

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WASHINGTON DE PAULA E SILVA

Travessia - memórias, poéticas e políticas de um teatro negro:
um estudo sobre a trajetória do grupo Travessia, Ribeirão Preto/SP

UBERLÂNDIA

2024

WASHINGTON DE PAULA E SILVA

Travessia - memórias, poéticas e políticas de um teatro negro:
um estudo sobre a trajetória do grupo Travessia, Ribeirão Preto/SP

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teatro

Linha de pesquisa 2: Estudos em Artes Cênicas – Conhecimentos e Interfaces da Cena.

Orientadora: Profa. Dra. Vilma Campos dos Santos Leite

UBERLÂNDIA

2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586
2024

Silva, Washington de Paula e, 1984-
Travessia - memórias, poéticas e políticas de um
teatro negro [recurso eletrônico] : um estudo sobre a
trajetória do grupo Travessia, Ribeirão Preto/SP /
Washington de Paula e Silva. - 2024.

Orientador: Vilma Campos dos Santos Leite.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.528>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Teatro. I. Leite, Vilma Campos dos Santos, 1964-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	24 de Abril de 2024	Hora de início:	19:00	Hora de encerramento:	21:10
Matrícula do Discente:	12212ARC018				
Nome do Discente:	Washington de Paula e Silva				
Título do Trabalho:	Travessia - Memórias, poéticas e políticas do Teatro Negro: um estudo sobre a trajetória do grupo Travessia, Ribeirão Preto/SP				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e Interfaces da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Tecendo fios: narrativa, memória e máscara na formação e na criação teatral parte III - Chi Kung e Tai Chi Chuan - práticas integrativas de corpo e mente				

Reuniu-se através de plataforma digital a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professor Doutor Jarbas Siqueira Ramos (UFU), Professora Doutora Evani Tavares Lima (UFBA) e Professora Doutora Vilma Campos dos Santos Leite (UFU), orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Vilma Campos dos Santos Leite, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Vilma Campos dos Santos Leite, Usuário Externo**, em 24/04/2024, às 21:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jarbas Siqueira Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/04/2024, às 21:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Evani Tavares Lima, Usuário Externo**, em 03/05/2024, às 16:55, 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 https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5301178** e o código CRC **5E3B3C74**.

Aos meus amados pais, Djanira e João,
esta dissertação é dedicada a vocês, cujo amor
e incentivo foram a minha força motriz.
Vocês me ensinaram o valor da educação e o
poder do conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente aos meus pais, João e Djanira, cujo apoio incondicional me permitiu trilhar o caminho que me trouxe até este momento. Cada página dessa dissertação é resultado dos esforços que vocês fizeram por mim. Nenhuma palavra poderia expressar adequadamente o amor e a gratidão que sinto por ser filho de vocês.

Expresso minha gratidão à Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) pela oportunidade e pelo ambiente propício ao desenvolvimento acadêmico.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais pelo apoio e financiamento da pesquisa.

À minha orientadora, Profa. Dra. Vilma Campos dos Santos Leite, agradeço pela orientação e suporte durante o curso de minha pesquisa.

Ao Prof. Dr. Jarbas Siqueira Ramos, agradeço pelo constante incentivo de minha pesquisa. Sua presença como único docente negro do PPGAC UFU e seu empenho na promoção de espaços de aquilombamento são admiráveis. Sua atuação é um ato de resistência na luta pela diversidade no ambiente acadêmico.

À Profa. Dra. Evani Tavares de Lima, agradeço pelas observações e sugestões que enriqueceram este trabalho. Sua produção acadêmica foi uma fonte de inspiração e suporte para minha pesquisa, reitero meu respeito e admiração.

Aos docentes do PPGAC-UFU, Prof. Dr. Luiz Humberto Arantes, Prof. Dr. Alexandre José Molina, Prof. Dr. José Eduardo de Paula, Profa. Dra. Paulina Maria Caon, Prof. Dr. Mário Piragibe e Profa. Dra. Renata Meira Bittencourt, agradeço pelo compartilhamento de conhecimento, tão valiosos para o meu percurso durante o mestrado.

Ao meu companheiro de vida, Yuri Fioravante, agradeço por sua dedicação, escuta e incentivo desde a fase embrionária desta pesquisa. Todo meu amor e respeito por você, que sigamos trilhando nosso caminho juntos.

Às minhas queridas amigas e colegas de pesquisa, Whander Allípia, Rafaela Mattos e Gabriel Andrade, expresso minha mais profunda gratidão.

À Me. Renata Andrea Aquino Defina, que tenho a sorte de ter como amiga, colega de trabalho e de pesquisa, agradeço por sua atenção e incentivo aos meus anseios de ser pesquisador.

À Cia. Quadro Negro, agradeço por me levar ao meu lugar de pertencimento. Desejo uma longa vida a este coletivo de artistas tão talentosos e necessários.

Ao Me. Dilson Rufino, amigo querido que sempre acolheu minhas dúvidas e angústias com uma escuta atenta e palavras sábias, agradeço profundamente.

Por fim, mas não menos importante, agradeço aos artistas que integraram o Travessia. Cada um de vocês desempenhou um papel crucial na construção deste trabalho. A coragem de

vocês em assumir uma postura de luta e questionamento por meio da arte, foi a força que me manteve de pé na realização desta pesquisa.

RESUMO

Este estudo explora a trajetória artística e política do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia, que atuou em Ribeirão Preto entre as décadas de 1970 e 2000. O grupo transformou diversos espaços em territórios negros por meio de performances, espetáculos e outras ações, sempre alinhados com as tradições culturais da diáspora africana no Brasil e a movimentação política negra. Promovemos uma análise crítica de nossa história teatral, questionando a ausência de pessoas negras e a perspectiva racista empregada ao retratá-las. Exploramos a conceituação do termo "teatro negro" e os marcos históricos que inauguraram o teatro negro no Brasil como um movimento artístico-político. Ao adentrarmos o período de fundação do grupo Travessia, enfatizamos a relação entre o grupo e uma grande rede de organizações negras no estado de São Paulo, e como estas foram fundamentais para sua consolidação no cenário teatral. Abordamos os procedimentos criativos de suas produções cênicas e atuação política, junto a outras organizações negras, principalmente no contexto sociopolítico da cidade de Ribeirão Preto e do estado de São Paulo à época. Contudo, pautamos a relação e aproximação dos integrantes com o grupo, a estruturação organizacional em relação aos ensaios, metodologias da cena e produção cultural. Particularmente, sublinhamos a trajetória de Pedro Paulo, como diretor, ator e dramaturgo do Travessia, um artista autodidata que, por meio do teatro, poesia, dança e expressões populares afro-brasileiras, buscava em sua criação artística, cultural e política, a construção de outras narrativas e referenciais positivos para a população negra. Pedro Paulo foi a coluna principal que sustentou o grupo Travessia por mais de duas décadas, dedicando-se devotamente ao teatro e à luta negra. De maneira analítica registramos a produção artística-política do grupo, cujas produções tinham como matriz geradora a cultura afro-brasileira, desdobrando-se em diversas ações, entre elas a organização de festivais de cultura negra, performances, espetáculos, criação de um jornal e incursões no campo da arte-educação, sendo realizadas em diferentes períodos ao longo de quase três décadas de existência. Concluímos que ainda é necessário refletir sobre os processos de invisibilização de artistas negros em nossa história. Ao retratar a história do Travessia, atuamos sob fissuras nas estruturas racistas que ainda promovem a exclusão de pessoas negras, movimentando-se contrariamente a esse processo. O Travessia, apesar de todas as barreiras impostas por ser um grupo de teatro negro, existiu e resistiu por décadas, atuando como uma plataforma de valorização do negro. Por fim, compreendemos a importância de empreender um processo de reivindicação de autoria de uma história negra do teatro brasileiro, que seja inclusiva com artistas negros que não foram reconhecidos como sujeitos em uma história oficial.

Palavras-chave: grupo Travessia; história negra do teatro; teatro brasileiro; teatro negro.

ABSTRACT

This study explores the artistic and political trajectory of the Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia, which operated in Ribeirão Preto between the 1970s and 2000s. The group transformed several spaces into black territories through performances, shows, and other actions, always aligned with the cultural traditions of the African diaspora in Brazil and the black political movement. We promote a critical analysis of our theatrical history, questioning the absence of black people and the racist perspective employed in portraying them. We explore the conceptualization of the term "black theater" and the historical milestones that inaugurated black theater in Brazil as an artistic-political movement. As we delve into the period of the founding of the Travessia group, we emphasize the relationship between the group and a large network of black organizations in the state of São Paulo, and how these were fundamental to its consolidation in the theatrical scene. We address the creative procedures of their stage productions and political activities, together with other black organizations, mainly in the sociopolitical context of Ribeirão Preto and the state of São Paulo at the time. However, we focus on the relationship and closeness of the members with the group, the organizational structure of rehearsals, stage methodologies, and cultural production. In particular, we highlight the trajectory of Pedro Paulo, as director, actor, and playwright of Travessia, a self-taught artist who, through theater, poetry, dance, and popular Afro-Brazilian expressions, sought in his artistic, cultural, and political creation, the construction of other narratives and positive references for the black population. Pedro Paulo was the main pillar that supported the Travessia group for more than two decades, devoting himself devotedly to theater and the black struggle. Analytically, we recorded the artistic and political production of the group, whose productions were based on Afro-Brazilian culture, unfolding in several actions, including the organization of black culture festivals, performances, shows, the creation of a newspaper and incursions into the field of art education, all carried out at different times throughout almost three decades of existence. We conclude that it is still necessary to reflect on the processes of invisibility of black artists in our history. By portraying the history of Travessia, we act within fissures in the racist structures that still promote the exclusion of black people, moving against this process. Despite all the barriers imposed by being a black theater group, Travessia existed and resisted for decades, acting as a platform for the valorization of black people. Finally, we understand the importance of claiming authorship of the black history of Brazilian theater, which includes black artists who have not been recognized as subjects in official history.

Keywords: Travessia group; black history of theater; Brazilian theater; black theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa estado de São Paulo – Ribeirão Preto	12
Figura 2 - Maria D'Apresentação Bezerra Ferreira “Tica”, Ricardo Lopes Rossi e Reinaldo Magalhães de Paula.....	16
Figura 3 - Ádria Maria Bezerra Ferreira e Márcia Aparecida dos Santos Domingos	17
Figura 4 – Adriana Aparecida Moraes e Sebastião Donizete Adelino “Tião Preto”	18
Figura 1 - Quartos Ficcionalis em cena atriz Precy, Cia. Quadro Negro.	25
Figura 5 – Praça XV de Novembro. Ribeirão Preto/SP.....	67
Figura 6 - Memorial da Classe Operária. Sede da antiga UGT em foto atual.....	72
Figura 7 - Primeiro panfleto de divulgação do Travessia 1975	77
Figura 8 - Portifólio de apresentações do Grupo Travessia em 1984	86
Figura 9 – Auditório Pedro Paulo da Silva no Centro Cultural Palace.	90
Figura 10 - Pedro Paulo em cena com o Travessia	91
Figura 11 – Foto em recorte de matéria jornalística com Pedro Paulo	94
Figura 12 - Pedro Paulo e Márcia com o filho Adi Bassam.....	98
Figura 13 – Foto de Pedro Paulo com o filho Adi Bassam em cena de espetáculo do Travessia.....	103
Figura 14 – Foto de Pedro Paulo interpretando com o Travessia	106
Figura 15 - Convite evento 10 anos do grupo Travessia.....	109
Figura 16 – Programação do II Batuque de Tocaia abril/1984	118
Figura 17 – Foto espetáculo “Batuque de Tocaia”	120
Figura 18 – Foto espetáculo “Batuque de Tocaia”	121
Figura 19 – Texto Jogral “Cristo Negro” página 1	122
Figura 20 – Texto Jogral “Cristo Negro” página 2.....	123
Figura 21 – Foto espetáculo “Batuque de Tocaia”	125
Figura 22 – Fotos espetáculo “Batuque de Tocaia”	127
Figura 23 – Foto espetáculo “Batuque de Tocaia”	128
Figura 24 – Cartazes de divulgação Festival “Batuque de Tocaia”	129
Figura 25 – Folheto de divulgação II Feconezu	132
Figura 26 – Folheto de divulgação XI Feconezu	134
Figura 27 – Foto apresentação teatral grupo Travessia.....	136
Figura 28 – Foto apresentação teatral grupo Travessia.....	137
Figura 29 – Foto apresentação teatral grupo Travessia em praça pública.....	140
Figura 30 – Foto espetáculo <i>Retalhos</i>	142
Figura 31 – Foto espetáculo <i>Retalhos</i>	143
Figura 32 – Foto espetáculo <i>Retalhos</i>	144
Figura 33 – Foto espetáculo <i>Retalhos</i>	145

