

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

DANILO LORENZO MATOS DE LIMA

TEATRO MUSICADO NEGRO: Um estudo sobre o teatro no Brasil contemporâneo

OURO PRETO

2024

DANILO LORENZO MATOS DE LIMA

TEATRO MUSICADO NEGRO: Um estudo sobre o teatro no Brasil contemporâneo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao departamento de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do diploma de Bacharelado em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel.

Coorientador: Prof. Me. Itamar Salviano Borges de Araújo

OURO PRETO
2024



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE POS-GRADUACAO EM ARTES CENICAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

Danilo Lorenzo Matos de Lima

Teatro musicado negro: um estudo sobre o teatro no Brasil contemporâneo

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel

Aprovada em 10 de abril de 2025

Membros da banca

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel - Orientador(a) - Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Kristoff Silva - Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes - Universidade Federal de Ouro Preto

Paulo Marcos Cardoso Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 01/05/2025



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Marcos Cardoso Maciel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 05/06/2025, às 15:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0913844** e o código CRC **16E38D7D**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.006373/2025-48

SEI nº 0913844

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35402-163
Telefone: (31)3559-1732 - www.ufop.br

AGRADECIMENTOS

Neste momento tão significativo da minha trajetória acadêmica, gostaria de expressar minha profunda gratidão a todos que contribuíram para a realização deste trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel, por suas orientações e apoio durante todo o processo de pesquisa. Seus conselhos e principalmente a paciência foram fundamentais para que eu pudesse desenvolver minhas ideias e aprimorar a qualidade deste TCC. Agradeço também por me inspirarem a sempre buscar o melhor e me fazerem pensar bastante antes de qualquer escolha. Quero acrescentar meu agradecimento ao Prof. Me. Itamar Salviano Borges de Araújo, que aceitou assumir a coorientação na continuidade do TCC.

Aos meus colegas de curso e amigos, meu sincero agradecimento pelo carinho e pelo apoio constante. As conversas, discussões e momentos compartilhados foram essenciais para enriquecer minha perspectiva e fortalecer minha determinação.

Um agradecimento especial à minha família, que sempre acreditou em mim e se desdobrou em mil para poder me manter aqui. Minha mãe, Maria Aparecida de Matos, meu pai, Carlos Roberto de Lima, meus irmãos, tios e primos, sua presença constante e apoio incondicional foram fundamentais para a minha trajetória. Agradeço por todo o amor e compreensão durante os momentos de dedicação intensa a este projeto. Amo vocês um tanto bom.

À República Tabajara, por ser minha morada em Ouro Preto e pelo acolhimento com muito amor, carinho e cuidado, amo vocês!

Gostaria também de expressar minha gratidão a todos os profissionais do DEART, que sempre trouxeram gentileza e cuidado comigo e instituições que contribuíram com informações, recursos e apoio durante a elaboração deste trabalho.

Agradeço à Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários e Estudantis (PRACE) pela concessão da bolsa durante minha graduação. Esse apoio foi essencial para minha dedicação aos estudos e ao desenvolvimento deste trabalho.

Por fim, agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto e aos professores que me guiaram ao longo dessa jornada, em especial a Nina Caetano, por todo carinho e confiança depositado em mim desde o começo da graduação, e a Bruna Christófar, por ter confiado em mim como um dos membros do projeto de extensão Midiactors. Aos demais, agradeço cada aula, cada *feedback* e cada discussão, que enriqueceram minha formação acadêmica e pessoal.

Muito obrigado a todos!

Encontrei minhas origens

*Encontrei minhas origens
em velhos arquivos
..... livros
encontrei
em malditos objetos
troncos e grilhetas
encontrei minhas origens
no leste
no mar em imundos tumbeiros
encontrei
em doces palavras
..... cantos
em furiosos tambores
..... ritos
encontrei minhas origens
na cor de minha pele
nos lanhos de minha alma
em mim
em minha gente escura
em meus heróis altivos
encontrei
encontrei-as enfim
me encontrei.*

Oliveira Silveira¹

¹ Oliveira Ferreira da Silveira, poeta negro brasileiro, nascido em 1941 na área rural de Rosário do Sul, Estado do Rio Grande do Sul. Graduado em Letras – Português e Francês com as respectivas Literaturas – pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Docente de português e literatura no ensino médio. Atividades jornalísticas. Ativista do Movimento Negro. (WOLFF, 2024)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar as formulações do teatro negro musicado no Brasil contemporâneo. Busco identificar algumas ideias e propostas de teatro musicado negro presentes na cena brasileira atual. Para tanto, a pesquisa histórico-formal de sua linguagem, num primeiro momento, volta-se para o levantamento e o estudo de alguns espetáculos contemporâneos identificados com o teatro musicado negro. Ao longo desse percurso, observo criticamente as formas possíveis da negritude no palco brasileiro de hoje, segundo a adoção, por parte dos espetáculos, de determinadas estruturas narrativas utilizadas nas produções teatrais e de que modo elas explicitam os temas centrais da luta antirracista, sobretudo os relacionados à população negra em um país que ainda enfrenta questões profundas ligadas ao racismo estruturante. Neste sentido, busco trazer uma análise mais detalhada do musical intitulado *Cor do Brasil: O Resgate de uma História Roubada* (2021). Escolho essa obra por condensar os elementos que considero fundamentais para se falar em “teatro negro musicado” no Brasil atual. Verificamos como sua linguagem valoriza a identidade negra como constitutiva do próprio sujeito nacional, por meio de estratégias narrativas que, com esse objetivo, ressaltam a importância da história afro-brasileira e suas contribuições para a cultura nacional. A análise empreendida ao longo do trabalho também aponta o papel do teatro como ferramenta de resistência e conscientização, proporcionando um espaço para a expressão das vozes históricas frequentemente silenciadas. Os resultados evidenciam a relevância do teatro negro musicado como território artístico-cultural que mobiliza os signos da negritude e promove uma reflexão crítica sobre as desigualdades sociais.

Palavras-chave: Teatro Negro; Musical; Racismo; Identidade; Resistência; História Afro-brasileira.

ABSTRACT

Musical black theater: A study on theater in contemporary Brazil

This study aims to investigate the formulations of Black musical theatre in contemporary Brazil. It seeks to identify ideas and proposals related to Black musical theatre currently present in the Brazilian performing arts scene. To this end, the research initially focuses on a historical and formal analysis of the language of selected contemporary productions associated with Black musical theatre. Throughout this process, the study critically observes how these performances adopt specific narrative structures to make explicit the central themes of anti-racist struggle, particularly those concerning the Black population in a country that still grapples with deep-rooted structural racism. A more detailed analysis is dedicated to the musical *Cor do Brasil: O Resgate de uma História Roubada* (2021), selected for its embodiment of key elements that define Black musical theatre in Brazil today. The work demonstrates how its narrative strategies affirm Black identity as integral to national identity by highlighting Afro-Brazilian history and its contributions to Brazilian culture. The analysis also underscores the role of theatre as a tool for resistance and awareness, offering a platform for the expression of historically silenced voices. The findings highlight the significance of Black musical theatre as a cultural-artistic space that mobilizes symbols of Blackness and fosters critical reflection on social inequalities.

Keywords: Black Theater; Musical; Racism; Identity; Resistance; Afro-Brazilian history.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. Diferenças entre Teatro Musicado e Teatro Musicado Negro: Uma Análise Cultural	10
3. O teatro musical negro em <i>Cor do Brasil: O Resgate de uma História Roubada</i>	18
3.1 Gancho	22
3.2 Evento Mobilizador	22
3.3 Primeira Dificuldade	22
3.4 Evento-chave	23
3.5 Ponto inicial da trama	23
3.6 Clímax	23
3.7 Fim	24
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
REFERÊNCIAS	27

1. INTRODUÇÃO

Na condição de estudante negro dentro de um ambiente escolar, enfrentei a complexidade de conciliar minha identidade com os desafios e obstáculos do sistema de educação, de uma forma que não conseguia compreender completamente e nem corretamente na época. Minha vivência educacional não se transformou tanto quanto eu gostaria no que diz respeito ao aprendizado e à valorização da cultura afro-brasileira, o que é possível comprovar, também, ao observar minha trajetória desde o ingresso no curso de Artes Cênicas da universidade. Embora a Lei 10.639/2003 determine, em âmbito legal, a obrigatoriedade do ensino de “História e Cultura Afro-Brasileira” nas grades curriculares do ensino fundamental e médio, na prática, esse tema ainda é frequentemente negligenciado nas salas de aula. Em muitas turmas, a presença de alunos negros é minoria; o que resulta disso são discussões sobre a cultura afro-brasileira que, muitas vezes, passam despercebidas. Essa falta de enfoque não se limita ao ambiente escolar, pois a dificuldade em encontrar materiais e autores negros nas bibliografias se estende até o ensino superior, o que reflete uma lacuna significativa na formação educacional. A reflexão proposta aqui é essencial para entender como a diversidade pode ser integrada de maneira significativa no currículo e nas práticas artísticas, contribuindo para uma formação mais inclusiva e representativa.

