforçou imagens estereotipadas da população negra. Quando penso nesse passado, percebo como a cena teatral reproduziu fielmente a lógica da hierarquia racial vigente fora dela. O negro era representado como caricatura, como tipo social fixo, como figura cômica ou subalterna. Raramente era retratado como sujeito complexo, portador de conflitos internos, desejos, contradições e humanidade plena.

Antes da criação do Teatro Experimental do Negro, outras iniciativas já buscavam enfrentar a exclusão da população negra dos espaços de participação política e cultural. Entre elas destacou-se a Frente Negra Brasileira (1931–1937), primeira organização negra de caráter nacional, que defendia a valorização da população negra e o combate à discriminação racial. Com a instauração do Estado Novo, em 1937, a entidade foi extinta em razão da proibição do funcionamento de organizações políticas. No campo artístico, contudo, permaneceram as representações estereotipadas da população negra, frequentemente associadas a personagens cômicos, servís ou folclorizados, reforçando imagens que contribuíam para a manutenção das desigualdades raciais.

Essa limitação de papéis revela algo que considero central: o problema nunca foi apenas a ausência da presença negra nos palcos, mas a forma como ele era permitido aparecer. Quando surgia, estava quase sempre vinculado ao passado escravocrata ou a funções sociais inferiorizadas. Os negros eram vistos, mas não eram escutados. Estavam presentes como objeto de observação, não como sujeitos de enunciação. É nesse contexto que compreendo a dimensão revolucionária do Teatro Experimental do Negro. O TEN surge, para mim, como um projeto que ultrapassa o campo artístico e se insere diretamente na luta política e intelectual do movimento negro brasileiro. O que o TEN propõe não é simplesmente incluir atores negros no palco; é transformar radicalmente a lógica da representação.

Quando analiso a proposta do TEN, percebo que sua principal ruptura está em deslocar a existências negras da posição de objeto representado para a posição de sujeito que representa. Essa inversão, que pode parecer simples à primeira vista, carrega uma potência imensa. O palco deixa de ser espaço onde o negro é observado e passa a ser espaço onde ele observa, interpreta, questiona e denuncia. Os sujeitos negros tornam-se produtores de sentidos. Como afirma Abdias Nascimento:

O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de idéias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades. (Nascimento, 2004, p. 221).

Mais radical ainda me parece a proposta de *Sortilégio*. Ao ler e estudar essa obra, percebo como o conflito deixa de ser apenas externo e passa a se manifestar no interior da subjetividade do personagem negro. O racismo não aparece apenas como estrutura social, mas como força que atravessa a identidade, produzindo conflitos internos, negação de si e desejo de assimilação. As pessoas negras, em *Sortilégio*, torna-se território de disputa psicológica e simbólica. Segundo os autores Castro e Santos no periódico “*Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra*” 2019, pontuam “Abdias do Nascimento foi o principal intelectual brasileiro a denunciar o racismo no Brasil em convenções e congressos internacionais. Evitou o termo ‘afro-americano’, por compreender que os problemas das Américas não se reduziam àqueles dos Estados Unidos, mas procurou a união dos povos negros de todas as Américas”. Fazendo nós refletir novamente sobre o quanto Abdias do nascimento foi fundamental nesta luta contra o racismo.

Acredito que essa dimensão é fundamental. O TEN não apenas denunciava o racismo estrutural, compreendido, na perspectiva de *Silvio Almeida (2019)*, como um sistema que organiza as relações sociais, políticas, econômicas e institucionais, produzindo e reproduzindo desigualdades raciais para além de práticas discriminatórias individuais, mas também expunha suas consequências subjetivas, onde quero me referir que consequências subjetivas são os efeitos do racismo na dimensão interna dos sujeitos, como na construção da identidade, da autoestima e na forma como a pessoa negra percebe a si mesma e seu lugar na sociedade. O palco transformava-se em espaço de elaboração de traumas históricos. Ao incorporar elementos da cultura afro-brasileira como mitologias, símbolos religiosos e referências ancestrais. A peça afirmava uma identidade que a sociedade insistia em marginalizar. Trazer para o centro da cena elementos das religiões de matriz africana, por exemplo, era um gesto político profundo em um país que historicamente criminalizou e estigmatizou essas práticas.