Figura 34 – Foto espetáculo <i>Retalhos</i>	146
Figura 35 – Capa primeira edição do jornal Travessia jun. 1990	147
Figura 36 – Capas do jornal Travessia Ano I – 1. jul. 1990 / 2.set 1990 / 3. jan. 1991.....	149
Figura 37 – Capas do jornal Travessia Ano II– 1. ago. 1993 / 2.set 1993 / 3. nov. 1993.....	150
Figura 38 – Recorte de jornal <i>O Diário</i> de Ribeirão Preto e Região 22 mai 1991.....	153
Figura 39 – Folheto do II Viva Zumbi em 1985	154
Figura 40 – Foto apresentação teatral grupo Travessia.....	155
Figura 41 – Foto apresentação Pedro Paulo - Feira do Livro Internacional de Ribeirão Preto/2004 .	156

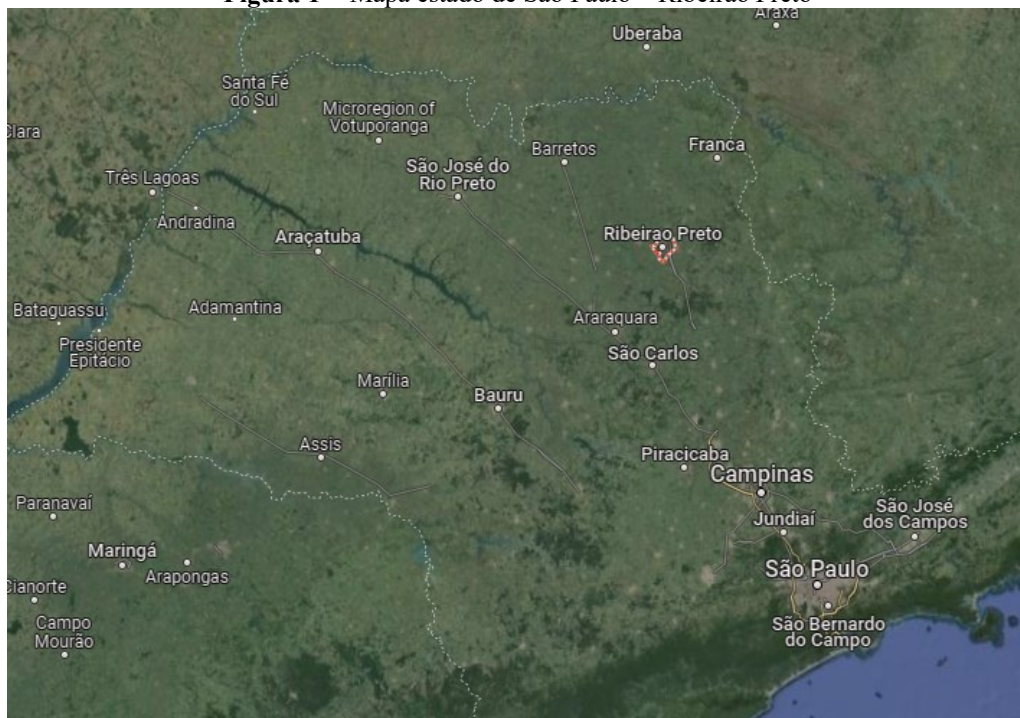
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O NEGRO NO TEATRO E O TEATRO NEGRO: O NEGRO NOS LABIRINTOS DA HISTÓRIA TEATRAL BRASILEIRA	28
1.1 O negro e o teatro brasileiro: fluxos de invisibilidade e silenciamento.....	29
1.1.1 Século XVII.....	33
1.1.2 Século XVIII.....	35
1.1.3 Século XIX	44
1.2 O Teatro Negro no século XX: modos de existência e resistência negra	52
2 O TEATRO NEGRO DO GRUPO TRAVESSIA: MOVIMENTAÇÃO, ARTE E CULTURA NEGRA NA CIDADE DE RIBEIRÃO PRETO	67
2.1 O Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia: atravessamentos poéticos, políticos e identitários	73
2.2 Pedro Paulo: memórias de um homem negro de teatro.....	89
3 A PRODUÇÃO ARTÍSTICA-POLÍTICA DO TRAVESSIA: POÉTICAS DO TEATRO NEGRO	108
3.1 Batuque de Tocaia.....	117
3.2 Festival Comunitário Negro Zumbi – Feconezu.....	131
3.3 O Negro Falando	135
3.4 Roda de Poemas	139
3.5 Retalhos.....	141
3.6 Jornal Travessia.....	147
3.7 Educação, arte, política e outras ações	151
3.7.1 – Oficinas de teatro e dança afro	151
3.7.2 Viva Zumbi e Noite da Arte Negra	153
3.7.3 Sorò Dúdú.....	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS	164
APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA ACADÊMICA	171
APÊNDICE B – TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	172

INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo examinar a trajetória e a produção artística-política do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia, também conhecido como Travessia, que esteve ativo entre as décadas de 1970 e 2000 na cidade de Ribeirão Preto, localizada no nordeste do interior do estado de São Paulo. O Travessia desenvolveu performances e espetáculos cuja estética era derivada das tradições culturais da diáspora africana no Brasil, incorporando textos de poetas afro-brasileiros e produção textual própria que ocupou e transformou uma variedade de espaços, incluindo teatros, escolas e praças públicas, em territórios negros.

Figura 1 - Mapa estado de São Paulo – Ribeirão Preto



Fonte: Google Maps, 2024.¹

O estudo também destaca a atuação política do grupo em colaboração com outras organizações negras da cidade, em uma militância antirracista sistemática, seja por meio das temáticas de suas produções cênicas, pela promoção de espaços de diálogo sobre a negritude, ou até mesmo em confrontos diretos na luta pela ressignificação da percepção social sobre o negro e a denúncia do racismo.

¹ GOOGLE MAPS. Ribeirão Preto, 2024. Disponível em <<https://www.google.com/maps/place/Ribeirao+Preto++Ribeir%C3%A3o+Preto,+State+of+S%C3%A3o+Paulo/>> Acesso em 12 mai. 2024.

Nesta pesquisa, de cunho historiográfico, remontamos ao período de fundação do grupo Travessia, enfatizamos a relação dele com outras organizações negras no estado de São Paulo, e buscamos destacar a importância disso para a consolidação do grupo no cenário teatral de Ribeirão. Sublinhamos os procedimentos criativos, em sua prática, produções realizadas, bem como a atuação política, junto a outras organizações negras, principalmente no contexto sociopolítico da cidade de Ribeirão Preto e do estado de São Paulo à época. Destacamos também o processo de formação do grupo, seus integrantes, com ênfase especial para o diretor, Pedro Paulo, fundador integrante que sustentou o grupo Travessia por mais de duas décadas, a estruturação organizacional (ensaios, produção cultural, entre outras). Pretendemos promover, desta maneira, uma análise crítica da história do grupo, ao mesmo tempo que realizamos uma reflexão a respeito de nossa história teatral, questionando a ausência da participação negra, e o viés, quando essa presença é notada, racista com que ela é retratada.

A produção do grupo Travessia se baseava nas expressões das culturas afro-brasileiras e se desdobrava em distintas vertentes: organização de festivais de cultura negra, performances, espetáculos, criação de um jornal e incursões no campo da arte-educação, que foram realizadas em diferentes períodos ao longo de quase três décadas de existência. Ao retratar a história do Travessia, objetivamos diminuir as fissuras históricas que as estruturas racistas ainda promovem para a exclusão/apagamento da contribuição das pessoas negras. Desse modo, reivindicamos uma história do teatro brasileiro que seja inclusiva, com artistas negros que não foram/são reconhecidos como sujeitos nesta história oficial. Com a pesquisa, viemos ratificar que o Travessia, apesar de todas as barreiras impostas por ser um grupo de teatro negro, existiu e resistiu por décadas, atuando como uma plataforma de valorização do negro em Ribeirão Preto, um contexto impregnado pelo racismo nas mais diversas instâncias.

Conforme informações extraídas do Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil (2024), no ano de 2017, a cidade de Ribeirão Preto possuía uma população total de 682.302 indivíduos. Deste contingente populacional, 198.262 eram identificados como pessoas negras. Ao analisar a distribuição percentual da população em termos de etnia, observa-se que 29,06% eram pessoas negras, enquanto 69,59% eram pessoas brancas. Ribeirão Preto é reconhecido como um importante centro de arte e cultura na região, abrigando uma variedade de grupos e coletivos dedicados às artes cênicas. No entanto, existe uma discrepância notável na representação racial dentro deste campo artístico. A presença de artistas e coletivos negros é significativamente menor em comparação com a predominância de indivíduos brancos atuando

na área. Atualmente, apenas dois grupos na região se autodefinem como negros, tanto em termos da composição de seus membros quanto na fundamentação de suas produções artísticas.

Esta pesquisa do campo das artes cênicas, de caráter qualitativo, foi metodologicamente estruturada com uma abordagem que possibilite lidar com uma realidade que não pode ser quantificada, pois engloba um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes (Lara; Molina, 2011). A natureza e aplicabilidade da pesquisa qualitativa no estudo do teatro permitem uma análise aprofundada e interpretativa dos fenômenos teatrais. Essa abordagem se concentra na compreensão das experiências humanas em contextos específicos, tornando-a propícia para explorar a complexidade e a subjetividade inerentes ao teatro, bem como as questões raciais estruturais que moldam nossa sociedade.

Levando em conta que a cena e sua efemeridade apresentam algumas barreiras ao documentar e transpor sua essência em palavras, Brandão (2001) discute em sua extensa pesquisa histórica teatral sobre as dinâmicas e particularidades da escrita do teatro enquanto prática. Ele discorre:

Em primeiro lugar, não está mais em pauta a mera análise dos textos das peças ou de outras materialidades nobres e incontestes que possam permanecer ao lado e adiante da cena, mas, antes, é preciso estabelecer os vestígios que desvelem o fato teatral e fixar uma tipologia das fontes para o estudo do teatro, abrangendo, além dos impressos e manuscritos diretamente ligados à dinâmica da montagem, os jornais, as fontes orais e os documentos orais, as imagens, as fotos, os vídeos, os filmes e documentos iconográficos diversos. (*idem* p. 203)

Em concordância com o pensamento da autora, nosso objetivo é reconstruir a trajetória cênica além das análises textuais, utilizando diferentes fontes, entre elas, o depoimento de integrantes do grupo, notícias jornalísticas, entrevista em vídeos e documentos do grupo. Assim, pretendemos escrever uma trajetória cênica, atentos às particularidades e subjetividades do objeto de pesquisa e aos desdobramentos resultantes de suas ações. Ou seja, este é um grupo de teatro negro, em uma cidade majoritariamente branca, cuja atuação se deu em um período em que organizações negras atuaram em prol da valorização da cultura negra em todo o estado de São Paulo. E nesse caso, a problematização dos fatos históricos e o entendimento do contexto de surgimento do grupo foram muito importantes. Deste modo, entre as principais fontes, procedimentos e técnicas a serem utilizadas estão:

1. Pesquisa bibliográfica: Levantamento de material teórico já publicado, com foco em livros e artigos científicos. O recorte temático da bibliografia é especialmente relevante para a contextualização histórico-social do objeto de estudo. As temáticas abordadas na investigação

bibliográfica foram o grupo Travessia, as organizações negras da cidade de Ribeirão Preto, o teatro negro, a performance negra, o histórico da presença negra na história do teatro no Brasil e a história teatral brasileira. A pesquisa bibliográfica permitiu a compreensão mais profunda do contexto em que o grupo Travessia esteve inserido, e os processos de formação da história do teatro brasileiro, bem como das várias influências que determinaram caminhos em sua história.

2. Pesquisa e análise documental: Foi responsável por fornecer as fontes primárias essenciais para este estudo, como cartas, panfletos, cartazes, fotografias, entre outros. Esse procedimento de coleta de dados qualitativos foi utilizado para obter informações aprofundadas e detalhadas sobre a trajetória do grupo Travessia. Envolveu a análise de informações e dados contidos em documentos que estão no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto. Esses documentos incluem relatórios, textos autorais, tais como peças, projetos culturais, poesias, documentos técnicos, material de divulgação, materiais de estudo utilizados pelo grupo e jornais que foram de propriedade do diretor e fundador do Travessia, Pedro Paulo. Também foram analisados documentos que estavam em posse de ex-integrantes do grupo que oportunamente foram cedidos para compor a pesquisa. A análise documental permitiu uma compreensão mais profunda do contexto histórico e social em que o grupo Travessia operava, bem como das várias influências e forças que moldaram sua trajetória.