Se crescemos em uma escola sem referências significativas quando se trata do grupo étnico ao qual pertencemos, que valores vamos produzir, de qual cultura vamos falar, qual padrão estético teremos, quem serão nossos heróis, aqueles que oprimiram nossos ancestrais durante séculos? Que história contaremos aos nossos filhos? Mais uma vez nos cabe refletirmos e engajarmos na busca de transformações. E o teatro negro ao longo de décadas, como podemos perceber, vem desempenhando este papel. (ROSA, 2009, p.35)

Além disso, a falta de representação negra nas bibliografias dos cursos, nos conteúdos disciplinares e nas discussões acadêmicas limita a compreensão da riqueza e diversidade de nossa história, deixando muitos alunos e muitas alunas sem o conhecimento necessário para que possam reconhecer suas próprias raízes e heranças. Essa desinformação não apenas afeta a autoestima dos estudantes negros e das estudantes negras, mas também prejudica a formação de todos (as) os alunos (as), que perdem a oportunidade de entender as complexas interações culturais que moldaram o mundo. Como mencionado no livro *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*:

Retomar autores e autoras negros brasileiros e estrangeiros, relembrar quais foram as lideranças negras que participaram das principais mudanças emancipatórias do

mundo, dar relevo às suas produções e conhecer as disputas acadêmicas de negras e negros no mundo da produção do conhecimento brasileiro no contexto da literatura decolonial latinoamericana diz respeito a um percurso de ruptura epistemológica e política no sentido de descolonizar os currículos e o próprio campo do conhecimento. (BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSGOUEL, 2018, p. 224)

Partindo da perspectiva crítica “decolonial” descrita acima, podemos observar o entrelaçamento entre negritude, produção de conhecimento e ação política. A presente monografia busca justamente alinhar formação acadêmica e trajetória de vida em torno do tema. A descolonização dos currículos, portanto, não é apenas uma demanda acadêmica, mas uma necessidade urgente para garantir que a educação seja realmente inclusiva e representativa. Assim, este trabalho se propõe a contribuir para esse movimento, buscando integrar as narrativas e produções que, de forma crítica, destacam a luta por reconhecimento e justiça social. A noção de negritude aqui é de ordem histórica e política, pois compreende o universo crítico do movimento intelectual, cultural e político iniciado no final do século XIX por diferentes representantes do pensamento afrodiaspórico no mundo. Neste sentido, interessa ao trabalho meditar acerca da relação entre o teatro musicado e os valores do movimento negro observando, nesse caso, de que forma eles se depreendem da forma de determinadas obras e ou ações artísticas e ou culturais na contemporaneidade.

Diante do exposto, é possível iniciar a discussão do tema partindo da minha paixão por musicais, que teve início na época escolar; em 2009, para ser mais exato, com a exibição da série *Glee*². A série musical me apresentou um mundo novo e intrigante, pois contava com personagens diversos, que partilhavam alguma forma de exclusão, como, por exemplo, pessoas negras e abertamente LGBTQIA+. No enredo, os personagens eram orgulhosos de suas respectivas marcas existenciais, evidenciando, dessa forma, o ambiente escolar como um lugar problemático e tóxico. Por mais que a série se passasse nos Estados Unidos, ela despertou em mim um interesse profundo porque me revelou os musicais da Broadway, os quais eu não conhecia à época. Essa descoberta tem relação direta com a escolha do tema e do problema do presente trabalho de conclusão de curso, já que procuro me debruçar sobre a relação contemporânea entre teatro musicado e negritude, resultando, a partir do encontro dos dois termos ou universos, em uma chave de leitura que, além de ampliar minha compreensão sobre as artes cênicas, pode ser vista como um estímulo ao envolvimento com o teatro enquanto espaço de expressão e representação.

² *Glee* é uma série de televisão norte-americana exibida pela FOX entre 2009 e 2015, criada por Ryan Murphy, Brad Falchuk e Ian Brennan, e se tornou um fenômeno cultural ao popularizar canções da música *pop* e de musicais da Broadway.

A pesquisa sobre o teatro musicado no Brasil recente foi realizada através da leitura da bibliografia especializada e de uma busca dirigida na internet; ela evidenciou a marginalização histórica da presença negra no gênero, tanto do ponto de vista das narrativas apresentadas, quanto dos atores ou atrizes escolhidos para as encenações. A exceção à regra dava-se principalmente quando a peça em questão tratava diretamente de temas relacionados à experiência negra, sobretudo quando o assunto estava ligado à escravidão. Portanto, a presença negra era, mais uma vez, escravizada, sendo limitada aos termos de um realismo branco e pouco crítico. Essa limitação não apenas marginaliza as vozes afrodescendentes, mas também perpetua uma visão restrita e estereotipada da diversidade cultural presente nas artes cênicas.

De qualquer forma, quando ingressei no curso de bacharelado em Artes Cênicas, já nutria o desejo profundo de trabalhar com teatro musicado, por ser um gênero que, como dito acima, me fascina há muito tempo, sendo um dos principais fatores que me levaram a buscar o teatro. No entanto, ao longo da graduação, não tive oportunidade de concretizar essa ideia, pelo que tive que deixá-la para outro momento. Mantive, assim, vivo esse desejo, que se somou também ao do (re)conhecimento da cultura afro-brasileira.

Foi somente ao ingressar na faculdade que encontrei professores (as) que me incentivaram a reconhecer e pensar sobre minha identidade afro-brasileira. A partir disso, a ideia começou a se concretizar de maneira mais clara. Essa experiência acadêmica me levou a refletir sobre a importância da representação e da cultura negra no contexto das artes cênicas. Dela, também, emergiu a proposta de investigar o tema do teatro musicado negro no Brasil na sua relação com a contemporaneidade. Buscando, nessa interseção, elaborar uma análise mais profunda das relações entre a música, o teatro e a dramaturgia afrodescendente. Essa junção não apenas enriquece o campo teatral, mas também destaca a diversidade cultural e as vozes que frequentemente são marginalizadas nas narrativas tradicionais.

2. Diferenças entre Teatro Musicado e Teatro Musicado Negro: Uma Análise Cultural

Para elaborar um pequeno quadro comparativo entre o teatro negro musicado e o teatro musicado em geral é essencial considerar o contexto histórico. Nesse sentido, é importante destacar como a colonialidade desempenhou um papel excludente na história do teatro, afetando a representação e a valorização das vozes e narrativas dos povos originários e dos povos africanos ao longo de um extenso período.

Historicamente, ao analisarmos o Brasil colônia, observamos que o teatro foi utilizado

como uma ferramenta fundamental de catequização e ensino da língua portuguesa, especialmente por meio das atividades da Companhia de Jesus. O trabalho dos jesuítas tinha como objetivo não apenas a conversão religiosa, mas também a preparação dos indígenas e dos escravizados para a vida sob o domínio colonial, resultando em um processo de repressão e massacre para aqueles (as) que resistissem.

Do ponto de vista dos espetáculos teatrais, podemos identificar a presença negra sendo colonialmente invisibilizada através dos atores e atrizes negros das companhias profissionais do século XVIII que, muitas vezes, se apresentavam com as mãos e os rostos pintados de branco. Nesse sentido, embora seja significativa a importância das companhias de negros, pretos e ou crioulos, da metade do século XVIII ao começo do século XIX, não podemos esquecer da sua dupla marginalidade como artistas da cena pouco valorizados em seu tempo e em tempos posteriores, em função do silêncio da historiografia do teatro brasileiro. Atores que frequentemente oscilavam entre os extremos da hierarquia social eram reconhecidos por sua subalternidade e tinham que enfrentar a discriminação racial tanto no palco quanto fora dele, conforme destacado por Mendes:

Alguns desses negros chegariam a ser famosos atores, como Vitoriano, ex-escravo, que em 1790 maravilhou o público presente aos festejos promovidos por um Toledo Rendon, de Cuiabá, com seu desempenho na peça Tamerlão na Pérsia. Dois outros escravos, o par Caetano Lopes dos Santos e Maria Joaquina, também se notabilizaram nos papéis de Rei e Rainha de Congada, espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, em 1811, com enorme sucesso (MENDES, 1983, p.48)

A chegada das companhias de atores profissionais portugueses ao teatro brasileiro após a vinda da família real portuguesa, aos poucos, transformou sensivelmente o cenário teatral e o caráter dos espetáculos teatrais, devido a um novo reconhecimento social e cultural. A luta por um teatro nacional ao longo do Império brasileiro foi travada em detrimento daqueles (as) intérpretes negros (as), que foram substituídos no palco em função do processo de europeização da vida cultural e social do país, inclusive do teatro, no século XIX. Por outro lado, em nome da civilidade, da nacionalidade e do progresso material e moral, o palco adotou o recurso estratégico do “*blackface*”, alterando a presença negra na história do teatro brasileiro ao fazer uso de atores-atrizes brancos (as) pintados (as) de preto para desempenhar personagens negros (as).