Compreendo, então, que os homens e mulheres negras em cena no TEN não é apenas presença física. Ele é memória, é denúncia, é afirmação identitária. Ele carrega marcas da violência histórica, mas também expressa potência criadora, ou seja, me refiro à capacidade dos sujeitos negros de produzir sentidos, conhecimentos e formas de expressão próprias, mesmo em contextos marcados pela opressão, afirmando sua cultura, identidade e existência. Essa compreensão me leva a refletir sobre como o racismo opera na dimensão simbólica: ele não atua apenas na exclusão econômica ou política, mas também na construção de imagens e narrativas que definem quem pode ser visto como plenamente humano.

As estratégias de resistência do TEN, foram múltiplas e articuladas. Primeiramente, houve um investimento claro na formação de atores negros. Em um contexto em que as escolas de teatro eram majoritariamente brancas e elitizadas, o TEN criou seus próprios espaços de formação. Isso significava não apenas ensinar técnicas de interpretação, mas construir autoestima, consciência racial e senso de pertencimento.

Além disso, a produção de dramaturgia própria foi essencial. Ao escrever suas próprias peças, Abdias do Nascimento e outros intelectuais ligados ao movimento negro romperam com a dependência de textos que reforçavam visões estereotipadas. Criar narrativas próprias significava reivindicar o direito de definir a própria imagem. Também considero fundamental a atuação do TEN para além do palco. O grupo organizava debates, congressos, concursos de beleza negra e publicações. Essa dimensão ampliada revela que o teatro era parte de um projeto maior de transformação social. Os artistas negros em cena era apenas uma das frentes de uma luta que se estendia para o campo educacional, político e cultural.

Ao refletir sobre tudo isso, percebo que o TEN compreendia o teatro como instrumento pedagógico²³. Cada espetáculo era também um ato de formação política do público. Ao assistir a um protagonista negro complexo, digno e intelectualizado, o espectador era confrontado com uma imagem que rompia com os estereótipos naturalizados. O palco tornava-se espaço de reeducação do olhar. Entendo, portanto, que estudar os corpos negros em cena é investigar uma política da representação. É compreender que o racismo também se sustenta por imagens e que combatê-lo exige disputar essas imagens. O TEN fez exatamente isso: disputou o imaginário social brasileiro.

3.4 DO PALCO À POLÍTICA: O TEN E A AMPLIAÇÃO DA VISIBILIDADE ARTÍSTICA NEGRA

Ao avançar na reflexão da trajetória do Teatro Experimental do Negro, torna-se evidente para mim que a importância do movimento não pode ser medida apenas pelas peças encenadas ou pela quantidade de apresentações realizadas. O que observo é que o TEN construiu uma plataforma mais ampla de intervenção cultural e política, na qual o teatro funcionava como ponto de articulação entre diferentes formas de mobilização da população negra no Brasil.

Mais do que criar espetáculos, o movimento participou de um processo de reorganização da presença negra no espaço público. Ao reunir artistas, intelectuais e militantes em torno de um projeto comum, o Teatro Experimental do Negro contribuiu para fortalecer um ambiente de produção cultural no qual pessoas negras não apenas atuavam como intérpretes, mas também como produtores de pensamento, crítica e reflexão sobre a sociedade brasileira. Essa dimensão intelectual do movimento é particularmente significativa. O TEN não se limitou à prática teatral; ele também estimulou debates sobre identidade, cultura e racismo. Ao promover encontros, discussões e atividades formativas, o grupo criou um espaço no qual artistas negros podiam refletir sobre sua própria condição dentro de um campo cultural historicamente dominado por referenciais brancos. Nesse sentido, o teatro se transformava em um espaço de elaboração coletiva de consciência política. Como destacam Nascimento e Nascimento:

²³ O termo “instrumento pedagógico” refere-se ao uso do teatro como meio de formação crítica, capaz de provocar reflexões, questionar visões naturalizadas e contribuir para a construção de novos olhares sobre a realidade social.

O TEN continuava a tradição de protesto e organização político-social [das décadas anteriores], mas integrava a essa dimensão a reivindicação da diferença: o negro não procurava apenas integrar-se à sociedade “branca” dominante, assumindo como sua aquela bagagem cultural européia que se impunha como “universal”. Ao contrário, o TEN reivindicava o reconhecimento do valor civilizatório da herança africana e da personalidade afro-brasileira. Assumia e trabalhava a sua identidade específica, exigindo que a diferença deixasse de ser transformada em desigualdade. (Nascimento e Nascimento, 2000: 206-207).