3 Entrevistas: Foram realizadas sete entrevistas semiestruturadas, vide apêndice A, com ex-integrantes do Travessia, que tiveram participação ativa em momentos distintos do grupo. As entrevistas tiveram por objetivo obter informações que não foram registradas, um conhecimento não textual produzido nas salas de ensaio, nas coxias e nas memórias da cena. Essas entrevistas forneceram perspectivas individuais dos integrantes em relação a experiência vivida, sendo estas, contribuições inestimáveis na interpretação dos eventos e processos que fazem parte da história do grupo. Os documentos textuais e visuais obtidos, principalmente as fotografias de espetáculos e registros jornalísticos, foram importantes na confrontação e consolidação dos documentos orais, nos vestígios e fragmentos sobre a trajetória e ações artísticas-políticas do grupo. Esta etapa do estudo proporcionou encontros significativos com indivíduos que são parte integrante da história do Travessia e do movimento negro em Ribeirão Preto.

Figura 1 - Maria D'Apresentação Bezerra Ferreira “Tica”, Ricardo Lopes Rossi e Reinaldo Magalhães de Paula



Fonte: Oliveira, 2023. Compilação do autor.²

Maria D'Apresentação Bezerra Ferreira: Tica, como prefere ser chamada, nasceu em 24 de janeiro de 1962, e é formada em Publicidade e Propaganda. Atuou durante anos na Secretaria de Cultura de Ribeirão Preto como servidora pública, onde se aposentou. Atualmente, é presidente da Escola de Samba Bambas e participa de movimentos da comunidade negra de Ribeirão Preto. Foi uma das fundadoras do Travessia, atuando como atriz, dramaturga e produtora do grupo.

Ricardo Lopes Rossi: Nascido em 22 de outubro de 1964, Ricardo foi ator do Travessia e, após sua saída do grupo, formou-se em Arquitetura. Atuou também como professor de artes e atualmente é coordenador pedagógico de uma escola estadual em Ribeirão Preto. Ele destaca como sua passagem pelo grupo foi responsável por moldar seu pensamento, principalmente em relação às questões raciais.

Reinaldo Magalhães de Paula: Nascido em 18 de janeiro de 1964, Reinaldo é um homem de axé desde muito jovem, foi músico e atuante no Movimento Negro. Foi dançarino e ator no Travessia. Durante o período em que atuou no grupo, conheceu e se casou com uma das

² OLIVEIRA, Aloander. **Maria D'Apresentação Ferreira “Tica”, Ricardo Lopes Rossi e Reinaldo Magalhães de Paula**. Ribeirão Preto, SP. 2023. Arquivo pessoal do autor. 3 fotografias digitais

integrantes, desta união teve um filho. Atualmente, está aposentado e dedica-se à atividade de escritor.

Figura 2 - Ádria Maria Bezerra Ferreira e Márcia Aparecida dos Santos Domingos



Fonte: Perfil do Facebook de Ádria Maria Bezerra Ferreira³; Arquivo pessoal do autor. Compilação do autor.

A quarta entrevista foi com Ádria Maria Bezerra Ferreira, nascida em 01 de novembro de 1949. Ádria é fundadora e ex-integrante do Grupo Travessia e do Clube José do Patrocínio. Ela é graduada em Sociologia com complementação em História e Geografia e possui uma especialização em Violência Doméstica da Criança e Adolescente pela USP-SP. Atuou como professora de Ensino Fundamental e Médio e como docente do Curso Superior de Ciências Sociais da Faculdade Barão de Mauá em Ribeirão Preto. Atualmente, é membra do Movimento Negro e do Movimento de Mulheres, atua como Arte Educadora e é fundadora da OSC Casa da Mulher – Associação de Atendimento, Estudo e Pesquisa de Ribeirão Preto/SP.

Nossa quinta entrevistada foi Márcia Aparecida dos Santos Domingos, nascida em 28 de dezembro de 1967. Márcia é bailarina clássica de formação e especialista em dança afro. Ela é licenciada em Pedagogia e possui pós-graduação em Neuropsicopedagogia. Atuou como pedagoga social e arte educadora em dança. Atualmente, dedica-se ao trabalho de artesã e ainda se apresenta e ministra oficinas de dança afro.

³ Disponível em: <https://www.facebook.com/adriamariabezerra.ferreira>

Figura 3 – Adriana Aparecida Moraes e Sebastião Donizete Adelino “Tião Preto”



Fonte: MORAES, [20--?]⁴

As últimas entrevistas foram realizadas com um casal que se conheceu enquanto integrava o elenco do Travessia. Entrevistamos Sebastião Donizete Adelino, conhecido como Tião Preto, nascido em 1961. Ele é mestre de capoeira, desde muito jovem dedicou-se à capoeira e ainda exerce o ofício nos dias atuais, mantendo projetos sociais ligados à capoeira e outras vertentes da cultura negra. Além disso, performa como profissional autônomo na área de soldagem e foi capoeirista e ator no grupo Travessia, no mesmo período também integrou Movimento Negro. Adriana Aparecida de Moraes, nascida em 22 de outubro de 1970, foi atriz e dançarina do Travessia. Ela se formou em Nutrição e Dietética, é licenciada em Pedagogia, atua como docente na educação básica e é empreendedora. Adriana também está à frente dos projetos de cultura negra junto com seu companheiro. Tião e Adriana, em sua união de amor e cultura negra, tiveram três filhos, atualmente todos já na idade adulta. Eles se consideram uma família que segue os preceitos de seus ancestrais, mantendo vivas as práticas da capoeira, jongo, samba de roda e a devoção aos orixás.

⁴ MORAES, Adriana Aparecida. **Adriana e Sebastião**. Ribeirão Preto, SP. [202--?] Arquivo pessoal. 1 fotografia digital.

Em suma, esta pesquisa ansiava por reconstruir uma história para além de análises textuais, utilizando diversas fontes. O objetivo era escrever uma trajetória cênica, atenta às particularidades e subjetividades do objeto de pesquisa e aos desdobramentos oriundos de suas ações. A metodologia adotada permitiu o acesso a múltiplas fontes, possibilitando um aprofundamento na cena, produção e pensamento do grupo Travessia. Essa abordagem multifacetada e interdisciplinar permitiu uma compreensão mais rica e matizada do objeto de estudo. Por meio da combinação de procedimentos técnicos na coleta de dados, a pesquisa pretendia capturar a complexidade e a riqueza da experiência do grupo Travessia, bem como as várias dimensões de sua trajetória e impacto.

Delineado os aspectos metodológicos da pesquisa, apresentamos uma narrativa pessoal que insere a jornada do pesquisador, abordando suas indagações em relação à sua identidade como artista teatral racializado e suas motivações ao aprofundar-se no tema de estudo proposto. Permito-me, nas páginas finais desta introdução, escrever na primeira pessoa do singular, em concordância com o teor pessoal da narrativa proposta. Ao ser questionado e refletir sobre a motivação para me dedicar à pesquisa no campo do teatro negro, fui conduzido a memórias de um período em que perseguia dois grandes objetivos: a formação acadêmica e a profissionalização como ator. As memórias de experiências vivenciadas durante a graduação em Artes Cênicas revelam que as questões raciais foram fundamentais para a minha autocompreensão como indivíduo negro no contexto dado, e as implicações desses eventos na minha formação como artista cênico.

Durante o período de quatro anos, em que realizei a graduação, apenas nove estudantes eram negros, dos quais somente seis concluíram o bacharelado. Ao longo do curso, tive apenas um professor negro e um currículo que não apresentava qualquer vestígio de teatro negro, artistas negros ou epistemologias negras da cena. Em um pacto silencioso, "[...] o preconceito racial recai sobre os não-brancos precisamente porque os privilégios raciais estão associados aos brancos, ou seja, o branco é favorecido por essa estrutura racializada." (Barros, 2022, p 77). Esse assunto – que não estava presente na estrutura fundamental do curso, mas que operava nos corredores e espaços de ensino – promovia lacunas de desigualdade e exclusão racial.

No primeiro dia de minha admissão à instituição, fui imediatamente rotulado com um apelido, cujo conteúdo ofensivo opto por não mencionar aqui, seguindo uma prática – infelizmente comum – de atribuir apelidos aos novos alunos universitários. Esse apelido pejorativo foi atribuído a mim com base em características físicas, especificamente meu peso e

cor de pele. O termo “racismo recreativo” é defendido pelo Dr. Adilson Moreira (2019) em seu livro homônimo, afirmando que:

O racismo recreativo decorre da competição entre grupos raciais por estima social, sendo que ele revela uma estratégia empregada por membros do grupo racial dominante para garantir que o bem público da respeitabilidade permaneça um privilégio exclusivo de pessoas brancas. A posse exclusiva desse bem público garante a elas acesso privilegiado a oportunidades materiais porque o humor racista tem como consequência a perpetuação da ideia de que elas são as únicas pessoas capazes de atuar como agentes sociais competentes. (*idem*, p. 95)

O humor racista serve para perpetuar a lógica de dominação branca, que foi engendrada para fins de escravidão desde o período colonial. Portanto, é um dos mecanismos que impedem a mobilização social e política das pessoas negras. A sensação de restrição e subalternidade era uma constante, diante do racismo recreativo que experimentei diariamente durante os quatro anos de minha formação. Permaneci passivo diante das violências, e atualmente compreendo que vivia um processo de auto-ódio, no qual o desejo de me encaixar e ser aceito como um deles naquele contexto me levou a me silenciar em mortes simbólicas.

Odiar seus traços, odiar a cor de sua pele, odiar sua história pessoal e a história do povo ao qual pertence. Desse ponto de vista, o racismo é um sucesso, porque consegue nos matar afetivamente, simbolicamente, para além ou aquém das estatísticas de homicídios de pessoas negras no Brasil. Mata-se por todos os lados e de múltiplas formas. (Veiga, 2018, p. 84)

No primeiro semestre da graduação, havia um professor com quem eu ainda não tinha familiaridade, que durante suas aulas, compartilhava conosco suas realizações em obras audiovisuais e a participação de alunos veteranos, sugerindo que outros trabalhos poderiam ser produzidos nos quais nós, como alunos ingressantes, poderíamos ser convidados a participar. Antes do início de uma aula, encontrávamo-nos na sala de aula aguardando o início da aula do professor, reunidos em meio a uma conversa animada, quando o professor entrou na sala. Ele cumprimentou alguns alunos, aproximou-se de mim e a seguinte cena se desenrolou.

PROFESSOR – *(Em tom alegre e amigável)* Rapaz, eu tinha um trabalho em uma produção audiovisual, quase entrei em contato com você. Depois percebi que não seria possível, a personagem era o Chacrinha e ficaria difícil. *(Ele então estendeu o braço na frente do corpo e deslizou o dedo indicador pelo antebraço)* Não tem como pintar você de branco! *(Riu)*.

Certamente, minha expressão facial revelou a frustração causada pela informação recebida e, talvez pela violência racista de sua fala, que, à época, eu não compreendia, mas a sentia. O professor, ao perceber meu descontentamento, rebateu imediatamente:

PROFESSOR – *(Em tom apaziguador)* Fique tranquilo, você pode ser Otelo! *(Riu novamente, afastou-se e continuou a cumprimentar os outros alunos)*. Fim da cena.

Na tentativa de proporcionar-me um certo conforto, o docente fez referência a Otelo, personagem notório da obra de William Shakespeare, sendo o único protagonista negro do dramaturgo inglês. Ao sugerir que eu poderia ser Otelo, o professor não apenas revelou um raciocínio racista, mas também fez uma analogia precisa com a estrutura racialmente enviesada do curso. Shakespeare criou mais de 700 personagens, mas dentre elas, apenas uma poderia ser interpretada por mim. Todas as outras personagens estavam disponíveis para meus colegas brancos. Foi nesse momento que percebi que minha negritude era percebida além do racismo recreativo de meus colegas.

Ao estabelecer um currículo que não abrange a subjetividade e, menos ainda, as epistemes produzidas por pessoas negras, a instituição de ensino contribuiu para o processo de silenciamento de pessoas negras e de privilégios para pessoas brancas. Refletindo sobre a branquitude e o conhecimento difundido nos espaços acadêmicos, Grada Kilomba (2019) conclui:

Ele é um espaço branco onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas negras. Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e acadêmicas/os brancas/os têm desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram como a/o “Outras/os” inferior, colocando africanos em subordinação absoluta ao sujeito branco. Nesse espaços temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os, mortas/os. Esse não é um espaço neutro. (*idem* p. 50-51)

Questiono-me: eu realmente poderia ser Otelo? Se a cor da minha pele causava desconforto, qual deveria ser a postura dos professores, diante de um corpo que não se encaixa em um currículo que não foi minimamente projetado para atender tais corpos? Qual deveria ser minha postura ao perceber que estava em um lugar onde minha existência não era considerada?

Nos anos subsequentes, dediquei-me a estudos sobre encenadores e artistas brancos-europeus, mesmo que, em muitos de seus escritos, pessoas como eu fossem desumanizadas. Continuei buscando ser um deles. Nunca fui convidado para as produções audiovisuais daquele professor, nem para participar de outros trabalhos do mesmo, enquanto quase todos os meus colegas de turma eram constantemente requisitados.