A alteração racial na composição dos elencos nacionais não apenas refletiu a situação cada vez mais excludente social e culturalmente vivenciada pelos negros (as) como, também, consolidou uma nova percepção do teatro, que se distanciou de suas raízes populares e se tornou uma prática cada vez mais elitizada. O teatro começou a ser visto como um espaço

reservado à elite, relegando as contribuições dos atores negros a um segundo plano e silenciando suas vozes. Essa dinâmica revela como as transformações sociais e raciais impactaram a representação teatral e como o teatro brasileiro, ao longo do tempo, se transformou no palco das desigualdades presentes na sociedade.

Entretanto, é importante destacar que muitos dos chamados “mulatos” no Brasil do século XIX se destacavam como compositores e músicos nas produções músico-teatrais. O processo de nacionalização e modernização que se pretendia para o teatro brasileiro servia ao embranquecimento do palco, dos teatros, dos temas, dos elencos, das companhias e dos públicos, desvalorizando as contribuições artísticas e culturais das pessoas negras, ignorando-as e restringindo-as ao mundo do folclore ou da cultura popular, não sendo mais aceitas como representativas do processo de transformação do teatro em arte no Brasil. De um lado, o teatro brasileiro se atualizava segundo o figurino do drama burguês do seu palco europeizado, de outro lado, reclamava suas matrizes musicais e coreográficas afrodiáspóricas já transformadas em motivos populares. Essa dinâmica não apenas alterou a representação no palco, mas também evidenciou as tensões raciais e sociais presentes na sociedade da época.

Desse modo, é possível afirmar que o racismo é central na formação do teatro brasileiro ao longo do século XIX. A relação complexa entre teatro, raça e classe social revela como a cena imperial foi moldada por forças coloniais, estrangeiras ou locais, em contraponto àquelas forças contra coloniais que buscavam dela se libertar. Conflito que atravessa a percepção e a valorização das matrizes afro-brasileiras até os dias de hoje. A discriminação racial, que se entrelaça com essa dinâmica, tem suas raízes no colonialismo, quando os europeus brancos entraram em contato com práticas culturais de povos negros e indígenas. Como observa Pieta (2022, p. 451-452):

A discriminação de raça nasce com o Colonialismo, quando estrangeiros brancos têm contato com as práticas de outras culturas – negras e indígenas – que, por serem diferentes das europeias – diferenciação marcada já em relatos como a carta de Pero Vaz de Caminha, considerado o primeiro documento escrito da história do Brasil – são tratadas com inferioridade pelos “descobridores”.

O que está em pauta é a raça como a senha colonial da modernidade europeia, capaz de discriminar e dominar povos, pessoas e objetos, em função da desigualdade atribuída à diferença de cor. Neste sentido, a história do teatro aqui não deixou de ser parte do processo mais amplo de imposição da raça, do gênero e do sexo como atributos que ordenavam e hierarquizavam as pessoas, as práticas, as coisas e os lugares. Na contramão dessa história é preciso identificar as desigualdades e ressignificar as experiências que muitas vezes foram silenciadas, pois como diz Belém (2023, p.256): “...não há como discutir teatro e

decolonialidade sem tratar de questões sobre o racismo e sobre o silenciamento que recaiu sobre as culturas negras e as artes negras, no Brasil”.

Uma das formas históricas de luta dos negros e negras contra o apagamento e o silenciamento de seus corpos e vozes do palco nacional se chama “teatro negro”; é, portanto, fundamental considerar esse outro caminho, conforme aponta Lima (2015). Precisamos analisar aspectos cruciais como, por exemplo, a presença do artista negro na história da cena, a temática da dramaturgia e nos questionar sobre o que realmente caracteriza uma dramaturgia negra ou um teatro negro. Essa reflexão deve incluir uma investigação sobre como essa dramaturgia se relaciona com a negritude e como dialoga com as realidades sociais do país, abordando questões prementes como violência, identidade e exclusão, centrais na experiência da população negra no Brasil, mas sem deixar de lado a resiliência, a memória de suas lutas e as suas práticas de resistência.

Devemos nos perguntar se teremos um elenco negro, um (a) diretor (a) negro (a) e uma equipe técnica que tenha profissionais negros em sua composição. Essa análise é essencial para garantir que o título “teatro negro” não se limite apenas a uma temática apresentada em cena, mas que também represente de maneira mais ampla as vozes e experiências das pessoas negras. Precisamos evitar que o espetáculo se torne, na prática, uma produção da pessoa negra dominada por pessoas brancas, o que desconsideraria a rica diversidade cultural que o teatro negro deve abraçar. De tal modo, ao refletirmos sobre o teatro negro, é crucial que consideremos não apenas a estética e as narrativas, mas também as estruturas de poder que moldam a produção teatral. Somente assim poderemos realmente valorizar e respeitar a contribuição dos (as) artistas negros (as) no cenário teatral brasileiro, promovendo uma inclusão que vai além do palco e que busca um verdadeiro reconhecimento das suas histórias e vivências.

Além disso, devemos observar como os coletivos de teatro negro reclamam hoje uma perspectiva de trabalho e estudo que desloca o eixo epistêmico e artístico da escravização para o quilombolismo, refundando, assim, uma forma crítica e contemporânea da presença negra no palco brasileiro. Enquanto territórios quilombolas, os teatros negros praticados no Brasil buscam, atualmente, novas ferramentas e metodologias para o trabalho do ator e da atriz, para o trabalho da encenação de diretores e diretoras, para o trabalho de escrita de dramaturgos e dramaturgas, relacionados às técnicas corporais, às formas de mostrar e de contar das matrizes culturais afrodiaspóricas — desde o treinamento até a encenação, recorrendo à capoeira, às danças dos orixás e outros horizontes epistêmicos pretos do teatro brasileiro de hoje.

Retomando a perspectiva decolonial, o teatro negro, por sua própria natureza,

configura-se como uma proposta de resistência ao pensamento eurocêntrico, atuando assim como uma manifestação decolonial. Nesse contexto, pode-se afirmar que a criação e a estruturação do teatro negro seguem uma lógica que se fundamenta em uma cosmopercepção africana do mundo, promovendo a valorização e a afirmação de culturas marginalizadas pela história colonial. Dessa forma, sua estética assume, inevitavelmente, uma postura decolonial, ao romper com os padrões impostos pela tradição teatral ocidental e ao resgatar saberes e práticas culturais ancestrais.

Entretanto, para que um espetáculo de teatro negro realize uma contribuição ainda mais significativa dentro de uma perspectiva decolonial, se torna importante refletir sobre a linguagem utilizada nos diálogos. Ao desenvolver a comunicação entre os personagens e com o público, deve-se garantir que a linguagem seja acessível e compreensível para diferentes camadas sociais, sem criar barreiras que possam dificultar o entendimento da mensagem. Isso implica em uma escolha cuidadosa do vocabulário, da estrutura das falas e das dinâmicas de interação, de modo que a clareza da comunicação não seja comprometida.

Ao adotar essa abordagem, busca-se ampliar o alcance do espetáculo, assegurando que ele possa ser efetivamente compreendido por todos os públicos presentes, independentemente de sua origem social ou cultural. Além disso, a proposta é garantir que o teatro se torne um espaço inclusivo, no qual as vozes de diversas classes sociais possam ser ouvidas e refletidas, criando um diálogo artístico mais plural e democrático. Isso implica também em pensar no acesso das populações historicamente marginalizadas a esse tipo de arte, de forma que o teatro não se restrinja a um privilégio de elites culturais, mas se configure como um espaço de representação e pertencimento para todos.