Ao entrar em contato com essas discussões, entendo que o Teatro Experimental do Negro ajudou a mudar a forma como artistas negros eram vistos dentro da sociedade brasileira. Aos poucos, eles passaram a conquistar maior espaço e reconhecimento dentro do campo cultural. Mesmo que o racismo continuasse presente, o movimento abriu caminhos importantes para novas gerações de artistas e intelectuais negros.

Outro aspecto que considero fundamental é a capacidade do Teatro Experimental do Negro de articular cultura e militância. Ao mesmo tempo em que produzia espetáculos, o movimento também participava de debates sobre direitos civis, racismo e desigualdades sociais. Dessa forma, o teatro deixava de ser apenas uma forma de expressão artística e passava a funcionar como uma ferramenta de intervenção no debate público.

Esse processo revela que o palco operava como um espaço de visibilidade, mas também como um ponto de partida para a circulação de ideias e reivindicações políticas. Ao conquistar reconhecimento no campo cultural, o movimento criava condições para que artistas e intelectuais negros participassem mais ativamente das discussões sobre o futuro da sociedade brasileira. Também percebo que as ações do movimento dialogavam com outras lutas negras que aconteciam em diferentes partes do mundo. Durante o século XX, vários movimentos sociais passaram a questionar o colonialismo, o racismo e as desigualdades raciais. O TEN fazia parte desse contexto mais amplo de resistência negra, aproximando o debate brasileiro de discussões internacionais sobre direitos civis e valorização cultural. Nesse contexto, o TEN aproximava-se de debates presentes em movimentos como a Negritude, desenvolvida por intelectuais como Aimé Césaire autor de *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) e Léopold Sédar Senghor, cuja obra poética foi reunida em publicações como *Chants d'ombre* (1945), onde ambos autores reivindicavam o reconhecimento das heranças culturais africanas frente aos processos de dominação colonial.

Nesse contexto, a atuação de Abdias do Nascimento ganha uma dimensão particular. Embora esta pesquisa não tenha como objetivo produzir uma biografia detalhada, é possível perceber que sua trajetória esteve profundamente ligada à articulação entre cultura e política.

Abdias compreendia que a luta contra o racismo exigia não apenas denúncias, mas também a construção de espaços concretos de produção cultural protagonizados por pessoas negras.

Esse aspecto internacional também ajuda a compreender o alcance simbólico do movimento. O Teatro Experimental do Negro não estava isolado; ele fazia parte de um contexto mais amplo de mobilizações negras que, em diferentes países, buscavam questionar estruturas de exclusão racial e afirmar novas formas de identidade cultural. Ao dialogar com essas experiências, o TEN contribuía para inserir a questão racial brasileira em debates globais sobre desigualdade e representação.

Ao observar essa trajetória, percebo que a ampliação da visibilidade artística negra promovida pelo TEN não ocorreu apenas dentro do teatro. Ela também se manifestou na capacidade do movimento de influenciar debates culturais, estimular a produção intelectual negra e fortalecer redes de articulação política. O palco foi, nesse sentido, um ponto de partida para um processo mais amplo de afirmação cultural.

Também considero importante destacar que o legado do Teatro Experimental do Negro pode ser observado nas transformações que ocorreram no campo artístico brasileiro nas décadas posteriores. Embora as desigualdades raciais permaneçam presentes, diferentes iniciativas culturais protagonizadas por artistas negros passaram a ocupar espaços mais amplos na produção teatral, cinematográfica e literária do país.

Essas transformações não podem ser atribuídas exclusivamente ao TEN, mas é inegável que o movimento desempenhou um papel importante ao demonstrar que era possível construir experiências culturais autônomas, comprometidas com a valorização da identidade negra e com a crítica ao racismo estrutural. Ao refletir sobre esse processo, compreendo que o Teatro Experimental do Negro produziu uma intervenção significativa na história cultural brasileira. Ao articular arte, pensamento e mobilização política, o movimento contribuiu para ampliar as possibilidades de participação da população negra no campo artístico e intelectual.