No terceiro ano da graduação, a disciplina de Direção exigia que cada aluno dirigisse um espetáculo, proporcionando uma oportunidade para aplicar o estudo teórico à prática de direção teatral. Nós, como estudantes, colaborávamos mutuamente, integrando os elencos das

peças dos colegas, e ao longo do ano, a montagem do espetáculo era desenvolvida. Na minha turma, havia apenas três pessoas negras, sendo duas mulheres negras e eu. Era perceptível que ambas também enfrentavam opressões e violências relacionadas à raça, semelhantes às que eu experimentava no âmbito do racismo recreativo.

Uma dessas colegas, com quem mantive amizade próxima desde o início do curso, realizou a montagem de um espetáculo musical, o texto em questão era *Um Trem Chamado Desejo*, de Luís Alberto de Abreu, uma dramaturgia escrita em 1999 especificamente para o Grupo Galpão, um dos grupos de teatro mais renomados do Brasil. No texto, temos a personagem Ana Florisbela, descrita como “Mulata brasileira / fogosa e faceira” (Abreu, 2007, p. 28), de acordo com a descrição, a personagem incorpora estereótipos raciais atribuídos às mulheres negras. O elenco do referido grupo não incluía pessoas negras na época, sendo a atriz Inês Peixoto, que interpretou a personagem Ana Florisbela, uma mulher branca de olhos claros. Na composição da personagem, a atriz usava uma cobertura de maquiagem facial ligeiramente mais escura que seu tom de pele natural, de acordo com fotografias do espetáculo, registradas no livro de Abreu (2007). Essa prática, é conhecida como *blackface*, é amplamente considerada racista e ofensiva.

A realização do *blackface* consiste na aplicação de pigmento preto no rosto e corpo de atores brancos, resultando em uma representação caricatural e grotesca de indivíduos de ascendência africana. Segundo a filósofa Djamila Ribeiro (2018), tal prática teve suas raízes nos Estados Unidos e

[...] começou quando homens brancos se caracterizavam de homens negros escravos ou livres durante a era dos shows dos menestréis (1830-90). Essas caricaturas se tornaram fixas no imaginário americano, reforçando estereótipos. Comediantes faziam sucesso apresentando para um público formado por aristocratas brancos personagens estereotipados de pessoas negras com o intuito de ridicularizá-las. Além de pintar o rosto de preto, eles pintavam exageradamente a boca de vermelho para chegar a uma “representação ideal” do que julgavam ser o negro. (Ribeiro, 2018, p. 48).

Na seleção do elenco, minha colega, assim como o Grupo Galpão, atribuiu o papel de Ana Florisbela à uma atriz branca com cabelos castanho-claros. Embora eu não fizesse parte do elenco, fui responsável pela montagem e operação de iluminação do espetáculo. Aproximadamente uma hora antes do início da apresentação, Virgínia me abordou com vários recipientes de pó compacto de tonalidade escura, solicitando ajuda para a maquiagem da referida atriz. Eu, juntamente com dois outros membros do elenco – um homem branco e uma mulher negra de pele clara – procedemos com a aplicação do pigmento escuro no corpo e rosto da atriz. Lembro-me vividamente da mulher negra, maquiando o rosto da atriz, enquanto o

homem branco e eu nos alternávamos na pintura de seus braços e costas. Além da maquiagem corporal, a atriz utilizou enchimentos nos seios e nas nádegas para que parecessem desproporcionalmente maiores no vestido vermelho decotado e justo que vestia. No texto de Abreu (2007), não há indicação sobre as vestimentas da personagem ou sobre suas características físicas. A escolha de caracterização da personagem, possivelmente, se deu por meio de uma leitura do grupo a partir da descrição de Ana Florisbela, como uma mulata ferosa e faceira.

Ao meu ver, ao deixar de problematizar a discussão sobre racismo e suas implicações na abordagem do texto e na prática de sala de aula, a universidade se esquivou de enfrentar suas próprias questões raciais, promovendo uma situação que já se encontrava amplamente debatida no teatro. Ou seja, a instituição de ensino, contribuiu para práticas racistas como essas se perpetuassem no campo das artes cênicas. Ao compreender o que havíamos feito, eu, anos depois, senti-me desconfortável e culpado por ignorar tais questões. Com o aprofundamento nos estudos sobre o racismo, ficou evidente que os únicos culpados são o racismo institucional e a negligência da instituição. Em um ambiente que deveria ser inclusivo, cultivei o auto-ódio e me vi trancafiado em aprisionamentos epistemológicos, que são rearranjos de encarceramento de pessoas negras. "A alforria contemporânea se articula com o impossível, aquele papel que um dia oficializava a liberdade não existe mais e o corpo negro continua numa outra espécie de cativeiro, do qual ainda é mais difícil de escapar" (Barros, 2022, p 78). A personagem Otelo termina o espetáculo com o sangue de sua amada, Desdêmona, nas mãos em decorrência dos preconceitos de raça, eu concluí minha graduação com tinta preta nas mãos, como consequência de uma formação estruturalmente racista.

No final de 2009, concluí o bacharelado em Artes Cênicas, durante a graduação, desenvolvi um interesse pela pesquisa acadêmica. No entanto, senti um estranhamento e distanciamento ao me aprofundar nas teorias de acadêmicos brancos europeus. Minha saída do ambiente acadêmico foi marcada pela despedida de um lugar onde eu não me sentia pertencente. Atualmente, entendo que questionar o currículo de um curso de ensino superior, propondo a disseminação de conhecimentos contra hegemônicos, é desafiar estruturas de poder. A classe dominante não está disposta a renunciar a seus privilégios; eles querem ser todos os personagens, inclusive Otelo. Não é possível me pintar de branco, mas eles podem ser pintados de preto.

Em 2018, fui convidado para dirigir o primeiro espetáculo da Cia Quadro Negro, um grupo de teatro recém-fundado em Ribeirão Preto. A Cia foi criada por jovens artistas negros

com um projeto artístico bem definido, focando questões sobre racismo e negritude na cena. O argumento que sustentava a necessidade de criar um grupo de teatro negro, em Ribeirão Preto, era a escassez de espaço para artistas negros nos grupos de teatro da cidade, resultando em uma falta latente de representatividade para a performance cênica negra. Ainda em 2018, estreamos o espetáculo *Húmus: Corpos Invisíveis*, e foi no processo criativo e nas pesquisas para a construção do espetáculo que entrei em contato com o teatro negro, conhecendo nomes como Abdias Nascimento e a trajetória do Teatro Experimental do Negro – TEN.

Os artistas que integraram a Cia Quadro Negro incluem: Camila Telles, Deise Cardoso, Fernanda Manoel, Giovanni Alvez, Janaina Oliveira, Lorena Ramos, Marcus Maximus, Noah Almeida, Precy, Romã Andrade, Thiago Leal e Washington de Paula. Além do espetáculo de estreia, no ano de 2019, a companhia participou do curta-metragem *Álbum de Família* e da performance *Chá das cinco*. No ano seguinte, 2020, foram realizados dois trabalhos audiovisuais: *A liberdade e os cães raivosos* e *Capitu Negra*. Em 2021, a companhia realizou uma leitura dramática no formato audiovisual de *Quarto de Despejo*, obra de Carolina Maria de Jesus. Mais recentemente, em 2023, estreou o espetáculo *Quartos Ficcionalis*.

Foi na prática da arte negra com outros artistas negros que compreendi questões sobre raça, racismo e negritude, permitindo-me entender melhor como homem negro, e como essa interseccionalidade sempre permeou minha prática teatral. A criação do espetáculo *Húmus: Corpos Invisíveis* foi orientada pela urgência de trazer à cena as opressões raciais vividas, diariamente, em um país onde a maioria das pessoas é negra, e onde o racismo estrutural e uma falsa democracia racial nos impedem de ter um espaço de fala. Com uma dramaturgia coletiva, na qual cada artista buscava expor as dificuldades de ser negro por meio de vivências distintas e pessoais, a encenação organiza poeticamente essas discussões em contextos e fatos da nossa sociedade.

No ano de 2020, tive a oportunidade de participar do curso de *extensão Estudos em Teatro Negro - Módulo I*, oferecido pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), que foi ofertado de modo virtual, devido à pandemia de Covid-19, o que possibilitou minha participação. Essa experiência proporcionou-me contato inicial com uma variedade de pensadores do teatro negro, permitindo-me aprofundar meus estudos e pesquisas na área. Ao interagir com outros artistas e pesquisadores da Pele Negra Escola de Teatro(s) Preto(s), localizada em Salvador/BA, senti-me novamente motivado para a pesquisa acadêmica. A troca de conhecimentos com diversos acadêmicos negros, que estudam a negritude, reacendeu minha crença de que a academia poderia ser um espaço de pertencimento para mim. Desde a minha

graduação, buscava uma prática teatral que despertasse um sentimento de pertencimento. Felizmente, encontrei o Teatro Negro, cuja importância se estende além do âmbito artístico, abrangendo também aspectos políticos e identitários.

Figura 4 - Quartos Ficcionalis em cena atriz Precy, Cia. Quadro Negro.



Fonte: Carvalho, 2023.⁵

A primeira interação com a história do grupo Travessia, que serviu como catalisador para esta pesquisa, ocorreu em um contexto que engloba territórios, discursos e arte negra na cidade de Ribeirão Preto. Durante a fase inicial da Cia Quadro Negro, nos dedicamos ao estudo da negritude, raça e teatro, percebendo uma necessidade premente de entender tais questões que poderiam fundamentar nossa produção artística. Em 31 de março de 2018, na Praça XV de Novembro, localizada na região central de Ribeirão Preto, houve uma apresentação teatral da Companhia Os Crespos⁶, intitulada *Alguma coisa a ver com uma missão*, seguida de um debate.

Imediatamente, nos interessamos pela temática, percebida como uma oportunidade de estabelecer diálogos com outros artistas negros do cenário teatral – na ocasião, alguns membros da Cia Quadro Negro estiveram presentes. Durante o debate, uma das integrantes da Cia Quadro Negro se apresentou com entusiasmo como sendo membro do primeiro grupo de teatro negro

⁵ CARVALHO, Aline. **Quartos Ficcionalis**: em cena, atriz Precy. Cia Quadro Negro. Ribeirão Preto, SP. 2023. Arquivo pessoal. 1 fotografia digital.

⁶ Os Crespos é um coletivo teatral, composto por atores negros, que realiza pesquisas cênica e audiovisual, além de promover debates e intervenções públicas. Formado na Escola de Arte Dramática EAD/ECA/USP, está em atividade desde 2005, tendo realizado excursões por diversas regiões do Brasil e também Alemanha e Espanha.

de Ribeirão Preto. Considerando que se tratava de Os Crespos, uma companhia de teatro negro reconhecida, havia na plateia muitos membros de organizações negras de Ribeirão Preto. Uma senhora discordou, em resposta à afirmação de nossa integrante, relatando que havia existido por décadas um grupo de teatro negro em Ribeirão Preto chamado Travessia. Ela discorreu sobre a importância de nós, como jovens artistas negros, conhecermos a história de arte e resistência daqueles que nos precederam. Ela também destacou que havia documentos do grupo Travessia no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, um repositório de muitas memórias preservadas com os ex-integrantes do Travessia. Desde o episódio mencionado, as palavras da senhora ressoaram, me alertando sobre a necessidade de conhecer a trajetória do grupo, e de que ela fosse contada para gerações futuras de alguma forma, registrando a história de um teatro negro produzido na cidade de Ribeirão Preto.

De acordo com os objetivos da pesquisa, esta dissertação foi estruturada em três capítulos. No primeiro, analisamos a presença e a produção de artistas negros retratada ao longo da história teatral brasileira, em busca da compreensão a respeito dos processos estruturais fundantes do Teatro Negro no Brasil e de sua conceituação. Identificamos fluxos de silenciamento e exclusão das epistemologias negras da cena, e também como o racismo está presente, influenciando diretamente na abordagem historiográfica sobre os sujeitos negros.

No segundo capítulo, adentramos nos territórios da fundação e atuação do grupo Travessia. Seu surgimento está diretamente ligado às organizações negras da cidade de Ribeirão Preto, clubes e movimentos presentes em toda sua existência como uma rede de apoio e resistência. É edificante para esta pesquisa entender como se articulavam as organizações negras e sua responsabilidade na manutenção do pensamento e ações artísticas do grupo Travessia, assim como compreendermos os processos de produção de um grupo de Teatro Negro, sua consolidação como tal no contexto sociopolítico da época e os procedimentos criativos de suas produções cênicas. Além disso, abordaremos a trajetória de Pedro Paulo da Silva como diretor, ator e dramaturgo, memórias de um artista autodidata que buscava a construção de outras narrativas e referenciais positivos para a população negra em sua criação artística, cultural e política.