Dessa maneira, ao adotar uma linguagem acessível e inclusiva, o teatro negro se coloca não apenas como uma expressão estética e cultural, mas também como uma ferramenta de transformação social, ampliando sua função de resistência e contestação aos sistemas de opressão. Em última instância, isso fortalece a ideia de que o teatro, enquanto espaço artístico, deve ser um local aberto, onde todas as vozes — de diferentes origens, experiências e realidades — se encontrem e se expressem, tornando-se um campo de construção de uma decolonialidade que vai além da cena e reverbera na sociedade como um todo. Assim, podemos seguir aprofundando as reflexões sobre a decolonialidade nos processos de produção teatral, garantindo que esses espaços se tornem cada vez mais representativos e inclusivos.

Partimos da crítica decolonial para pensar numa arte que seja um espaço de libertação individual e coletivo, ao mesmo tempo democrático e representativo, capaz de problematizar o olhar eurocêntrico sobre a experiência histórica do ser, do sentir e do saber a arte teatral

segundo os termos periféricos e ou marginais; impulsionando, desta maneira, a formação de uma cultura local mais rica e plural, onde cada indivíduo se sinta valorizado e ouvido. A inclusão não é apenas uma meta, mas um passo essencial para a construção de uma sociedade mais justa, onde todos têm a oportunidade de se expressar e de ter suas histórias reconhecidas.

Não é possível abordar este tema sem mencionar o TEN – Teatro Experimental do Negro, um grupo fundado por Abdias do Nascimento em 1944, com objetivos sociais e culturais voltados para a valorização da cultura negro-africana. A trajetória do TEN teve início quando Abdias presenciou uma apresentação da peça *O Imperador Jones*, do dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill, em Lima, no Peru (1941). Ele ficou profundamente chocado ao ver um ator branco pintado de preto para interpretar o personagem Brutus Jones, uma escolha que não apenas distorcia a essência do papel, mas também ignorava os dilemas e as angústias existenciais que, na realidade, deveriam ser vividos por um ator de origem africana, refletindo a opressão e o racismo presentes na sociedade das Américas. Abdias refletiu sobre essa experiência em sua obra:

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem — Hamlet ou Antígona — desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso: até mesmo um Imperador Jones, se levado aos palcos brasileiros, teria necessariamente o desempenho de um ator branco caiado de preto, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de Otelo. (NASCIMENTO, 1997, P.1)

É preciso ressaltar o questionamento levado adiante pelo artista da tese vigente da democracia racial tomando como parâmetro os lugares reservados aos negros e negras na cena brasileira. Essa experiência se tornou um ponto de virada para Abdias, que percebeu a necessidade urgente de criar um espaço onde artistas negros e negras pudessem representar suas próprias histórias e realidades. O Teatro Experimental do Negro (TEN), desde sua fundação, se posicionou como uma voz ativa destacando a necessidade urgente de reescrever histórias, ressaltar heróis e dar visibilidade a vozes que foram silenciadas ao longo do tempo. Ao valorizar a musicalidade negra nas performances teatrais, o TEN não apenas celebra a riqueza cultural afro-brasileira, mas também se afirma como um ato de resistência. Essa valorização confronta diretamente as narrativas hegemônicas do cenário cultural, desafiando

estereótipos e promovendo uma representação mais justa e autêntica das experiências negras no Brasil. Dessa forma, o TEN contribui para uma transformação significativa no teatro, criando um espaço onde a diversidade cultural é reconhecida e respeitada.

Considerando que estamos discutindo o teatro musical negro, é relevante perceber de que maneira a musicalidade negra aparece aqui, ritmando o movimento do corpo em cena como se fosse uma espécie de rito ancestral. Institui-se, portanto, o espaço-tempo físico-metafísico da corporeidade advinda das danças religiosas de matriz africana. Ambos os aspectos, uma vez reunidos nas suas peças, representam a modernidade da linguagem teatral negra praticada pelo TEN. Dessa forma, pretendemos entender melhor como a sonoridade e a musicalidade das performances negras afetam a experiência tradicional do espetáculo teatral. A interação entre teatro, sonoplastia, a música e o corpo percussivo enriquece a narrativa e fortalece a expressão cultural do grupo, revelando as dinâmicas e mensagens que emergem das produções do TEN. Como nos é dito nas palavras de Araújo:

Nosso interesse na performatividade das sonoridades negras se dá pelo extremo potencial decolonial, (in)estético e contra hegemônico que se pode perceber em praticamente toda manifestação cultural oriunda da diáspora africana, em suas músicas e gestos — algo que Abdias também explorou em suas dramaturgias e encenações e que podemos observar no texto dramático *Sortilégio*, o que veio a nos incitar a constituir um processo de criação experimental, que se fundasse no estudo das sonoridades como eixo condutor do processo criativo. (ARAÚJO, 2020, p.10)

Assim, num primeiro momento, é preciso refletir sobre as sonoridades negras e reconhecer que elas afetam a experiência teatral pois representam uma tradição musical distinta da europeia. Elas não apenas enriquecem o espetáculo, mas carregam consigo uma narrativa histórica rica e complexa, que remete a questões profundas da cultura afro-brasileira, especialmente por estarem ancoradas na tradição viva da poética africana antiga ligada à oralidade e ao poder da palavra cantada. Essas sonoridades conferem uma potencialidade performativa que intervém diretamente na narrativa apresentada ao público, influenciando o desenvolvimento das cenas e moldando a experiência do espectador de maneira significativa.

Além disso, as sonoridades negras se destacam como um importante símbolo de resistência cultural e decolonial. Elas representam um esforço contínuo para preservar e valorizar uma herança que muitas vezes foi ameaçada pelo apagamento histórico e pela violência sofrida pelas tradições africanas desde o período colonial. Assim, a presença dessas sonoridades no espetáculo não apenas enriquece a experiência estética, mas também se torna

um ato de afirmação cultural, desafiando as narrativas hegemônicas e reafirmando a vitalidade e a riqueza da cultura negra. Em certo sentido, as rítmicas diaspóricas em sua dimensão sagrada e sincopada impulsionam o movimento cênico-dramático distintamente da forma moderna mais conhecida do espetáculo teatral no Brasil:

Falar, portanto, de sonoridades negras é, sobretudo, falar de sonoridades que estão na contramão da hegemonia, que são resultados de um processo de resistência. Pensar a sonoridade de um atabaque de Candomblé, por exemplo, é pensar a sobrevivência das sonoridades de uma cultura que ainda resiste ao esmagamento impingido às matrizes africanas desde o período colonial. (ARAÚJO, 2020, p.14).

Ao considerarmos o contexto do Candomblé é importante destacar que o canto desempenha um papel crucial na invocação de divindades e na realização de rituais. Quando essa prática é incorporada à cena teatral, ela não apenas enriquece a performance, mas também confere um caráter ritualístico à apresentação. O canto atua como uma ferramenta emocional poderosa, permitindo que os personagens expressem seus sentimentos e compartilhem abertamente seus conflitos internos com o público.

As canções têm a capacidade de narrar histórias, sinalizar momentos de dor, preparar para lutas e transmitir esperanças, estabelecendo uma conexão mais profunda entre o público e os personagens. Nesse sentido, o canto pode ser visto como um abraço em meio às complexidades da experiência negra no Brasil, resgatando suas raízes e celebrando sua identidade. Essa dimensão ritualística e emocional do canto na cena teatral, portanto, contribui significativamente para a construção de uma narrativa.

No contexto do teatro musical, ao abordarmos a questão do canto, frequentemente a referência que nos ocorre é a estrutura da Broadway-West End³. Embora esses espaços produzam musicais com temáticas relacionadas à cultura negra, tais quais *Rua Azusa, o musical* (2019), *A Cor Púrpura, o musical* (2019), *Luther King, o musical* (2023) e até mesmo *Hairspray* (2007), e por mais que tragam questões importantes, não falam da nossa identidade sonora da mesma maneira que seus pares brasileiros. Por outro lado, pensando também no estilo predominante do canto, esses espetáculos são frequentemente influenciados pelo gospel, incorporando elementos de *blues*, *R&B*, *jazz* e *hip-hop*. Nesse sentido, os gêneros musicais se aproximam de âmbitos e lugares importantes da cultura negra norte-americana, mas como comparar essa experiência com a nossa musicalidade preta do teatro atual? Quais são as especificidades do canto brasileiro no teatro musical negro e como

³ Broadway e West End são dois dos mais proeminentes centros teatrais do mundo, definindo padrões para o teatro musical e influenciando tendências culturais e artísticas globalmente.

elas dialogam com as tradições culturais do país? Além disso, é importante refletir sobre os ritmos e as expressões corporais que empregamos em favor desse teatro. Como é tratado por Pinheiro (2018) no texto “Do canto popular ao ‘ponto cantado’: canção popular e musicalidade afro-religiosa”:

Há performances que se presentificam pela musicalidade, ou seja, todos os elementos que se definem no campo musical, que se enquadram em melodias, rimas, cadências e ritmos. Tudo isso possível, graças ao corpo — que se transforma em um grande instrumento musical —, sendo o principal elo entre o homem, os demais elementos da natureza e outras temporalidades. (PINHEIRO, 2018, p. 86)

Os estudos musicais no Brasil revelam uma significativa influência histórica dos cantos dos escravos que, ao longo do tempo e do espaço, deram origem a uma variedade de estilos e formas de expressão musical na diáspora africana e que também é nome de um disco lançado pelos sambistas Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Dona Doca da Portela, em 1982.