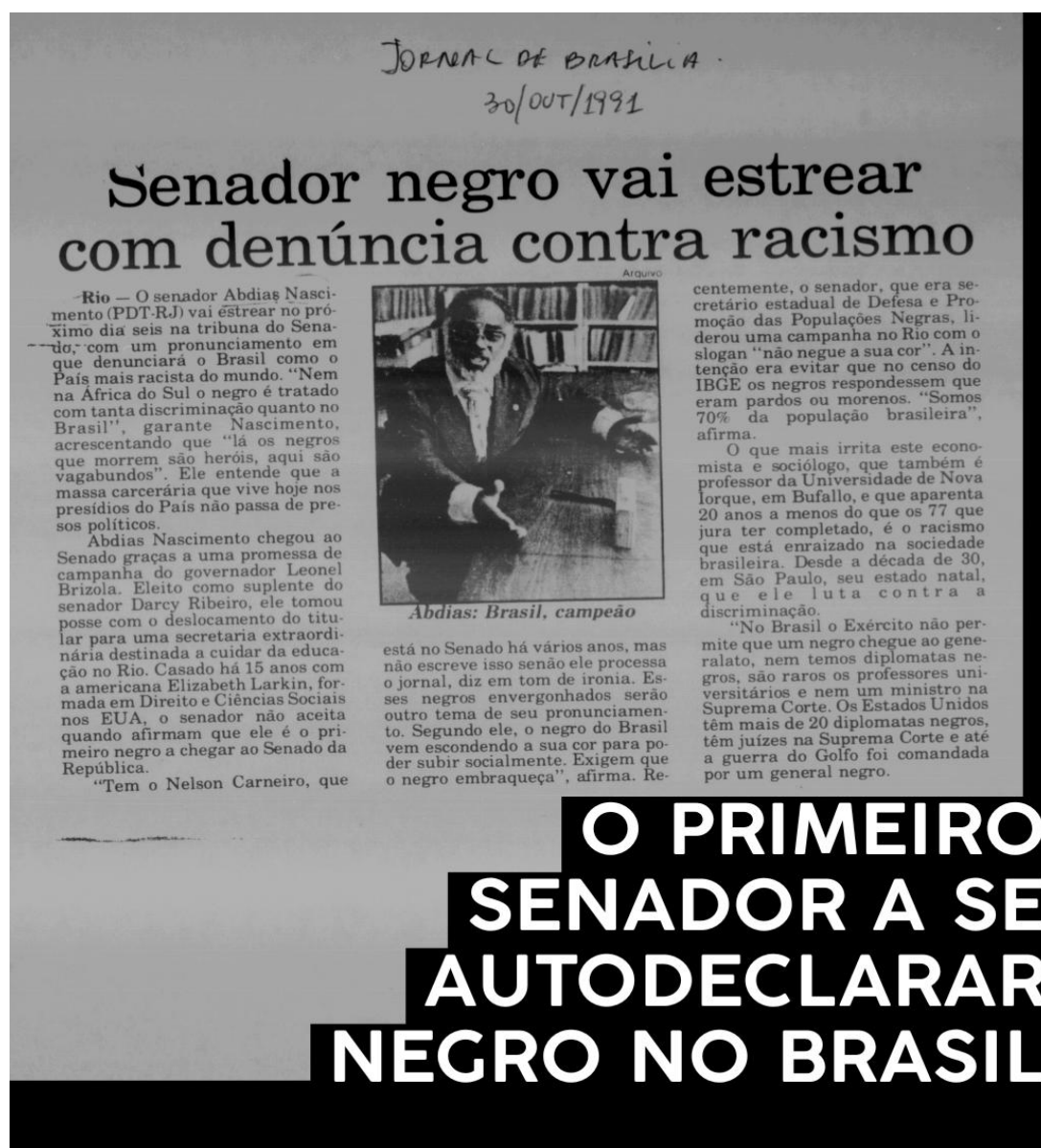
Assim, ao ir do palco à política, o TEN demonstrou que a luta por reconhecimento cultural também é uma luta por transformação social. A presença de artistas negros no teatro não representava apenas uma conquista simbólica, mas a afirmação de novas formas de participação e de produção de conhecimento dentro da sociedade brasileira.

Dessa forma, analisar a trajetória do Teatro Experimental do Negro significa reconhecer que sua atuação ultrapassou os limites da cena teatral. O movimento contribuiu para ampliar horizontes de representação, fortalecer debates sobre identidade e racismo e afirmar a presença negra como parte fundamental da produção cultural do país. É nesse sentido que compreendo

o TEN não apenas como um grupo teatral, mas como uma experiência histórica que transformou o palco em espaço de afirmação política e cultural.

Em sequência, apresento uma notícia preservada pelo IPEAFRO, na qual Abdias do Nascimento aparece como senador da República, sendo reconhecido como o primeiro senador a se autodeclarar negro no Brasil. A matéria evidencia a continuidade de sua trajetória de combate ao racismo, agora exercida dentro das instituições políticas do país. Nela, Abdias denuncia as desigualdades enfrentadas pela população negra brasileira e questiona a persistência de práticas discriminatórias que limitavam o acesso da população negra a direitos e oportunidades.