No terceiro capítulo, tratamos sobre as espetacularidades do grupo, que foram construídas por meio de linguagens diversas como o teatro, poesia, dança e expressões populares afro-brasileiras. Ademais, foram registradas as ações socioculturais do grupo, além dos espetáculos, o Travessia organizou festivais de arte e cultura negra, a criação de veículo de

comunicação, o Jornal Travessia e ainda realizaram incursões na área da educação, promovendo a cultura negra dentro de escolas na cidade de Ribeirão Preto e região.

1 O NEGRO NO TEATRO E O TEATRO NEGRO: O NEGRO NOS LABIRINTOS DA HISTÓRIA TEATRAL BRASILEIRA

No decorrer deste capítulo, realizamos uma abordagem acerca da presença negra, as formas como foi representada e a sua produção teatral negra na história do teatro brasileiro ao longo dos séculos. Na sequência, apresentamos questões sobre o termo Teatro Negro e seus sentidos, do momento em que passa a ser compreendido como uma movimentação identitária, artística e sociopolítica no Brasil. Martins⁷ (1995), em *A cena em sombras*, destaca a ausência do negro no que se refere à dramaturgia e, conseqüentemente, na história do teatro brasileiro ao afirmar que:

Essa demarcação atinge uma de suas fronteiras mais rígidas no teatro brasileiro, em que, até as primeiras décadas do século XX, a presença da personagem negra revela uma situação limite, a *da invisibilidade*. Esta traduz-se não apenas pela ausência cênica da personagem, mas também pela construção dramática e fixação de um retrato deformado do negro. Os modelos de representação cênica que criam e veiculam essa imagem apoiam-se em uma visão de mundo eurocêntrica, em que o outro - no caso o negro - só reconhecível e identificável por meio de uma analogia com o branco, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto. (Martins, 1995, p. 40, grifo da autora)

Analisando a afirmação supracitada, compreendemos que a autora nos apresenta categoricamente algumas condições do negro e de sua representação na história do teatro brasileiro, sendo elas a invisibilidade negra nos palcos da história teatral do Brasil e a representação estereotipada do negro na cena e na dramaturgia. As estruturas de validação do conhecimento atreladas ao racismo não permitiram que pessoas negras tivessem protagonismo sobre suas histórias, logo foram e ainda são representados por sujeitos brancos de acordo com seus desejos, quando e da forma que quiseram.

Nesse teatro, o percurso da personagem negra define sua *invisibilidade e indizibilidade*. Invisível, porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível, porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e uma voz alienantes, convencionizados pela tradição teatral brasileira. (Martins, 1995, p.40, grifo da autora).

Em uma longa tradição de invisibilidade, silenciamento e alienação, com a exceção de publicações pontuais, as epistemes e o protagonismo do negro na história do teatro foram marginalizadas em um processo correlato a outras áreas de conhecimento. Uma das

⁷ Leda Maria Martins é poeta, ensaísta, dramaturga e professora. É doutora em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Artes pela Indiana University e formada em Letras pela UFMG. Possui pós-doutorados em Performance Studies pela New York University e em Performance e Rito pela Universidade Federal Fluminense (UFF). (MARTINS, 2009)

problemáticas centrais, já observada por Martins e mencionada acima, é o fato de termos sido retratados através da lente do racismo. Kilomba⁸ (2019), sugere que:

Nós nos tornamos visíveis através do olhar e do vocabulário do *sujeito branco* que nos descreve: não são nossas palavras nem nossas vozes subjetivas impressas nas páginas da revista, mas sim o que representamos fantasmagoricamente para a nação *branca* e seus *verdadeiros* nacionais. (*idem* p.73, grifo da autora).

Souza (2021) em uma análise crítica sobre a temática, enfocando principalmente a construção das narrativas históricas do teatro brasileiro, contribui:

[...] o viés dominante na narrativa histórica, por exemplo, do teatro brasileiro, está consolidado num olhar branco universal. E como a dramaturgia, fundamentada numa concepção do drama burguês, perpetua também uma lógica branca universal. (*idem* p. 105).

Contudo, torna-se evidente uma gama de problemáticas acerca da nossa história teatral, que contribuíram para o apagamento da cena negra e seus sujeitos. Entre elas, estão o racismo, a universalização do conhecimento, a invalidação das epistemes negras e a construção de uma história teatral estruturada com base na escrita dramaturgic. Propomo-nos a apresentar uma análise crítica sobre a presença do negro e os espaços dedicados à atuação de artistas negros nas páginas da história do teatro no Brasil, tendo como perspectiva as condições de invisibilidade e silenciamentos impostos às pessoas negras, validadas pelo racismo e as questões étnico-raciais na história do teatro brasileiro.

1.1 O negro e o teatro brasileiro: fluxos de invisibilidade e silenciamento

A princípio, traçamos um percurso temporal pelos labirintos da história dos primeiros séculos do teatro brasileiro, abrangendo desde o século XVI até as primeiras décadas do século XX, com base na presença, atuação e produção de artistas negros da cena. Compreendemos como presença negra toda e qualquer participação de pessoas negras em manifestações cênicas, teatralidades e como sujeitos agentes de narrativas cênicas, seja na forma escrita ou não.

Para a realização da nossa análise crítica sobre a presença do negro na história do teatro brasileiro, elegemos algumas obras relevantes da historiografia teatral do Brasil, principalmente *Pequena história do teatro no Brasil (Quatro séculos de teatro no Brasil)*, publicada no Brasil

⁸ Grada Kilomba é uma artista interdisciplinar, escritora e teórica, com raízes em Angola e São Tomé e Príncipe, nascida em Lisboa, onde estudou psicologia e psicanálise. Na esteira de Frantz Fanon e bell hooks, a autora reflete sobre memória, raça, gênero, pós-colonialismo, e sua obra estende-se à performance, encenação, instalação e vídeo. Kilomba cria intencionalmente um espaço híbrido entre as linguagens acadêmica e artística, dando voz, corpo e imagem aos seus próprios textos. Vive em Berlim, onde se doutorou em Filosofia na Freie Universität. Também foi professora no Departamento de Gênero da Humboldt Universität. (Kilomba, 2019).

em 1986, de autoria do italiano Cacciaglia⁹; duas obras de Mendes¹⁰: *A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1888)* e *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*, publicadas respectivamente nos anos de 1982 e 1993; *Panorama do teatro brasileiro* de Magaldi¹¹ na sua terceira edição¹² de 1997; os dois volumes dirigidos pelo historiador Faria¹³, *História do Teatro Brasileiro, volume 1: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX* (2012) e *História do Teatro Brasileiro, volume 2: Do Modernismo às tendências contemporâneas* (2013), que reuniu dezenas de historiadores com o intuito de promover uma historiografia plural e abrangente; e *Teatro e escravidão no Brasil* (2022), também do mesmo autor.

A escolha das obras foi realizada de acordo com dois critérios: sua relevância como obra historiográfica teatral e seus autores e as abordagens sobre a presença negra na cena. As obras escolhidas possuem referências sobre a atuação de artistas negros em proporções distintas, considerando a importância de algumas dessas obras em espaços acadêmicos e na validação de qual história do teatro brasileiro é contada, crendo ser relevante apontar problemáticas sobre a abordagem da negrura em cena. Oportunamente, recorreremos a outros estudos e pesquisas que auxiliaram no preenchimento de lacunas, fornecendo informações importantes para um aprofundamento de uma possível história negra do teatro. Por meio de recortes das obras historiográficas propostas, confrontamos ausências e completudes na tentativa de escurecer os espaços dedicados ao negro e sua atuação ao longo dos séculos no teatro brasileiro. Estabelecemos um olhar crítico sobre as subjetividades sociais, políticas e artísticas presentes nessas representações em uma perspectiva decolonial negra.

Como o título deste capítulo propõe, os caminhos tortuosos e entres de da história do teatro negro brasileiro provocam a sensação de termos adentrado um labirinto, no qual uma grande rede de fatos se entrecruza, mas nem sempre possuem saídas, ou seja, assim o fizemos

⁹ Mario Cacciaglia foi um autor italiano que residiu no Rio de Janeiro durante oito anos, como diretor do Instituto Italiano de Cultura, transferindo-se para a Colômbia em 1982. (CACCIAGLIA, 1986).

¹⁰ Miriam Garcia Mendes foi professora e pesquisadora da ECA – USP. Defendeu dissertação de mestrado (seu orientador foi o professor Dr. Décio de Almeida Prado) e doutorado (orientador foi professor e Dr. Miroel Silveira). Aposentou-se e passou a dar aulas somente na pós-graduação da ECA. Faleceu em 26 de agosto de 1987. (MENDES, 1993).

¹¹ Sábato Magaldi nasceu em Belo Horizonte, MG, em 9 de maio de 1927. Professor, escritor e crítico de teatro, é um dos mais expressivos pensadores do teatro brasileiro. (MAGALDI, 1997).

¹² 1ª edição 1962; 2ª edição 1977; 3ª edição 1997.

¹³ João Roberto Gomes de Faria, crítico, historiador e professor. Discípulo dileto do crítico Décio de Almeida Prado, pesquisador e analista do teatro brasileiro, especialmente do século XIX, autor de obras indispensáveis sobre o período. (FARIA, 2022).

em busca de caminhos possíveis, sem objetivar as saídas. Inicialmente, já nos deparamos com um impasse, uma vez que não há um consenso histórico sobre o início do teatro brasileiro. Prado¹⁴ (2012), um dos historiadores presentes na obra dirigida por Faria, menciona os seguintes fatos e sua razão no capítulo *As Raízes do Teatro Brasileiro*:

O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade do palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX. (p. 21)

Interessa-nos um conceito mais abrangente da cena, como o primeiro conceito mencionado pelo autor na citação acima, que englobe manifestações espetaculares cênicas, oriundas de um teatro iniciado pelos jesuítas. Ressaltamos que a decisão de situar o início do teatro brasileiro nesse ponto ainda está vinculada aos processos dominantes de determinação do que é ou não é teatro, do que está e do que não está grafado. Essa, em sua totalidade, foi moldada com base nas estruturas do pensamento dominante eurocêntrico. Portanto, é impossível dissociar-se dos processos hegemônicos. No entanto, como mencionado anteriormente, aspiramos a promover uma visão crítica por entre as possíveis fissuras dessa história.

Retomando a nossa trilha pelas fissuras, em um processo inevitável, esse teatro foi atravessado pela cultura indígena e negra, sendo os povos indígenas, africanos e afro-brasileiros tanto atuadores quanto plateia desse teatro. Lima¹⁵ (2015) nos provoca a refletir sobre a fundação do teatro no Brasil, aponta que o teatro fundado pelos jesuítas, – se nos abstermos do julgamento ético relativo ao objetivo de sua fundação – seria um exemplo de produção teatral idealmente brasileira. Nessa configuração, temos “[...] um teatro que comporta em sua forma e fala as três principais matrizes formadoras do Brasil nação: indígena, branca e negra.” (p. 96).

Portanto, entendemos que o teatro no Brasil teve início no século XVI, a partir do projeto de catequização dos povos indígenas, com a escrita e encenação de peças religiosas e

¹⁴ Décio de Almeida Prado foi um professor universitário e um dos mais importantes críticos de teatro brasileiros. É autor de inúmeros ensaios de interpretação da história do teatro brasileiro e foi professor emérito de diversas escolas. (Prado, 2012)

¹⁵ Evani Tavares Lima - Desde 01/2021, é professora adjunta da escola de teatro da Universidade Federal da Bahia. Atuando no departamento de fundamentos do teatro, e no colegiado da graduação, como vice coordenadora. Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - UFBA, atuando na linha Tradições contemporâneas e pedagogias da cena.

posteriormente impregnadas pela presença das culturas afro e indígena. O principal autor e líder desse projeto catequético foi o Padre José de Anchieta, sendo atribuídas a ele a autoria dos poucos textos da época que chegaram aos dias atuais.

As primeiras manifestações cênicas no Brasil cujos textos se preservaram são obra dos jesuítas, que fizeram teatro como instrumento de catequese. Os colonizadores portugueses haviam trazido da metrópole o hábito das representações, mas, não se ajustando elas aos preceitos religiosos, Nóbrega incumbiu Anchieta (1534-1597) de encenar um auto. O jovem evangelizador, cognominado, pela tarefa admirável de cristianização dos silvícolas, o "Apóstolo do Brasil", tinha pendores literários diversos, e se distinguiu no gênero epistolar, na gramática e na poesia, de lirismo devoto e inspirada fatura. (Magaldi, 1997, p. 16).

As festas e celebrações de caráter religioso, carregavam uma intrínseca relação entre sagrado e profano, religião e arte. Prado (2012) nos conta sobre uma visita de inspeção da colônia realizada pelo Padre Cardim, que fora enviado de Lisboa e relata a recepção por onde sua comitiva passava como um “[...] ambiente de grande festividade, com muita comedoria, muita música vocal e instrumental (dentro dos limites da colônia) e também com algum teatro” (Prado, 2012, p. 22). Ainda sobre essa visita, o autor expõe sobre a atuação cênica de um indígena em uma destas festividades:

Nem faltou um Anhangá, *scilicet* diabo, que saiu do mato: este era o índio Ambrósio Pires, que a Lisboa foi com o padre Rodrigo Freitas. A esta figura fazem os índios muita festa por causa de sua formosura, gatimanhos e trejeitos que faz: em todas suas festas metem algum diabo, para ser deles bem celebrada. (Prado, 2012, p.22, grifo do autor).