A gravação e interpretação dos vissungos⁴ feitas por Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Dona Doca da Portela podem ser associados à certa continuação/transformação de expressões culturais banto-descendentes que se fizeram com e após a diáspora⁵. Recuperar esses cantos é refazer e preservar uma memória sonora. Portanto, a África para esses músicos, surge como uma utopia possível em dois sentidos. Primeiro no sentido de que é o lastro maior de uma história em conexão, o passado rememorado, a preservação de valores e signos culturais. O segundo sentido é de que elas não estão presas somente ao passado, mas a um futuro a ser conquistado na medida em que são lembradas. Dessa forma, há um desejo de mudança na direção contrária do que está instituído. O disco, os arranjos e as interpretações dos vissungos passam a possuir essa significação estética, isto é, como sinais de uma história com rastros de cultura banto. (AZEVEDO, 2016, p.246)

Entre os estilos musicais podemos destacar o samba, o maracatu e o lamento. Embora o choro não tenha uma origem exclusiva nos cantos africanos, ele incorpora elementos que evidenciam a rica mistura de ritmos que caracteriza a música brasileira. É pertinente pensar como essa influência permanece presente na música popular do país até os dias atuais. A música aqui não se separa da vida, do canto e da dança, sobretudo em função da performance

⁴ Canto de trabalho dos negros benguelas de Minas Gerais – Aires da Mata Machado e João Dornas Filho consignam nos vocabulários que elaboraram (exatamente de negros benguelas de Minas) definindo apenas como “cantiga”, “cantigas”, “canto”. Do umbundo o visungu, pl. de ochisungu, cantiga, cântico. (LOPES, 2003, p. 222).

⁵ A diáspora africana é a nomenclatura utilizada para designar um fenômeno histórico e social caracterizado pela imigração forçada de homens e mulheres do continente africano para outras regiões do mundo. Esse fenômeno foi evidenciado pelo fluxo de pessoas e culturas através do Oceano Atlântico, bem como pelo encontro e pelas trocas de diversas sociedades e culturas, seja no contexto da escravidão ou nos cenários atuais em que os sujeitos se encontram fora da África. (PEREIRA; SANTOS, 2018, p. 10)

ritual baseada na sacralidade da síncope, que ritma, de uma forma mais global, o movimento cênico e dramático dos teatros negros, organizado segundo os termos de sua matriz africana.

Portanto, ao discutir as fronteiras que separam o teatro negro musicado do teatro musicado em geral, à luz do contexto histórico e das questões de colonialidade, nos deparamos com a complexidade das interações entre raça, classe social e cultura no Brasil. Ao longo dos séculos, a exclusão das vozes afro-brasileiras e a marginalização de suas expressões artísticas resultaram de um sistema que, muitas vezes, valorizou a elite branca em detrimento da rica diversidade cultural representada pelos negros e indígenas. A transformação do teatro em um espaço elitizado, que afasta a contribuição dos artistas negros a um segundo plano, demonstra como as forças coloniais moldaram as percepções e as narrativas teatrais.

Portanto, ao refletirmos sobre o teatro negro, é fundamental adotar uma perspectiva decolonial que não apenas analise as estruturas de poder, mas também busque a valorização autêntica das experiências negras. A música e o canto, como elementos centrais nesse contexto, não só enriquecem a narrativa, mas também conectam o público às vivências e à história da população negra no Brasil. Assim, a verdadeira inclusão no teatro requer um compromisso com a representatividade, garantindo que não só o palco seja um espaço onde as diversas vozes do país possam ser ouvidas e celebradas, mas como também em sua equipe, transformando o teatro em um reflexo mais fiel da sociedade diversa em que vivemos.

3. O teatro musical negro na atualidade segundo *Cor do Brasil: O Resgate de uma História Roubada*

O musical *Cor do Brasil: O Resgate de uma História Roubada* estreou online, em 2021, como uma produção que combina arte e ativismo social. Com Dana Oliver⁶ desempenhando o papel de “Lelê”, a obra utiliza como inspiração o conto *Alice no País das Maravilhas* para construir uma dramaturgia. O espetáculo é composto por uma variedade de elementos; alguns contribuem para a composição do cenário, enquanto outros enriquecem os efeitos sonoros e a musicalidade. O objetivo é apresentar ao público a trajetória do movimento negro no Brasil, abordando diversas dimensões sociais e culturais. Entre os temas explorados, estão a Imprensa Negra, que desempenhou um papel crucial na divulgação de questões relacionadas à população negra, a Frente Negra Brasileira (FNB), uma das primeiras organizações políticas negras do país, e o Movimento Negro Unificado (MNU), que buscou

⁶ Dana Oliver é atriz, produtora artística e audiovisual, CEO da Vão Brincar Realizações LTDA e coordenadora de produção da Canarinho Produtora.

articular a luta por direitos civis. Além disso, o musical destaca instituições significativas, como o Ilê Aiyê, que é um dos mais tradicionais blocos de carnaval afro-brasileiro, além da poesia de Solano Trindade, que expressa a resistência e a identidade negra. O Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento, também é trabalhado como um elemento na narrativa, representando um marco na luta por representatividade e valorização da cultura afro-brasileira no teatro. Assim, *Cor do Brasil* não se limita a proporcionar entretenimento ao público, mas também desempenha um papel educativo estimulando reflexões sobre a importância do reconhecimento e da valorização da história e da cultura negra no Brasil, indo na contramão da história oficial conforme os termos de Alexandra Gouvêa Dumas:

Num contexto onde parte significativa da cultura negra foi propositadamente apagada ou embranquecida, o que vem se evidenciando como “negro” nos palcos brasileiros, em produções teatrais associadas ao teatro negro? Qual a memória cultural de negritude evocada? Ou mesmo, quais os parâmetros estéticos para as construções dessa negritude na cena atual? (Dumas, 2019, p.100).

O espetáculo *Cor do Brasil* foi selecionado por reunir em sua fórmula de teatro musicado negro uma série de ingredientes e ou de elementos que, segundo penso, tornam seus signos mais evidentes e palpáveis em virtude das fontes e dos temas da pesquisa para elaboração do trabalho. A negritude encenada do tema, o movimento negro, salienta a interseção entre a política negra e as escolhas estéticas feitas pelos teatros negros, cujas diretrizes marcam a diferença relacional de seus respectivos processos de criação, que são ancorados, muitas vezes, nos mesmos propósitos que orientam o movimento coletivo de luta. O espetáculo em análise enfatiza que, para a realização de um teatro negro, é imprescindível contar não apenas com uma equipe predominantemente composta por artistas negros (as), que possam refletir as experiências e narrativas da comunidade, mas também com um foco no protagonismo cultural que busque resgatar sua identidade e suas marcas. Nesse contexto, a direção dramaturgica e a coordenação do espetáculo ficaram a cargo de Ramon da Matta⁷, enquanto a direção musical foi responsabilidade de Rapha Morret⁸. O elenco composto por Dana Oliver e Raphaela Santos — ambas artistas negras — desempenha um papel fundamental ao representar e narrar uma realidade que, infelizmente, é comum no cenário social brasileiro, especialmente para os moradores e as moradoras de comunidades e bairros frequentemente rotulados como “perigosos”.

⁷ Ramon da Matta é advogado trabalhista, ator, diretor e dramaturgo, atuando em diversas produções teatrais e contribuindo significativamente para o cenário cultural.

⁸ Rapha Morret é diretora da Canarinho Produções, possui formação em Recursos Humanos e MBA em Gestão Empresarial, e é responsável pela elaboração e planejamento de projetos culturais.