Figura 11 - Abdias do Nascimento em matéria jornalística sobre sua atuação no Senado Federal e denúncia do racismo no Brasil.



Fonte: Acervo do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO).

A imagem possui grande relevância para esta pesquisa porque simboliza a ampliação dos espaços de atuação conquistados por Abdias ao longo de sua trajetória. Se, nas décadas de 1940 e 1950, o Teatro Experimental do Negro buscava construir visibilidade para artistas e intelectuais negros por meio da cultura, nesse momento observa-se que essa luta alcançava também o campo político institucional. A presença de Abdias no Senado representa não apenas

uma conquista individual, mas um marco simbólico para a representação negra em espaços historicamente ocupados por elites brancas.

O fragmento de entrevista que Abdias concedeu à Revista Acervo, manifestou a importância de se ocupar os espaços do poder institucional:

“O negro neste país está acordado, alerta, e vai continuar sua luta sempre. Isto é um processo irreversível! Espero que o Brasil tenha a sensatez de ouvir-lhe os gritos em vez de se fazer de surdo. O negro no Brasil é maioria, e democraticamente no futuro deve assumir a direção do país! É só uma questão de tempo e de aprimoramento das instituições democráticas”. (Nascimento, A. Entrevista com Abdias Nascimento, 2011, p.14).

Além disso, a notícia acima reforça a compreensão de que a atuação de Abdias sempre esteve fundamentada na articulação entre cultura, identidade e ação política. As denúncias realizadas durante seu mandato dialogavam diretamente com as reivindicações defendidas anteriormente pelo Teatro Experimental do Negro, especialmente no que se refere ao combate ao racismo estrutural e à valorização da população negra na sociedade brasileira. Dessa forma, a imagem ilustra o percurso analisado ao longo deste trabalho: do palco à política, da luta por representação cultural à ocupação de espaços de poder e decisão, demonstrando como o legado do Teatro Experimental do Negro ultrapassou o campo artístico e contribuiu para ampliar as possibilidades de participação política da população negra no Brasil.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em análise a todo o conteúdo apresentado, observa-se que a trajetória de Abdias do Nascimento não se limita à biografia de um artista, mas se confunde com a própria história da luta do povo negro no Brasil. Desde a infância em Franca, marcada por dificuldades econômicas e pela experiência precoce do racismo, até sua atuação como fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN), sua vida foi uma constante resistência às barreiras impostas por uma sociedade excludente. Abdias construiu-se como intelectual, artista e militante a partir de um profundo compromisso com a transformação social, e sua trajetória reflete a passagem do indivíduo marginalizado ao sujeito histórico consciente de seu papel político. A leitura de sua biografia, corteja com outras fontes, onde revela como as experiências pessoais, o trabalho infantil, o encantamento pelo teatro, as humilhações sofridas e as prisões serviram de base para a formação de uma consciência crítica que uniu arte, política e educação como instrumentos de libertação.

O contexto histórico dos anos de 1940 e 1950, fortemente marcado pelos ecos da Segunda Guerra Mundial, pelas contradições do Estado Novo e pelos discursos da chamada “democracia racial”, foi o terreno onde Abdias consolidou seu pensamento e sua prática. O Brasil vivia o paradoxo entre a ideia de convivência harmoniosa entre as raças e a exclusão cotidiana da população negra dos espaços de poder, cultura e prestígio. Nesse cenário, o TEN surgiu não apenas como um movimento artístico, mas como um projeto político, cultural e pedagógico de reconstrução da identidade negra. O teatro, antes espaço de estereótipos e de subserviência, transformou-se em palco de afirmação e denúncia. Abdias compreendeu que era necessário ocupar o espaço simbólico da arte para reivindicar cidadania, visibilidade e respeito. Assim, o TEN representou uma ruptura com o modelo eurocêntrico de teatro que dominava o país, introduzindo uma estética voltada para a valorização das experiências, histórias e culturas afro-brasileiras.