Portanto, o autor menciona o indígena Ambrósio Pires, “levado a Lisboa, especialista no desempenho de Anhangás, em quem devemos saudar o primeiro ator brasileiro a merecer as honras de uma citação nominal” (Prado, 2012, p. 24). De certo, é possível considerarmos o primeiro ator cômico de nosso teatro um indígena. Esse pioneirismo subalterno, inicialmente indígena e posteriormente negro, é recorrente em vários momentos da história do teatro brasileiro, sendo momentos como este sublinhados no desenvolvimento desse capítulo.

Sobre as intersecções entre as culturas nesse período, ao colocar em perspectivas as questões sociais e éticas do teatro jesuítico, observamos que os referenciais negros e indígenas foram menosprezados, tidos como inferiores e reinterpretados pela ótica branca-europeia (Lima, 2015). Tal afirmação pode ser aplicada ao refletirmos sobre a totalidade dos processos constitutivos da história teatral brasileira, em que as influências negras da cena, apesar de não

serem tão pautadas nesse período inicial do teatro brasileiro, já estavam presentes na forma de manifestações espetaculares populares. Sobre essa questão, Mendes (1993) acrescenta:

Afinal, embora não tão reconhecido, era certo ter havido um teatro negro no Brasil desde a segunda metade do século XVI, quando, no período natalino, os escravos promoviam representações de seus autos profanos: a Congada, ou Congo, as Taieiras, o Quicumbre, os Quilombos, conhecidas danças dramáticas de evidente aculturação africana, embora passassem por autos franceses e portugueses da Idade Média. Mesmo o Bumba-meu-boi, cuja fonte é discutida, sofreu influência negra, visível nas personagens Mateus e Bastião, “negrinhos gozados”, germe dos futuros negrinhos pitorescos da comédia de costumes. (*idem* p. 48)

Temos o reconhecimento pela autora da participação de pessoas escravizadas nas manifestações cênicas populares e, possivelmente, o início de um processo de apagamento do conhecimento negro da cena, que se perpetuou até os dias atuais. O processo de invisibilização da produção negra, se consolida pelo fato de que tais manifestações eram forjadas como se fossem de origem europeia. O ato de forjar a origem dessas festas populares provavelmente advém da necessidade de aceitação de suas raízes negras e, assim, terem a possibilidade de serem realizadas dentro do contexto social do período.

1.1.1 Século XVII

Segundo Cacciaglia (1986), o teatro perde sua força no século XVII devido a fatores sócio-políticos. A igreja católica tentava manter a atividade teatral de maneira mais discreta, já que Roma nem sempre via as encenações que estavam sendo realizadas no Brasil com bons olhos. Certamente, ainda houve uma continuidade dos espetáculos jesuíticos, mas os historiadores utilizados neste estudo são unânimes sobre não haver registros de grandes atividades teatrais, pois “[...] o século XVII nada oferece além de notícias esparsas e sucintas, ora de autores nacionais cujo nome se conservaram, mas não as suas peças”. Ao contabilizar as produções da época, o autor crê em “tudo não chegando a somar, segundo os cálculos mais otimistas, uma dezena de apresentações” (Prado, 2012, p. 38-39).

Magaldi, em sua obra *Panorama do teatro brasileiro* (1997), escreveu um capítulo intitulado *Vazio de dois séculos*, em que aponta a falta de documentação, principalmente a produção dramática, sobre o teatro nesse período, quando conflitos internos travados em defesa do território brasileiro contra franceses e holandeses teriam sido decisivos para esse vazio teatral do século XVII. Essa perspectiva dos autores reforça a estrutura de validação da história teatral por meio da escrita de obras dramáticas, evidenciando a necessidade um

documento oficial grafado. Cacciaglia (1986) também destaca a mesma lacuna teatral, porém apresenta uma outra perspectiva, elevando as manifestações populares como uma potente teatralidade no século XVII, sendo capaz de preencher o vazio defendido por aquele. Esse cenário teria promovido um fortalecimento das festas e manifestações artísticas populares, adentrando os terrenos dos interiores do Brasil. Esses festejos e rituais cênicos, além do caráter religioso, começaram a compor acontecimentos políticos sociais por iniciativa de autoridades civis.

Assistimos, além disso, a um sempre progressivo afastamento das atividades lúdicas das ocasiões religiosas, e ao surgir de numerosas formas de jogos e divertimentos populares (mesmo sob a forma de simples representações simbólicas, como o bumba meu boi e outras), pelas quais o povo brasileiro sempre demonstrou enorme paixão e predisposição. (Cacciaglia, 1986, p. 16).

Analisando a citação supracitada, ao mesmo tempo em que se destaca a importância das manifestações populares, – sendo elas majoritariamente de origem afro-brasileira –, ele as classifica como “simples representações simbólicas”. Dessa maneira, o autor nos revela sua visão sobre as festas e manifestações cênicas populares como uma arte de menor valor, em relação ao teatro praticado dentro dos padrões europeus, principalmente no que tange ao texto dramático. É necessário ressaltar que o texto de Cacciaglia foi escrito na década de 1980, época em que pesquisas e escritos já pautavam a importância e complexidade das manifestações espetaculares e populares – de origem afro-brasileira – para as artes cênicas. Esse fato só ratifica como a inferiorização das epistemologias negras da cena perduraram por séculos, e ainda se faz presente. O autor prossegue, ainda situado no âmbito das festas populares e com base nos relatos de viajantes franceses, afirmando que:

Montevergene, por exemplo, assistiu no Recife em 1666, a festejos muito interessantes, cujos protagonistas eram escravos: depois da missa, cerca de quatrocentos homens e duzentas mulheres desfilaram pelas ruas mascarados, dançando e cantando músicas que eles mesmos haviam composto, ao som de cornetas e tamborins, vestindo roupas dos patrões, levando colares de ouro e pérolas. [...] A festas análogas assistiu alguns anos mais tarde o médico francês Dellon, na Bahia: no domingo e feriados os escravos não estavam sujeitos aos seus amos e podiam dançar livremente pelas ruas. (Cacciaglia, 1986, p. 17).

O autor aparentemente valida as manifestações cênicas populares, mas mesmo assim, mantém uma lógica de inferioridade ao abordá-las em sua escrita. Não há outras referências sobre a participação de artistas negros em manifestações cênicas populares nas obras analisadas durante o século XVII, fato que ocorre inversamente no século seguinte, quando encontramos um número mais significativo da presença de negros no teatro.

1.1.2 Século XVIII

Em uma sequência temporal, adentramos o século XVIII e, para situarmos a importância do negro na cena teatral desse período, temos a afirmação de Mendes: “[...] de que fora o ator negro ou mulato quem sustentara a existência do teatro no Brasil colonial, interpretando importantes textos europeus no fim do século XVII e no século XVIII, conseguindo arrancar aplausos dos espectadores.” (Mendes, 1993, p. 158). No movimento cultural que se alastrava pelo Brasil, existiram vários centros de produção cultural, sendo a Bahia o mais importante e antigo deles, a qual foi capital da colônia até o ano de 1763.

Seus habitantes gozavam da mais confortável opulência, servidos por uma miríade de escravos negros, o que os tornava muito desejosos de espetáculos e divertimentos, para os quais qualquer oportunidade era válida: festas religiosas, casamentos principescos, panegíricos em louvor do vice-rei e de seus familiares. (Cacciaglia, 1986, p.19).

Naquele século, a profissão de ator era considerada altamente desonrosa no Brasil, dedicando-se a ela os negros, por pertencerem a uma classe social ínfima, não tinham uma boa reputação para manter na sociedade (Cacciaglia, 1986). Prado (2012) nos apresenta outras explicações além da marginalização da profissão, as quais culminaram na participação massiva de artistas negros no teatro.

Quanto à participação de mulatos, ou pardos, ou homens de cor, conforme as versões, o fato pode explicar-se tanto por uma propensão natural da raça ou da cultura negra, sobretudo em relação à música, quanto pelo descrédito que envolvia a profissão de ator. Na primeira metade do século XVIII, época em que o teatro se concebia como festa coletiva, os negros não se negavam a dar o seu quinhão, comparecendo, embora marginalmente, com os seus cantos, os seus instrumentos musicais, as suas danças africanas [...] quando o teatro tentava a todo custo profissionalizar-se, oferecia-se a ocasião para que os seus descendentes já mestiçados subissem até o palco, aproveitando-se das interdições morais que pesavam sobre ele. (p. 49).

O autor afirma que há uma “propensão natural da raça” para a arte, sobretudo a música. Tal afirmação é passível de ser compreendida por meio de estereótipos racistas sobre os sujeitos negros, idealização que se funda em dicotomias como civilizado/primitivo e razão/emoção, amplamente utilizadas na lógica colonial no processo de dominação do negro. Almeida¹⁶, acrescenta, ao explicar sobre raça e racismo, que:

¹⁶ Silvio Luiz de Almeida é natural de São Paulo, advogado, filósofo, doutor e pós-doutor em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, Largo São Francisco. É diretor-presidente do Instituto Luiz Gama e professor de importantes universidades brasileiras desde 2019. Em 2023, assumiu o cargo de Ministro dos Direitos Humanos no governo federal.

A permanência do racismo exige, em primeiro lugar, a criação e recriação de um imaginário social em que determinadas características biológicas ou práticas culturais sejam associadas à raça e, em segundo lugar, que a desigualdade social seja naturalmente atribuída à identidade racial dos indivíduos ou, de outro modo, que a sociedade se torne indiferente ao modo com que determinados grupos raciais detêm privilégios. (Almeida, 2019, p.74).

Essa “propensão natural” – ou biológica – da raça negra para as artes, categoriza pessoas negras como detentoras de um conhecimento primitivo, algo sempre ligado aos instintos. Isso os torna sujeitos emocionais, se impondo como gerador da lógica de que são capazes de produzir batuques e danças primitivistas, e surgindo de uma animalização inerente do negro, não podendo esse tipo de conhecimento gerado ser tomado como científico. Estamos situados no campo da validação do conhecimento, questão que se torna recorrente em alguns momentos desse estudo, mas que não se esgota dada a sua ampla atuação sobre as questões raciais e sociais.

Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico. universal/específico; objetivo/subjetivo; neutro/pessoal; racional/emocional; imparcial/parcial; elas/eles têm fatos/nós temos opiniões; elas/eles têm conhecimento/nós temos experiências. Essas não são simples categorizações semânticas; elas possuem uma dimensão de poder que mantém posições hierárquicas e preservam a supremacia *branca*. (Kilomba, 2019, p. 52, grifo original).

Uma questão importante mencionada por Prado (2012) é que artistas negros tinham uma participação efetiva, e sempre contribuíram para as encenações das festas populares na primeira metade do século XVIII, e que tal fato teria sido determinante para a subida de seus descendentes aos palcos das Casas de Óperas, construídas especialmente para o fazer teatral e que marcam o surgimento desse tipo de espaço no Brasil. As Casas de Óperas eram edificações construídas pela iniciativa privada, com lotação em torno de 350 lugares (Prado, 2012).

A primeira de que se tem notícia foi construída em 1719 no Rio de Janeiro para representar peças de marionetes. A partir de então, há registros da Casa de Ópera de Salvador, de 1729; da Ópera dos Vivos, do famoso Pe. Boaventura, em 1754 no Rio de Janeiro; do Teatrinho de Bolso de Chica da Silva, no Arraial do Tejuco, em Minas Gerais em 1766; da Casa de Ópera de Porto Alegre; da de São Paulo, em 1769, e a de Belém do Pará, em 1774, para citar algumas dessas construções (Mayor, 2015, p. 108).

No trecho citado, temos dois pontos de destaque. O primeiro seria o “Teatrinho de Bolso” da lendária Chica da Silva¹⁷, quem “entre 1753 e 1771, [...] manteve seu teatrinho

¹⁷ Francisca da Silva de Oliveira, ou apenas Chica da Silva (1732 - 15 de fevereiro de 1796), foi uma escrava, posteriormente alforriada, que viveu no Arraial do Tijuco - atual Diamantina – então pertencente ao município do Serro, Minas Gerais, durante a segunda metade do século XVIII. Manteve durante mais de quinze anos uma união consensual estável com o rico contratador dos diamantes João Fernandes de Oliveira, tendo com ele treze filhos. O fato de uma escrava alforriada ter atingido posição de destaque na sociedade local durante o apogeu da exploração de diamantes deu origem a diversos mitos. FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

particular em Diamantina, levando o repertório clássico da época, como, de resto, o faziam as companhias existentes [...]” (Mendes, 1993, p. 49), onde atuavam os escravizados e das quais eram de propriedade. O segundo ponto é a citação do Padre Boaventura, nomeado também como Padre Ventura e figura importante para o teatro colonial. Apesar do teor contido na última citação em recuo, Mendes (1982) acredita que não há comprovação de que a “Ópera dos Vivos” tenha sido realmente dirigida pelo Padre Ventura, pois

[...] a Casa de Ópera do Rio de Janeiro, dirigida pelo padre Ventura, erguida em 1767, e destruída por um incêndio em 1769 [...] teria sido então a terceira casa de espetáculos especialmente construída no Brasil, a não ser que se comprove que uma “Ópera dos Vivos”, sediada a rua com mesmo nome, da qual há uma referência em 1748, seja a mesma Casa de Ópera do Padre Ventura. (Mendes, 1982, p.2).