Os espaços onde essas famílias vivem são marginalizados na cidade, o que se reflete em um acesso precário a serviços básicos, inclusive assistência médica. Muitas vezes, as ambulâncias do SAMU se recusam a atender essas áreas, alegando riscos associados à chegada. Essa recusa não só expõe a desumanização enfrentada pelas comunidades negras, mas também evidencia um circuito vicioso: a pobreza se torna sinônimo de precariedade, o que perpetua a marginalização cultural e social. Nesse sentido, a peça traz à tona a crítica a um sistema que, em vez de oferecer suporte, reforça as desigualdades existentes.

As dificuldades financeiras enfrentadas por muitas famílias negras, que muitas vezes precisam sustentar seus membros sozinhas, são uma constante na narrativa de *Cor do Brasil*. A peça torna visível como a luta por sobrevivência e dignidade está entrelaçada com a luta histórica do movimento negro por direitos civis e sociais. A pressão para priorizar as despesas essenciais transforma a experiência cotidiana em um ato de resistência, revelando que a luta pela dignidade é uma luta pela sobrevivência.

Através da personagem Lelê, interpretada por Dana Oliver, o espetáculo revela as dificuldades enfrentadas por muitas famílias. Lelê vive em um contexto de marginalização, onde as tensões sociais e econômicas moldam sua realidade. A frase “3.500 reais por mês? Tá maluco. A gente nunca viu essa grana toda aqui. Nem quando a mãe tinha dois empregos.” encapsula a luta financeira de sua família e, por extensão, de muitas outras famílias negras. Essa citação destaca a pressão constante para equilibrar as necessidades financeiras em um ambiente onde o acesso a oportunidades é severamente limitado. Essa luta não é apenas individual, mas representa a experiência coletiva de muitas famílias que enfrentam desigualdades estruturais que as cercam.

Em análise, *Cor do Brasil* não é apenas uma representação das lutas individuais de Lelê, mas também um reflexo das experiências coletivas das famílias negras em todo o Brasil. O espetáculo ressoa com a história de um povo que, mesmo diante das adversidades, continua a lutar por reconhecimento, identidade e dignidade. Ao conectar as narrativas familiares às lutas do movimento negro, a obra convida o público a refletir sobre as intersecções entre a vida cotidiana, a cultura e a resistência. Essa abordagem não só enriquece a compreensão da negritude no Brasil, mas também reafirma a importância do teatro como um espaço de ativismo e transformação social.

No que se refere à musicalidade, Rapha traz uma diversidade de instrumentos de percussão que enriquecem a cena, permitindo uma exploração aprofundada da sonoridade brasileira intimamente entrelaçada com o contexto da narrativa do espetáculo. Em momentos de celebração e alegria, temos em cena o tradicional samba, frequentemente associado às festas e as comemorações populares, que serve à criação de uma atmosfera vibrante que

conecta o público com a rica cultura popular brasileira. Este ambiente festivo é complementado por ritmos de *funk*, que não apenas trazem uma perspectiva contemporânea, mas também refletem as vivências e a realidade das comunidades urbanas atuais. A mistura de ritmos pela direção musical contribui para a coesão multifacetada do espetáculo. A música cênica é cuidadosamente elaborada, compondo momentos de transição e acentuando a narrativa em andamento. A combinação de samba e *funk* não só dialoga com a história contada, mas também enriquece a corporeidade das atrizes, que utilizam os movimentos das danças para expressar emoções e contar suas histórias.

Neste sentido, o ritmo negro informa o andamento sincopado da narrativa que gira em torno das dificuldades e das lutas vivenciadas pelas famílias e pessoas negras. Essa abordagem multifacetada da musicalidade, aliada à coreografia, cria uma experiência sensorial imersiva, na qual o público não apenas assiste, mas também se sente parte do universo representado no palco, mesmo estando diante de um trabalho que, num primeiro momento, estreou na internet. A intenção de Rapha é, portanto, não apenas entreter, mas também educar e instigar reflexões sobre a identidade cultural brasileira, reforçando a importância da valorização das tradições afro-brasileiras e da musicalidade como meio de resistência e expressão social.

A performance da atriz ligada à musicalidade impulsiona a construção de uma corporeidade “festiva” que transporta os espectadores para o universo que está sendo retratado. Uma presença marcante da cultura afro-brasileira é a capoeira, cujos movimentos fluidos e ritmados são perceptíveis na encenação. Essa integração não apenas enriquece a experiência visual, mas também conecta o corpo do público às raízes motoras de uma prática que combina luta, dança e música. Além disso, a dança do passinho, originária das comunidades cariocas, especialmente nas favelas do Rio de Janeiro, é outro elemento significativo apresentado na performance. O passinho combina elementos de dança, movimento corporal e ritmos característicos do *funk*, resultando em uma expressão vibrante da cultura jovem e afro-brasileira. Essa dança não apenas celebra a criatividade e a resistência cultural, mas também reforça a identidade das comunidades que a originaram.

Assim, a interação entre esses diferentes estilos musicais e coreográficos não apenas enriquece a encenação, mas também evidencia a diversidade cultural do teatro negro nas Américas, permitindo uma reflexão mais profunda sobre as experiências e as histórias que permeiam a encruzilhada da cultura afro-brasileira. Encruzilhada, essa, nascida da diáspora africana no mundo atlântico, que se formou a partir da interseção dos três continentes. A presença desses elementos na performance é uma forma de valorização e ressignificação das tradições, conectando passado e presente de maneira significativa e impactante.

E, se formos analisar a estética de uma produção teatral, é imprescindível considerar como a cenografia dialoga com o texto encenado. É vital que os elementos cenográficos não sejam excessivos ou desnecessários, mas sim que contribuam para a construção da narrativa. A presença de objetos e estruturas que apenas servem para compor o ambiente pode enriquecer a experiência do público, aproximando-o da realidade representada no palco. No entanto, deve-se ter cautela para que esses elementos não desviem a atenção do enredo ou da mensagem central da obra.

Além da cenografia, outro aspecto crucial a ser explorado é a iluminação e sua interação com a pele negra dos atores. No musical *Cor do Brasil*, a equipe de produção demonstra um notável cuidado na concepção dos jogos de luz, buscando um equilíbrio que valorize tanto as cores das roupas quanto o tom da pele dos (as) artistas. Essa atenção à iluminação é fundamental, pois não só realça a estética visual da apresentação, mas também respeita e celebra a diversidade das identidades representadas, salientando, no caso, a especificidade da linguagem da luz no teatro musicado negro. A escolha das tonalidades e a disposição das luzes são cuidadosamente pensadas para criar uma atmosfera que favorece a narrativa e destaca a individualidade de cada personagem, contribuindo assim para uma experiência teatral mais rica e envolvente. Essa abordagem estética, portanto, se torna um elemento essencial na construção da obra, reforçando a importância de cada detalhe no contexto geral da apresentação.

Com isso, podemos também discutir a questão das narrativas. É essencial refletir sobre a forma como a história é contada e quem são os protagonistas desta narrativa. Muitas vezes, o único retrato que nos é apresentado, com seus “detalhes” e nuances, é o da escravidão no Brasil, onde os “heróis” da história são frequentemente personagens brancos (como a princesa Isabel), onde o salvador branco⁹ domina a narrativa. Essa visão limitada não apenas desconsidera as vozes e experiências das pessoas negras, mas também perpetua uma visão distorcida da história.

Por outro lado, no espetáculo *Cor do Brasil* emerge uma obra significativa ao proporcionar uma rica e empenhada apresentação de referências culturais que revelam a capacidade das pessoas negras de contar suas próprias histórias. O espetáculo não se limita a relembrar as opressões, mas destaca a luta contínua pela reivindicação de direitos e pela construção de uma identidade própria. Assim, o musical se torna um espaço de resistência, mostrando que a narrativa negra é multifacetada e, sendo assim, fundamental para a

⁹ O termo "salvador branco" ou "white savior" refere-se a um personagem branco que assume o papel de salvador em narrativas envolvendo comunidades marginalizadas. Jäger (2022, p. 37) afirma que “...a do Salvador Branco, em que o personagem branco resolve todos os problemas de pessoas negras porque elas nunca foram expertas o suficiente até aquele momento para pensarem em soluções por si mesmas”.

compreensão da realidade social brasileira, desafiando a elitização e o racismo que permeiam a sociedade.

Na análise da personagem e de seu arco narrativo, podemos considerar diversos aspectos que foram discutidos na pesquisa de Ana Paula Taglianetti (2019). Essa pesquisa oferece uma boa estrutura analítica para explorar os arcos de forma mais estruturada e detalhada. Entre os elementos que utilizaremos, destacam-se: o gancho, que introduz a narrativa e capta a atenção do público, o evento mobilizador, que inicia a trajetória da personagem e o evento-chave, que representa um ponto de virada significativo. Além disso, examinaremos o ponto inicial da trama, onde a situação da personagem é estabelecida; a primeira dificuldade, que apresenta os primeiros obstáculos enfrentados; e o ponto do meio, que complica ainda mais a narrativa. Continuaremos com o terceiro ponto da trama, que traz novas revelações ou desafios; a segunda dificuldade, que aprofunda os conflitos; o clímax, onde a tensão atinge seu ápice e, por fim, o desfecho, que resolve os conflitos apresentados.