A criação do Teatro Experimental do Negro, em 1944, marcou um divisor de águas na cultura brasileira. Através dele, Abdias e seus colaboradores, como Aguinaldo Camargo, Ironides Rodrigues, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos, José Herbel, Ruth de Souza e tantas outras figuras, transformaram o palco em um território de disputa simbólica. Suas montagens, a exemplo de *O Imperador Jones*, *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*, *O Filho Pródigo*, *Filhos de Santo* e *Sortilégio*, não foram apenas produções teatrais, mas verdadeiros atos políticos de resistência. Ao ocupar o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, espaço tradicionalmente reservado à elite branca, o TEN reafirmou o direito do povo negro de narrar a si mesmo e de ser reconhecido como produtor de cultura e pensamento.

A montagem de *O Imperador Jones* representa um marco importante nesse processo. Ao escolher uma peça cujo protagonista é um homem negro, o TEN já desafiava convenções profundamente enraizadas no teatro brasileiro. Entretanto, a montagem não se limitou à reprodução do texto original de Eugene O'Neill. A obra foi reinterpretada a partir das experiências raciais brasileiras, transformando-se em instrumento de reflexão crítica sobre a condição do negro em uma sociedade marcada pela exclusão racial. Como afirmou Abdias Nascimento, Brutus Jones “resumia a experiência do negro no mundo branco”, representando um sujeito lançado em uma sociedade que o marginaliza e o empurra para relações marcadas pela violência e pela desigualdade (Nascimento, 2004, p. 212). Dessa forma, o TEN utilizava o teatro como estratégia de resistência simbólica. A apropriação crítica de uma obra estrangeira permitia tensionar as estruturas raciais brasileiras e construir novas interpretações sobre a experiência negra. Assim, o grupo demonstrava que os atores e atrizes negros em cena não deveria existir apenas como elemento decorativo ou folclórico, mas como sujeito histórico capaz de elaborar criticamente sua própria realidade.

Além das peças teatrais, o movimento também desenvolveu atividades educativas, sociais e políticas que ampliaram ainda mais sua importância histórica. O TEN promoveu cursos de alfabetização voltados para crianças e adultos, debates sobre africanidade, conferências nacionais e iniciativas de valorização da estética negra. Entre essas ações, destacou-se a criação do jornal Quilombo, fundado em 1948, que funcionou como espaço de denúncia do racismo e valorização da cultura afro-brasileira. O periódico aproximou o movimento de debates internacionais sobre negritude, direitos civis e antirracismo, publicando textos de intelectuais brasileiros e estrangeiros e fortalecendo a circulação de ideias ligadas à emancipação da população negra.

Outro aspecto importante foi a realização da Convenção Nacional do Negro e da Conferência Nacional do Negro, iniciativas que demonstram como o TEN ultrapassava os limites do campo artístico e se consolidava também como movimento político. O grupo buscava discutir os problemas enfrentados pela população negra e reivindicar direitos relacionados à educação, cidadania, igualdade racial e acesso aos espaços públicos. Dessa forma, o TEN não apenas criticava o racismo presente na sociedade brasileira, mas também construía formas concretas de resistência e organização coletiva.

As experiências do Teatro Experimental do Negro também dialogavam com movimentos internacionais de valorização da identidade negra e de luta contra o colonialismo e a segregação racial. O movimento aproximou-se de debates que aconteciam em países da África, da Europa e dos Estados Unidos, inserindo a questão racial brasileira em discussões

globais sobre direitos humanos e emancipação dos povos negros. Assim, o TEN mostrou que a luta contra o racismo não acontecia de forma isolada, mas fazia parte de um processo mais amplo de resistência negra no mundo.

Ao escrever este trabalho, compreendo que não estou apenas analisando um movimento teatral do passado, mas dialogando com um legado que permanece atual. Ainda hoje, atores e atrizes negras enfrentam limitações impostas por estereótipos persistentes na indústria cultural, o que demonstra que a luta por representações plurais e complexas continua necessária. Ao observar as pessoas negras no palco do Teatro Experimental do Negro, vejo mais do que atores interpretando personagens: vejo sujeitos históricos reivindicando humanidade. Vejo um movimento que transformou o teatro em trincheira, isto é, em um espaço de enfrentamento e resistência, no qual se denunciavam desigualdades e se afirmam identidades, funcionando como instrumento de luta política e social. Vejo os homens e mulheres negras deixar de ser símbolo de subalternidade para tornar-se emblema de resistência. É justamente nessa transformação que identifico uma das maiores contribuições do TEN: ao ocupar o palco, os atores e atrizes negros não apenas passaram a ser vistos, mas também a se fazerem ouvidos.