Nesse período, o Rio de Janeiro se apressava para ser considerada a capital do teatro brasileiro, justificando-se assim a crescente produção teatral fluminense. Cacciaglia (1986) descreve com certos detalhes a Casa de Ópera, comandada pelo Padre Ventura:

[...] parece que já por volta da metade do século funcionava no Rio, na rua do Fogo (atual rua dos Andradas), o teatro de uma figura pitoresca, o padre Ventura, mulato, corcunda, verdadeiro factótum da cena: de fato, não era só o diretor e regente da orquestra, como se necessário, subia pessoalmente para tocar violão e até mesmo para dançar o fado ou o lundu. Parece que os aparatos cênicos eram bastante engenhosos e surpreendentes, pelo menos para a época, com grandes riquezas de costumes e cenários realistas. Nele foram representadas todas as obras de Antônio José da Silva, além de Metastasio, Molière e Voltaire (Cacciaglia, 1986, p. 23).

Na descrição da Casa de Ópera do Padre Ventura e do próprio sacerdote como artista de teatro, temos o retrato de um artista da cena com habilidades diversas e com uma produção inovadora para sua época. Os espetáculos realizados por Padre Ventura foram relatados em 1767 por um viajante francês, que deixa suas impressões sobre o Padre e sua Casa de Ópera.

Numa assaz bela – escreveu Bougainville, oficial graduado da marinha francesa que percorria o mundo comandando uma fragata – pudemos ver as obras-primas de Metastasio, representada por um elenco de mulatos; e ouvir os trechos divinos dos mestres italianos, executados por uma orquestra má, regida por um padre corcunda em traje eclesiástico. (Sousa *apud* Prado, 2012, p. 43)

O relato se inicia fazendo uma referência sobre a beleza da Casa de Ópera do Rio de Janeiro ou da Ópera dos Vivos, que foi de responsabilidade do cenógrafo pardo Leandro Joaquim, autor do pano de boca do teatro, que encantou viajantes estrangeiros (Mendes, 1982). Somam-se ainda outros relatos que não poupam elogios referentes ao interior do teatro e os espetáculos apresentados.

[...] do interior do teatro, “adereçados com a maior pompa de brilhos de argênteos candelabros nos panejamentos carmesins”; de espetáculos, que “deslumbravam com o seu esplendor o povo colonial”; do palco, “adornado de vistosas bambinelas”, sobressaindo-se “um riquíssimo pano de boca, pintado pelo pardo Leandro Joaquim, artista de reputação célebre e seu principal cenógrafo” (Prado, 2012, p. 46-47)

Com base nos fatos históricos, julgamos pertinente considerar que Leandro Joaquim tenha sido o primeiro cenógrafo, reconhecido por sua excelência no teatro brasileiro. Nesse panorama, temos uma companhia teatral composta por artistas negros, que mesmo diante de tantas impossibilidades sociais, se dedicavam ao fazer teatral, atuando em cenários deslumbrantes, idealizando e construindo sob a regência de um diretor negro. “Considera-se o nome desse religioso como o mais antigo entre os brasileiros que realizaram espetáculos teatrais regulares na cidade” (Magaldi, 1997, p.32).

Possivelmente, Padre Ventura seria o primeiro diretor de uma companhia regular de teatro em território brasileiro e assim tem sido celebrado muitas vezes (Prado, 2012). Novamente, nos deparamos com o pioneirismo contra-hegemônico, sendo o primeiro cenógrafo e o primeiro diretor teatral em terras brasileiras – ainda coloniais – negros. Infelizmente, a Casa de Ópera, dirigida pelo Padre Ventura, teve um fim trágico, “destruída por incêndio em 1769, possivelmente enquanto se encenava a peça *Os Encantos de Medéia*, de Antônio José” (Magaldi, 1997, p. 32). Cacciaglia vai além, e nos relata que o teatro foi vítima de uma busca incessante por um realismo cênico do Padre Ventura, e expõe detalhes sobre a encenação responsável pelo incêndio, em:

Numa triste noite de 1769, representava-se os Encantos de Medéia: a quinta cena do primeiro ato mostrava um esplêndido jardim com o carneiro de lã de ouro. Entrava Jasão montando o Pégaso alado e enfrentava um terrível dragão coberto com escamas prateadas, lançando faíscas pela boca monstruosa. Após breve diálogo, Jasão matava o dragão, que desaparecia urrando num buraco no palco, deixando atrás de si uma esteira de chamas e faíscas. Naturalmente, esse grandioso espetáculo pirotécnico ateou fogo ao teatro, que seguiu o mesmo destino do dragão morto por Jasão. O pobre e versátil padre pouco sobreviveu ao desastre de sua criatura (Cacciaglia, 1986, p. 23-24).

O século XVIII viu surgir teatros e representações do estilo europeu por todo o Brasil, e as primeiras companhias de atores profissionais se consolidavam formadas por atores negros e mulatos (Cacciaglia, 1986). A participação exponencial de negros como artistas da cena teatral, entre aquele século e o início do seguinte, é amplamente citada em obras historiográficas, junto com o fato desses atores cobrirem seus rostos com maquiagem branca e falsear bochechas avermelhadas. Sobre os atores que integravam a companhia de teatro do Padre Ventura e sua atuação nos palcos, temos a afirmação que “a companhia era composta por mulatos que se esforçavam ao máximo, mostrando uma declamação pesadamente mnemônica,

com o rosto coberto por camadas de maquiagem branca e vermelha, para esconder sua tez escura” (Cacciaglia, 1986, p. 23).

As Casas de Ópera foram construídas e estavam em funcionamento em vários territórios do Brasil. As atividades teatrais, em sua maioria, foram registradas por meio de relatos de viajantes europeus, que vieram conhecer e explorar terras desconhecidas. Em visita à cidade de São Paulo em 1818, viajantes alemães escreveram sobre a atividade dramática que presenciaram em um teatro erguido com estilo moderno, onde assistiram a uma opereta francesa. Em seu testemunho, dissertam que “o conjunto de atores, pretos ou de cor, pertencia à categoria daqueles aos quais Ulpiano ainda dá *levis notae macula*¹⁸. O ator principal, um barbeiro, emocionou profundamente os seus concidadãos” (Prado, 2012, p. 48). Um ano depois, em 1819, o viajante francês também forneceu informações das representações teatrais paulistanas.

A representação constou de *O Avaro* e de uma pequena farsa. Os atores eram artesãos em sua maioria mulatos, e as atrizes, prostitutas. O talento destas se harmonizava perfeitamente com o seu grau de moralidade. Dir-se-ia que se tratava de marionetes movidas por um cordel. A maior parte do elenco masculino não era melhor do que elas. No entanto, não se podia deixar de reconhecer que alguns deles tinham um certo pendor inato para o teatro. [...] Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos (Prado, 2012, p. 48, grifo do autor).

O fato das atrizes e atores negros terem que camuflar sua negrura nos revela as condições quais os negros eram submetidos para que fossem aceitos nos palcos e pela sociedade consumidora do teatro da época, além de um esforço em se aproximarem da branquitude que representavam em cena. A imagem derivada desse fato nos remete à obra *Pele Negra, Máscaras Brancas* de Fanon¹⁹ (2008).

No capítulo *O negro e a linguagem*, o autor defende que o negro antilhano na aproximação com a cultura do colonizador, nesse caso a França, almeja uma maneira de refutar suas origens e sua negrura. “Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o

¹⁸ Latim em livre tradução *um ponto de luz*.

¹⁹ Frantz Fanon é mais conhecido como um revolucionário. Nascido na ilha da Martinica em 20 de julho de 1925, tendo lutado nas forças de resistência no norte da África e na Europa durante a Segunda Guerra Mundial, ocasião em que foi por duas vezes condecorado por bravura. Após completar seus estudos em psiquiatria e filosofia na França, dirigiu o Departamento de Psiquiatria do Hospital Blida-Joinville na Argélia (hoje, renomeado como Hospital Frantz Fanon) e tornou-se membro da Frente de Libertação Nacional da Argélia, entrando, assim, na lista de cidadãos procurados pela polícia em todo o território francês. Todo o resto de sua vida foi dedicado a essa batalha, enfatizando sua importância na luta para transformar as vidas dos condenados pelas instituições coloniais e racistas do mundo moderno. Morreu nos Estados Unidos, de leucemia, em 6 de dezembro de 1961. Tinha 36 anos. (FANON, 2008).

colonizado escapará de sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será” (Fannon, 2008, p. 34).

O uso das máscaras brancas e o afastamento da negrura, no contexto do período escravocrata, pode ser tomada como uma forma de se obter melhores condições básicas de vida, ou seja, uma estratégia de sobrevivência em um período de desumanização total de pessoas negras. “A verdade é que os brancos desciam e os mulatos subiam socialmente ao tornarem-se atores” (Prado, 2012, p. 49). Estar nos palcos significava para os negros amenizar as malezas da escravidão sobre seu ser.

Há relatos de representações teatrais e manifestações cênicas populares em regiões distintas e apartadas pelo Brasil no transcorrer do século XVIII, tendo como centro Salvador e o Rio de Janeiro, duas importantes cidades portuárias, territórios de concentração do poder colonial e lugar onde eram gerados os registros oficiais por meio da escrita. Devido à descoberta de ouro e pedras preciosas, Minas Gerais e Mato Grosso entraram nessa rota teatral, na necessidade de se urbanizarem do dia para a noite (Prado, 2012). Na Bahia, entre 1717 e 1718, um viajante francês registrou seu espanto diante de uma festa que mesclava o sagrado e o profano, citando a participação de negros escravizados. “Era coisa bem divertida ver, dentro de uma igreja, dançarem, misturados, padres, freiras, monges, cavalheiros e escravos e a gritarem em plenos pulmões: Viva São Gonçalo de Amarante! A seguir atiram-se uns aos outros estatuetas do santo” (Prado, 2012, p. 41).

Em 1790, no Mato Grosso, mais precisamente na cidade de Cuiabá, ocorreu um festival de teatro com o propósito de homenagear uma autoridade judiciária. Várias companhias amadoras de teatro se formaram e apresentaram dezenas de espetáculos por cerca de um mês.

O nível social dos atores e cantores improvisados, de acordo com o grupo que atuavam, compreendia desde negros alforriados e mulatos até estudantes, professores de primeiras letras, funcionários públicos, caixeiros de lojas, modestos negociantes e militares” (Prado, 2012, p. 41).

Sobre as representações teatrais desse festival e seus atuantes, foram proferidos elogios à um ator negro ex-escravizado, chamado Victoriano. “[...] parece que em Mato Grosso trabalhavam atores de bom nível, como um certo Vitoriano, negro ex-escravo, especialista no papel de ‘tirano’, que, com os seus colegas teve grande sucesso no drama *Tamerlão na Pérsia* (de autor desconhecido)”. (Cacciaglia, 1986, p. 32, grifo do autor). Sobre a exaltação à atuação de Vitoriano e seus companheiros de cena, prosseguiu afirmando contundentemente a sua excelência:

Esta noite saiu a público a comédia *Tamerlão na Pérsia*, representada pelos crioulos. Quem ouvir falar neste nome dirá que foi função dos negros, inculcando neste dito a ideia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles têm; esta é um preto que há pouco se libertou, chamado Victoriano. Ele talvez seja inimitável neste teatro nos papéis de caráter violento e altivo. Todos os mais companheiros são bons e já têm merecido aplausos nos anos passados. Eles, além da comédia, cantaram muitos recitados, árias e duetos, que aprenderam com grande trabalho e como só o faziam por curiosidade causaram muito gosto. (Moura *apud* Prado, 2012, p. 45, grifo original)

O reconhecimento de uma exímia atuação nos palcos, realizada por um negro e registrada por escrito não era algo comum para época, provavelmente sendo esse um dos únicos relatos com tal teor. Portanto, diante do reconhecido talento do ator, temos outro momento de pioneirismo negro no teatro brasileiro, considerado o primeiro ator dramático de nossa história.