É importante notar que, embora Taglianetti aborde peças com um estilo de montagem diferente, nossa intenção ao recorrer a sua proposta de análise da ação no espetáculo é selecionar apenas alguns desses componentes para que possamos nos situar dentro do contexto do arco narrativo em questão, permitindo uma compreensão mais ampla e profunda da construção da personagem e de suas interações ao longo da narrativa.

3.1 Gancho

A personagem Lelê encontra-se em seu quarto, imersa em uma atmosfera de descontração enquanto dança ao som de uma batida de *funk*. Esse momento representa seu mundo ideal, onde as preocupações parecem dissipar-se e tudo se alinha de maneira positiva em sua vida.

3.2 Evento Mobilizador

A tranquilidade de Lelê é abruptamente interrompida quando sua irmã começa a bater na porta, alertando-a sobre o estado de saúde da avó. Essa notícia gera uma mudança significativa no clima, levando Lelê a transitar rapidamente de um momento de descontração para uma situação de preocupação. A inquietação se espalha entre Lelê, sua mãe e sua irmã.

3.3 Primeira Dificuldade

A primeira dificuldade que Lelê e sua família enfrentam surge da necessidade urgente de chamar uma ambulância, mas o telefone de sua casa está cortado em razão da falta de pagamento, consequência da recente perda de emprego da mãe. Diante dessa situação, elas se veem obrigadas a recorrer à vizinha para realizar a ligação. No entanto, após duas horas de espera, recebem a notícia de que a ambulância não conseguirá subir até a residência delas, alegando ser uma área perigosa. Após esse comunicado, Lelê e sua família conseguem, com a ajuda de alguns moradores da comunidade, transportar dona Hilda ao hospital. Contudo, enfrentam a pior das dificuldades quando o médico informa que o custo dos remédios para o tratamento da avó será extremamente elevado, gerando uma nova tensão e preocupação entre os personagens.

3.4 Evento-chave

Quando um carro de som aparece com Madame Carneiro anunciando uma premiação para quem encontrar as histórias que foram roubadas, Lelê se sente profundamente motivada a participar dessa competição. Embora não saiba qual será o prêmio, a possibilidade de ajudar sua avó a partir dessa conquista a impulsiona. Essa oportunidade acende em Lelê um forte desejo de vencer, levando-a a se comprometer a fazer o que for necessário para alcançar esse objetivo. Sua determinação reflete não apenas a ambição de ganhar, mas também a esperança de que sua vitória possa trazer um alívio para as dificuldades que sua família enfrenta. Aqui, podemos identificar a importância da fabulação para a personagem que se transforma, por meio dela, em sujeito da história.

3.5 Ponto inicial da trama

Lelê inicia sua pesquisa com o intuito de descobrir as histórias que foram roubadas, o que a leva a embarcar em uma jornada no tempo. Durante essa busca, ela tem a oportunidade de conhecer figuras fundamentais na história do povo negro, além de explorar diversos e significativos movimentos negros que marcaram o país. Ao se aprofundar nesse tema, Lelê percebe como esses movimentos, muitas vezes, não são retratados de maneira adequada ou reconhecidos em sua plena importância. Essa experiência não apenas enriquece seu entendimento sobre a cultura afro-brasileira, mas também a motiva a refletir sobre a urgência de uma representação mais justa e abrangente dessas narrativas na sociedade contemporânea. Assim, sua pesquisa se torna uma ferramenta não apenas de aprendizado, mas também de valorização da identidade e da história afrodescendente. Podemos observar como a

rememoração da história pela personagem joga com a temporalidade da peça cuja ação parece transitar entre diferentes momentos do tempo.

3.6 Clímax

Lelê é novamente retirada de seu espaço seguro, pois já haviam se passado dois dias desde que foi concedido o prazo para a realização da pesquisa. Madame Carneiro estava prestes a anunciar o resultado do concurso “Histórias Roubadas”. Em uma corrida apressada, Lelê se dirige ao encontro da Madame e consegue entregar sua pesquisa a tempo e assim vence o concurso.

3.7 Fim

Ao final do espetáculo, Lelê aparece já como uma mulher adulta e bem-sucedida, tendo se tornado uma escritora que acaba de lançar seu novo livro. Em um momento significativo, ela se prepara para realizar uma sessão de autógrafos, onde a primeira pessoa na fila é sua avó, Dona Hilda.

Partindo de uma trajetória de vida, o espetáculo *Cor do Brasil* mostra e celebra a capacidade das pessoas negras de contar suas próprias histórias e, também, destaca a luta contínua por direitos, convidando o público a refletir sobre sua própria relação com essas histórias e identidades. O espetáculo é importante, conforme já salientei, por apresentar um conjunto de aspectos que considero parte daquilo que denomino de teatros negros musicados em contraponto aos teatros musicais convencionais, mesmo que ambos pertençam à mesma espécie de arte. A preparação dos atores, as formas de encenação, o lugar reservado à fabulação e ao movimento criador no teatro negro musicado são frequentemente influenciados por fontes de trabalho, experiências de vida e culturas que testemunham a encruzilhada e desafiam a narrativa eurocêntrica predominante. Essa abordagem se afasta de uma formação pautada em padrões tradicionais e busca integrar elementos diaspóricos que dialogam com a cultura afro-brasileira, a história das comunidades negras e suas expressões artísticas.

No teatro negro musicado, a corporeidade dos atores é trabalhada de maneira a valorizar suas origens, experiências e a resiliência diante de uma história de marginalização. A formação desses artistas não se limita apenas a técnicas teatrais convencionais, mas

também abrange aspectos como a dança, a música e a oralidade, todos essenciais para a construção de suas identidades artísticas. Essa riqueza de vivências resulta em performances que não apenas tematizam o problema, mas também educam e provocam reflexões sobre questões sociais e raciais.

Além disso, o teatro negro musicado promove através de sua fabulação a ressignificação das narrativas individuais e históricas contemporâneas que são ancoradas, por sua vez, em matrizes representacionais e performativas afro-diaspóricas que, para além da escravidão e do caráter subalterno de sua integração na sociedade brasileira, se mostram como eixos de uma nova formação e fundação para a performance brasileira nos palcos. Ao representar a vida e as lutas de pessoas negras, esse teatro desafia estereótipos e oferece uma visão mais complexa da realidade nacional. Essa valorização de vozes antes silenciadas traz uma profundidade única às performances, permitindo que questões de identidade, pertencimento e resistência sejam exploradas de maneira nova.

Em contrapartida, os teatros musicais convencionais frequentemente seguem fórmulas narrativas estabelecidas e refletem um conjunto de valores e estéticas que podem não ressoar com a diversidade cultural presente na sociedade. Essa falta de representatividade pode resultar em uma experiência teatral que não aborda as realidades e os desafios enfrentados por comunidades marginalizadas. Assim, enquanto o teatro musical comum pode se restringir a narrativas e formas artísticas mais tradicionais, o teatro negro musicado se configura como uma plataforma de resistência e afirmação cultural, promovendo um diálogo mais inclusivo e representativo no cenário teatral contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não precisa criar um teatro branco. Ele já existe, está aí. O teatro é branco. Os papéis na maioria das peças são para pessoas brancas. A chance de um branco conseguir um papel já existe. Eu precisei esperar que viesse o “negro” na rubrica para conseguir atuar. Por isso que a ideia de um coletivo negro incomoda. Mas não incomoda a ausência de negros nas montagens. (SILVA, 2016)

Este trabalho teve como objetivo explorar o fenômeno do teatro negro musicado no Brasil analisando algumas de suas experiências artísticas, influências culturais e a importante função social que desempenharam e desempenham na luta por reconhecimento e igualdade. A pesquisa evidencia que essa forma de expressão artística não apenas valoriza a identidade negra, mas também atua como um potente veículo de resistência e crítica social, capaz de provocar reflexões profundas sobre a realidade da população negra no país. O teatro se apresenta como um aliado poderoso nesse processo, mesmo que, por vezes, seja marcado por

uma carga emocional significativa. Essa dualidade é abordada no texto “O Teatro Negro proposto pela Cia. Espaço Preto ou a formação de um ator-pesquisador-docente negro”, onde Andréa Rodrigues Silva enfatiza a importância de refletir sobre aqueles que consideram a existência do teatro negro como dispensável, argumentando que, ao se afirmar que já existe um teatro, não se questionam para ter a criação de um “teatro branco”. Essa reflexão gera um debate crucial sobre a relevância e a legitimidade do teatro negro, desafiando preconceitos e reafirmando sua importância na construção de uma sociedade mais inclusiva.