Conclui-se, portanto, que este trabalho evidencia não só a importância histórica de Abdias do Nascimento, mas também a profundidade e a atualidade de seu legado. Sua trajetória mostra que a arte é um instrumento político capaz de desafiar estruturas de poder e reconfigurar imaginários sociais. O TEN consolidou-se como um dos movimentos mais importantes da cultura brasileira do século XX, inaugurando uma nova forma de pensar o teatro e a representação da população negra na sociedade. Abdias transformou a dor em criação, a exclusão em luta e o palco em trincheira.

Sua vida e obra são testemunhos de que o combate ao racismo não se dá apenas nas ruas ou nas leis, mas também na arte, na educação, na cultura e na memória coletiva. Este trabalho, portanto, não apenas reconstrói uma trajetória histórica, mas também evidencia o fortalecimento de um pensamento negro autônomo, crítico e transformador, que continua influenciando novas gerações na luta por representatividade, igualdade e justiça social no Brasil.

REFERÊNCIAS

FONTES

A NOITE. Homenagem do Teatro Experimental do Negro a Eugene O'Neill. **A Noite**, Rio de Janeiro, 7 jan. 1954, p. 6.

BESOURO. Direção: João Daniel Tikhomiroff. Produção: Caio Gullane e Fabiano Gullane. Roteiro: Bráulio Mantovani, baseado na obra de Marco Carvalho. São Paulo: Gullane Entretenimento, 2009. 1 filme (95 min), son., color.

O GLOBO. “Branços e Negros”. Matéria de Henrique Pongetti, publicada em 10 maio 1945, sobre o Teatro Experimental do Negro.

O'NEILL, Eugene. **O imperador Jones.** Tradução de Ricardo Werneck de Aguiar. Encenada pelo Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro, 1945-1953.

O'NEILL, Eugene. **Todos os filhos de Deus têm asas.** Encenada pelo Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro, década de 1940.

CARDOSO, Lúcio. **O filho pródigo.** Peça teatral encenada pelo Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro, década de 1940.

NASCIMENTO, Abdias do. **Mistério negro.** Rio de Janeiro, 1961.

NASCIMENTO, Abdias do. **Sortilégio:** mistério negro. Rio de Janeiro, 1961.

QUILOMBO: órgão do Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, dez. 1948.

BIBLIOGRAFIAS

ALMADA, Sandra. **Abdias Nascimento.** São Paulo: Selo Negro, 2009. Col. Retratos do Brasil Negro (coord. por Vera Lúcia Benedito).

ALMADA, Sandra. **Damas Negras:** sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Mota. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural.** São Paulo: Pólen, 2019.

BEATTIE, Peter M. **Tributo de sangue:** exército, honra, raça e nação no Brasil, 1864-1945. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro Experimental do Negro.** Acervo Augusto Boal.

CABRAL, Amílcar. **Emergência da poesia em Amílcar Cabral**: 30 poemas. Recolhidos e organizados por Oswaldo Osório. Praia: Edição Grafedito, 1983.

CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vitor e KRAAY, Hendrik (orgs.). **Nova História Militar Brasileira**. RJ: FGV, 2004.

CASTRO, Celso. **Exército e nação**: estudos sobre a história do exército brasileiro. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

CASTRO, M.B.de; SANTOS, M.S.dos. Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra. MODOS. **Revista de História da Arte. Campinas**, v. 3, n.3, p.174-189, set. 2019.

CARDOSO, F. H. (1996). Discurso na abertura do seminário internacional - "Multiculturalismo e racismo: o papel da ação afirmativa nos estados democráticos contemporâneos". Brasília: Biblioteca da Presidência da República.

CANTALICE, Tiago. Milton Gonçalves – 83 anos. In: **FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES**. Brasília, DF, 9 dez. 2016.

CÉSAIRE, Aimé. **Diário de um retorno ao país natal**. Tradução, posfácio e notas de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Edusp, 2012.

CONCILIO, Vicente. **Teatro e Prisão**: Dilemas da Liberdade Artística. São Paulo: Hucitec, 2008.

CONCILIO, Vicente. **Teatro e prisão**: dentro da cena e da cadeia. Sala Preta, São Paulo, v. 5, p. 151-158, 2005.

COUTINHO, Marina Henriques. A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade – sujeito. **Tese** (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2010.

CUNHA, Vanessa Lima. Quilombo: a voz do Teatro Experimental do Negro (Rio de Janeiro, 1940/1950). **Cadernos de Clio**, Curitiba, n. 3, p. 283, 2012.