Através da análise do espetáculo musical *Cor do Brasil*, foi possível identificar como a musicalidade se entrelaça com o teatro para fundar narrativas que abordam questões como a desigualdade social, a ancestralidade e a luta por direitos. A performance, baseada nos ritmos afro-brasileiros, não só resgata a história e a cultura afrodescendentes, mas também proporciona um espaço de expressão para vozes que, muitas vezes, são silenciadas. O uso da música e instrumentos de percussão, em particular, enriquece a experiência estética e emocional, tornando a conexão do espetáculo com o público algo mais prático, pois traz para o mesmo uma linguagem mais popularmente conhecida pelos espectadores.

Além disso, o teatro negro musicado ontem e hoje se destaca por seu papel educativo, promovendo a conscientização sobre a história e a cultura afro-brasileira. Essa abordagem antirracista foi adotada pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) desde seu início, quando realizava ações de alfabetização voltadas para as populações negras e de baixa renda. Ao abordar temas como a herança africana e a resistência à opressão, essas produções fomentam diálogos sobre racismo e desigualdade social, estimulando uma reflexão crítica que é essencial para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva:

O Teatro Experimental do Negro, desde o primeiro espetáculo, se firmou como uma experiência pioneira e de grande envergadura. Mas a realização do espetáculo foi apenas uma parte do projeto do TEN. Falei que, além dos cursos sobre a história da África e outros cursos específicos, nós também ensinávamos a ler (SEMOG, 2006, p. 141).

Por fim, pode-se concluir que o teatro negro musicado no Brasil contemporâneo representa uma manifestação vital e transformadora, que não apenas desafia estereótipos, mas também promove a valorização e o reconhecimento da cultura negra. Por outro lado, o espetáculo continua uma história que, no mínimo, remonta ao teatro praticado no Brasil desde o século XVIII, quando os negros e os pretos pisavam nos palcos sem poder mostrar a sua negritude. Deste modo, o trabalho visa contribuir para um maior entendimento e apreciação do diálogo intercultural que o teatro negro musicado estabelece no interior das artes cênicas.

Através da sua estética e de suas narrativas, o teatro negro musicado serve como um espaço de expressão e resistência articulando para tanto a “dupla fala” (Martins, 1998) de seu diálogo crítico intercultural, entrelaçando, portanto, em sua formação, as tensões das diferentes matrizes culturais e de suas formas de vida; possibilitando, em suas fissuras, que as vozes históricas e contemporâneas da população negra sejam ouvidas e valorizadas. A promoção e o reconhecimento dos teatros negros musicados são fundamentais para a construção de uma identidade nacional mais rica e diversificada que reflita a pluralidade na desigualdade da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. 2. ed, São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ARAÚJO, Itamar Salviano Borges de. **O som do TEN: um estudo sobre as sonoridades negras na obra teatral Sortilégio**. 2020. 68 f. Monografia (Especialização em Música e Interdisciplinaridade) - Instituto de Filosofia Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2020.

AZEVEDO, Amailton Magno. O Canto dos Escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil. **OPIS**, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 238–251, 2016. DOI: 10.5216/o.v16i1.36694. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/Opsis/article/view/36694>. Acesso em: 25 set. 2024.

BELÉM, E. Perspectiva decolonial: o teatro negro em pauta. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 13, n. 28, p. 249–269, 2023. DOI: 10.35699/2238-2046.2023.45404. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/45404>. Acesso em: 25 set. 2024.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

CANARINHO PRODUTORA. Cor do Brasil - O resgate da história roubada. Rio de Janeiro, 2021. 1 vídeo (50:12). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LB7NyquAcQ8>. Acesso em: 24 set. 2024.

FERREIRA DO NASCIMENTO, Anderson. O Teatro Negro proposto pela Cia. Espaço Preto ou a formação de um ator-pesquisador-docente negro. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 13, n. 20, p. 045–062, 2018. DOI: 10.5965/1808312913202018045. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/1808312913202018045>. Acesso em: 01 out. 2024.

GOVEA DUMAS, A. PELES NEGRAS DE UMA CENA TEATRAL : Processo construtivo de uma peça negrorreferenciada. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 7, n. 1, 2020. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v7n1a2020-06. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48810>. Acesso em: 29 set. 2024.

HALL, Stuart. **Quem precisa da identidade?** In. SILVA, Tomaz. T. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008. cap.3, p.103-133

JÄGER, Livia Gonçalves. **Escrevendo com a própria voz: uma análise sobre representatividade negra na literatura infantojuvenil**. 2022. 93 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel e Licenciatura em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 092–104, 2015. DOI: 10.5965/1414573101242015092. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092>.

Acesso em: 26 set. 2024.

LOPES, Nei. **Novo dicionário Banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003

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

MENDES, Miriam Garcia. **Negro e o teatro brasileiro: entre 1889 e 1982**. 1983. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. Acesso em: 01 out. 2024

MURPHY, Ryan; FALCHUK, Brad; BRENNAN, Ian. *Glee*. FOX, 2009-2015. Série de televisão.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões . Estudos Avançados, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 50, p. 209–224, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em: 01 out. 2024.

NEVES DE OLIVEIRA, V. H. Teatro Preto e Dramaturgia Preta: relatos de experiências de combate ao racismo nas artes da cena. **Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 3, n. 6, p. 151-167, 5 dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/issue/view/271>. Acesso em: 29 set. 2024.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. **DRAMATURGIAS CONTEMPORÂNEAS NEGRAS: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena**. 2021. 219 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

PAVAN, R.; LIZOTT TEDESCHI, S. Currículo e (de)colonialidade: a potência decolonial em escolas com baixo IDEB . **Série-Estudos - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Educação da UCDB**, [S. l.], v. 26, n. 57, p. 253–266, 2021. DOI: 10.20435/serie-estudos.v26i57.1538. Disponível em: <https://serie-estudos.ucdb.br/serie-estudos/article/view/1538>. Acesso em: 20 out. 2024.

PEREIRA, Gloria Maria Santiago; SANTOS, Benedito Rodrigues dos. "Subjetividades em trânsito: identidade, diáspora africana e cultura imaterial". **Psicologia & Sociedade**, v. 30, p. 1-11, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2018v30175276>.

PIETA, Amanda Padilha, Ecos de liberdade: Gênero, raça e classe do Brasil colônia à atualidade, **Revista TEL**, Irati, v. 13, n.2, p. 448-458, jul./dez. 2022- ISSN 2177-6644. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tel/issue/view/878>. Acesso em: 25 set. 2024.

PINHEIRO, L. B. M., Do canto popular ao “ponto cantado”: canção popular e musicalidade afro-religiosa, **MOUSEION**, Canoas, n. 30, ago. 2018, p. 85-104. ISSN 1981-7207. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/4728>. Acesso em: 26 set. 2024.

Renata de Lima Silva (Kabilaewatala); Jordana Dolores Peixoto – Negro Teatro, Negra Performance, **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 4, e120854, 2022.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/QFmr9Chz9KTGSQX3nXs6fqJ/>. Acesso em: 25 set. 2024.

ROSA, J. A. A. **“Encontrei minhas origens”: um olhar do ator sobre a construção da identidade negra a partir do Grupo de Teatro Caixa-Preta**. 2009. 62 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Acesso em: 25 set. 2024.

SEMOG, Éle, NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento: o griot e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SHANKMAN, Adam. *Hairspray: Em busca da fama*. [Filme]. Estados Unidos: Ingenious Media; Zadan/Meron Productions, 2007.

TAGLIANETTI, Ana Paula. **A construção de uma obra de teatro musical: o processo criativo de 47 - o musical**. 2019. 1 recurso online (325 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1640674>. Acesso em: 29 set. 2024.

VIANA, Fausto; BORGES, Maria Eduarda; MATOS, Adriana Perrella. **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais: volume IX: edição especial teatros pretos II**. (Dos bastidores eu vejo o mundo). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786588640913> Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1109. Acesso em 1 outubro. 2024.

WOLFF, Mauricio. *Vida & Obra*. Criado sob orientação da Profa. Sátira Machado. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/oliveirasilveira/obra/>. Acesso em: 15 set. 2024.