DIONYSOS. Dionysos: Especial Teatro Experimental do Negro (n.28). Rio de Janeiro: **Serviço Nacional de Teatro** (SNT), 1988. (Revista).

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Solano Trindade**. Literafro: o portal da literatura afro-brasileira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2026.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. bras. de Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008

FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro**. Vol. I – Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2012

FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**. Vol. II – Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Dominus, 1964.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

GOMES, Flávio. **Negros e Política** (1888-1937). Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Resistência e revolta nos anos 60: Abdias do Nascimento. **Revista USP**. São Paulo, n.68, p. 156-167, dezembro/fevereiro 2005-2006.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Teatro Experimental do Negro: testemunho e interpretação. **Novos estudos**, São Paulo, 2001. p. 147-162.

HASENBALG, Carlos Alfredo. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HELIODORA, Barbara. **O teatro**: explicado aos meus filhos. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ITAÚ CULTURAL. Teatro Experimental do Negro (TEN). **Enciclopédia Itaú Cultural**.

LIMA, Evani Tavares. Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum. 2010. 307 p. **Tese** (Doutorado) –

MACEDO, Márcio José do. **Abdias do nascimento**: A trajetória de um negro revoltado (1914-1968). São Paulo: USP, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MAUÉS, Maria Angélica Motta. Entre o branqueamento e a negritude: contradições do discurso negro nas décadas de 1940 e 1950. **Projeto de Tese de Doutorado** – Instituto Universitário de Pesquisa do Rio, Rio de Janeiro, 1988.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**: o Teatro Experimental do Negro no Brasil e nos Estados Unidos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

MENDES, Miriam Garcia. **A história do teatro negro no Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2005.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**: entre 1889 e 1982. **Tese** (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

MOURA, Christian Fernando dos Santos; LIMA, Reynúncio Napoleão de. “Nos desvãos de um mundo estrangeiro”: a criação e trajetória do Teatro Experimental do Negro. **Travessias**. Cascavel, v. 3, n. 3, 2009 .

MULLER, Ricardo Gaspar. Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro. **Dissertação** (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 1988.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

MUNANGA, Kabengele. **Pan-africanismo, negritude e teatro experimental do negro**. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 109–125, 2016.

NARVAES, Viviane. **Teatro do sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2025. 340 p.

NASCIMENTO, A. Entrevista com Abdias Nascimento. **Acervo**, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 5–14, 2011.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, abr. 2004.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016. 229 p.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 2. ed. **Brasília**: Fundação Cultural Palmares; Rio de Janeiro: OR Produtor Editorial Independente, 2002.

NASCIMENTO, A. Entrevista com Abdias Nascimento. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 5–14, 2011.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro: testemunhos**. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros – IPEAFRO.

NASCIMENTO, Abdias. **Submundo: cadernos de um penitenciário**. Prefácio de Denise Carrascosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

NUNES, Tailane Santana; PENTEADO JR., Wilson Rogério. Luta antirracista e democracia racial no séc. XX: o legado do jornal Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro (1948-1950). **Revista da ABPN**, v. 12, c. 2, p. 694-710, 2020.

OLIVEIRA, Wilton Fred Cardoso de. **Nelson Rodrigues: a casa aberta e a disseminação do poder patriarcal**. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/79101>

PEREIRA, André Luis. **O pensamento Social e Político na obra de Abdias do Nascimento**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

REIS, Heverton Luis Barros. Tecer identidades: Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro – TEN. **Revista Educação, Pesquisa e Inclusão**, 2023, p. 1-18.

ROCHA, Gabriel do Santos. O negro como tema e sujeito na produção intelectual de Abdias do Nascimento, 1944-1968. **Dissertação de Mestrado**. FFLCH, USP. São Paulo. 2016.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro em crise: caminhos e descaminhos**. Org. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTOS, Paulo Eduardo Correia dos. **TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO**: Uma investigação sobre a formação estética do TEN na montagem de uma peça com temática negra na periferia. Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, 2024.

SANTOS, William Santana; DINIZ, Guilherme. Dramas afro-atlânticos: o teatro de James Baldwin desembarca na cena de São Paulo (1966). **Ephemera**, v. 9, n. 18, p. 26-41, 2026, p. 33.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Chants d'ombre**. Paris: Éditions du Seuil, 1945.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento**: O Griot e as Muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

VILLAS BÔAS, Rafael; PEREIRA, Paola Masieiro (org.). **Cultura, Arte e comunicação**. São Paulo: Outras Expressões, 2015.