Nada mais justo, então, até a título de símbolo cultural, do que reconhecer em Victoriano, negro, ex-escravo, intérprete de Bajazet em *Tamerlão na Pérsia*, ‘talvez inimitável neste teatro nos papéis de caráter violento e altivo’, a primeira vocação dramática brasileira reconhecida e nomeada por escrito como tal. (Prado, 2012, p. 46, grifo do autor).

São recorrentes nas citações pelas obras historiográficas do teatro brasileiro – objetos deste estudo – que promovam a depreciação do fazer teatral dos artistas negros. No registro sobre aquele ator, refuta-se a ideia de que negros eram incapazes de realizar um teatro de qualidade. Em uma análise geral do teatro do século XVIII, o qual fora sustentado pela atuação dos negros, Cacciaglia conclui que “A declamação, tratando-se frequentemente de atores mulatos, que decoravam os textos como papagaio, devia ser bem monótona e rígida” (1986, p. 33). Em um mapeamento do surgimento dos primeiros edifícios teatrais em território brasileiro, o mesmo autor cita a construção do primeiro teatro de Ouro Preto, até então chamado Vila Rica, inaugurado em 1770.

Em “Parece que a entrada para esse teatro era bastante cara; os atores, mulatos, eram medíocres” (1986, p. 28), destacam-se os adjetivos “medíocres” e “monótonos”, empregados pelo autor para descrever o teatro executado pelos negros e também, a descrição das características físicas, como no caso do Padre Ventura, em que o fato de ter sido corcunda aparece antes dos seus feitos na produção teatral. Na obra de Magaldi (1997), temos somente duas referências diretas à atuação negra, ambas sobre o encenador Padre Ventura e o ator Victoriano. Ao abordar o teatro realizado do Padre Ventura, o pesquisador pondera que “As notícias, incertas, mencionam que, além do padre, eram mulatos os outros atores, e o desempenho não ultrapassava o estado rudimentar da arte” (Magaldi, 1997, p. 32). Em *Cartas*

*Chilenas*²⁰, o poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), obra poética satírica, retrata o contexto social de Villa Rica (Minas Gerais) em sua quinta carta, a respeito da atividade teatral, escrevendo “Ordena-se, também que, nos teatros, / Os três mais belos dramas se estropiem/ Repetidos por bocas de mulatos” (Gonzaga, [200-?], p. 29). É sintomático do racismo o olhar de depreciação sobre a produção e conhecimento de pessoas negras, parecendo-nos um esforço para a criação e manutenção de uma imagem estereotipada e grotesca dos artistas negros da cena.

Após ser destruído pelo incêndio, o teatro do Padre Ventura foi substituído pela Ópera Nova do português Manuel Luís Ferreira, que formou uma das primeiras companhias teatrais permanentes do Brasil, com um elenco formado em sua maioria por mulatos (Cacciaglia, 1986, p. 24). Lima (2010) – abordando a relação entre a Casa de Ópera comandado pelo Padre Ventura e a sua substituta, a Ópera Nova – afirma que “O também mulato Manuel Luís, dono de uma das primeiras companhias permanentes da época, trazia um elenco de maioria mulata e do mesmo modo chamava a atenção pelos espetáculos envoltos em luxo e beleza” (p. 25). O empresário e artista é descrito como um homem de iniciativa, que manteve em funcionamento por anos a Ópera Nova. Foi protegido por vice-reis e teria sido, em relação à produção cênica, “um misto de ignorância e de ousadia teatral” (Prado, 2012, p. 47).

Alguns atores e atrizes negras da companhia de Manuel Luís, mesmo imersos no desprestígio social em que estavam sujeitos, conseguiram alcançar notoriedade em sua atuação nos palcos da Ópera Nova e até pela Europa. O ator José Inácio da Costa, apelidado de *O Capacho*, posteriormente se tornou sargento-mor do regimento dos mulatos e comendador da Ordem de São Tiago (Cacciaglia, 1986). Nesse período, os papéis femininos, ainda eram interpretados por homens nos palcos brasileiros em sua maioria, havendo exceções como a atuação de mulheres que viviam da prostituição e também se aventuravam na arte teatral.

Nas décadas finais do século XVIII, surgiu Maria da Conceição Lapa, a popular Lapinha, atriz e cantora lírica. “Os documentos até agora localizados sobre Lapinha indicam que, depois do seu começo de carreira no Rio de Janeiro, a cantora se apresentou em várias cidades de Portugal entre 1791 e 1805” (Castagna, 2011, p. 78). A admiração pela voz e presença de palco de Lapinha foram noticiadas pela imprensa portuguesa, quando “A Gazeta de Lisboa de 16 de janeiro de 1795 se refere a ‘Joaquina Maria da Conceição Lapinha, natural

²⁰ *Cartas Chilenas* é uma obra poética satírica emblemática do século XVIII. Ela é composta por diversos poemas que ficaram conhecidos na cidade de Vila Rica (atual Ouro Preto), Minas Gerais, no contexto da Inconfidência Mineira.

do Brasil, onde já se fizeram famosos seus talentos músicos, [e] que já tem sido admirados pelos melhores avaliadores desta capital” (Castagna, 2011, p. 78). A sua capacidade de encantar plateias foi noticiada novamente no mesmo jornal, menos de um mês depois, em 6 de fevereiro de 1795, quando uma crítica elogiosa registrou seu talento, publicando que “[...] na harmoniosa execução de seu canto, excedeu a expectativa de todos: foram gerais e muito repetidos aplausos que expressavam a admiração que causaram a firmeza e a sonora flexibilidade de sua voz, reconhecida por uma das mais belas e próprias do teatro.” (*idem*, p. 79).

Mesmo com tanto sucesso e talento reconhecido, a cor escura de sua pele incomodava, pois, o fato de ser uma mulher negra certamente não facilitou sua trajetória pela arte. Lapinha teria sido impelida a esconder sua negrura, inconveniente aos olhos europeus, ao se apresentar em palcos lusitanos, de acordo com relatos de um viajante sueco, ao registrar que “Joaquina Lapinha, é natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos. Fora disso, tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático” (*idem*).

Diante de uma insuficiência documental, há muito mais registros sobre o percurso artístico de Lapinha, em comparação com outros artistas negros do mesmo período. O talento musical de Lapinha foi determinante para que seu legado chegasse até nós com mais consistência. As pesquisas e escritos sobre Lapinha estão, em sua maioria, na área da história da música de ópera, que era abundantemente consumida na Europa na época. Consequentemente, mais documentos escritos foram gerados. Novamente, o pioneirismo negro nas artes cênicas se faz presente, como atesta Castagna (2011), sendo Joaquina Lapinha considerada a primeira cantora lírica brasileira.

Na última década do século XVIII, vieram para o Brasil companhias portuguesas para temporadas na cidade do Rio de Janeiro. Foi por iniciativa do empresário teatral, Manuel Luís que “Dos teatros portugueses, nos veio Antônio José de Paula, mulato, natural de Cabo Verde” (Prado, 2012, p. 47). Há outros estudos que mencionam o ator português como mulato, como no seguinte excerto: “A filiação de Antônio José de Paula, é tanto mais difícil de determinar quando, a juntar à referência ‘cujos pais se ignoram’, se adivinha uma ascendência multirracial, uma vez que é referido como ‘mulato’ no Livro dos Arruamentos da Freguesia das Mercês” (Rosa, 2017, p. 28). Ele foi também tradutor, dramaturgo e empresário teatral, sendo citado como um dos atores mais famosos de seu tempo e certamente um homem culto (Prado, 2012). Referenciamos esse ator pois, apesar de não ser brasileiro, foi um artista negro que teve reconhecida atuação nos palcos daqui.

É notória a participação de negras e negros em todas as áreas artísticas no século XVIII, mas o teatro teria sido o que mais sofreu com as consequências derivadas do racismo. Por mais que houvesse tentativas de embranquecer negros na cena, o esforço configurou-se inútil, sendo a negrura impossível de ser apagada.

Ora, mulatos eram também, em sua maior parte, os músicos, os compositores, os pintores, os escultores de Villa Rica. A diferença é que a cor deles não se imprimia, como um estigma, na obra de arte que produziam. O contrário dava-se com os atores, cuja matéria-prima é sempre o próprio corpo, as mãos, o rosto, que inutilmente pintavam para embranquecê-los (Prado, 2012, p. 51).

A partir das reflexões obtidas na análise da presença negra no século XVIII no teatro brasileiro, é possível afirmar que autores contemporâneos, ao considerarem que nada de significativo fora produzido nesse período, estão corroborando a ideia de que as epistemologias negras da cena não possuem valor artístico e histórico. Ao sustentar por todo século a atividade teatral brasileira, a constante presença negra cênica foi substituída com a chegada de artistas europeus, que vieram para terras brasileiras junto com a Corte Real Portuguesa.

1.1.3 Século XIX

Foram muitas as transformações sociopolíticas do século XIX, um período de marcos históricos importantes para o Brasil que teve o teatro como um produto social e afetado de forma significativa. A primeira grande movimentação histórica é a vinda da família real em 1808 para a cidade do Rio de Janeiro. A instalação da corte e a estadia da família real portuguesa no Rio de Janeiro possibilitou uma vida mais agradável na colônia, especialmente a do fluminense, havendo melhorias em vários setores sociais, inclusive o artístico.

A sede de um reino não poderia limitar-se ao acanhado âmbito de colônia, e tudo prosperou, a partir de fins da primeira década do século: A abertura dos portos ao comércio livre, aos novos direitos políticos e ao incremento econômico, somou-se a criação de bibliotecas, museus, jornais e escolas superiores, e o incentivo da vida artística, dentro da qual o teatro se tornaria de fato uma atividade regular (Magaldi, 1997, p. 34).

A antiga casa de ópera, a Ópera Nova, dirigida pelo empresário e artista negro Manuel Luís, deu lugar à construção de um grande e luxuoso teatro, à altura da família real. “A nova sala de espetáculos foi inaugurada na presença da família real e de toda a corte, com o nome de Real Teatro de São João, no dia 12 de outubro de 1813, por ocasião do aniversário do rei” (Cacciaglia, 1986, p. 36). Com a presença da corte portuguesa, vieram para o Brasil companhias teatrais estrangeiras, conseqüentemente ocasionando uma diminuição substancial da presença

negra na cena teatral. “O ator negro desaparece dos palcos fluminenses, pelo menos os que representavam papéis importantes” (Mendes, 1982, p. 3).

As representações e festejos populares com a presença do negro, apesar de pouco citadas nesse período, permaneceram ocorrendo concomitantes com a nova estruturação teatral da corte. “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, 1993, p. 48). As mudanças ocorridas na área teatral no Rio de Janeiro não correspondiam à realidade de todo território brasileiro. Com produções descentralizadas, as casas de ópera situadas em lugares distantes da efervescência cultural da corte seguiram funcionando aos moldes do século XVIII. A encenação de adaptações de dramas europeus representados por elencos negros, camuflados por maquiagem branca, continuaram sendo uma realidade nas primeiras décadas do século XIX. A cidade de Salvador, que havia sido capital, manteve o status de polo cultural. Em 1812, foi inaugurado o Teatro São João, uma sala grande que serviu de ponto de encontro para a sociedade abastada soteropolitana. “Nele se representavam peças leves e divertidas; os atores, parece, eram bastantes modestos” (Cacciaglia, 1986, p. 39).

Na seqüência, o autor registra que as atividades teatrais em uma Casa de Ópera em Pernambuco, que permanecia em funcionamento desde 1722, continuaram com representações aos moldes das últimas décadas. “Em 1818, por exemplo, representou-se *Ifigênia*, interpretada por um Agamenon mulato armado de sabre de hussardo e um *Ulisses*, também mulato, quase embriagado por ter bebido um copo de aguardente que *Circe* lhe oferecera” (Cacciaglia, 1986, p. 40). Em Minas Gerais, “continuou a atividade do século precedente no teatro de Ouro Preto, cujos atores, todos mulatos, gozavam de grande fama, mesmo se sua representação era mecânica e monótona” (*idem*, p. 41). Permaneceram as atividades teatrais, e a inferiorização da atuação negra também, como se verifica em mais um relato. Em São Paulo, ocorreu em 1819 uma apresentação em honra da rainha Carlota Joaquina, em que “os atores de ínfima categoria social, eram quase todos mulatos e os papéis femininos estavam entregues a meretrizes” (*idem*, p. 42).

Durante a permanência de D. João VI e o primeiro reinado no Brasil, o teatro era totalmente vinculado às produções europeias, sem possuir características nacionais. Os atores negros que permaneceram nas companhias teatrais, teriam aperfeiçoado suas habilidades na cena ao entrarem em contato com atores de companhias estrangeiras. “A maioria dos atores locais eram mulatos, que tentavam mostrar-se brancos por meio da maquiagem. Sua

interpretação progrediu de modo notável com a chegada de algumas companhias estrangeiras, que foram boa escola para suas aptidões naturais” (*idem*).

Após a Independência do Brasil em 1822, o teatro brasileiro dedicou-se à busca de características individuais e um caráter que representasse sua realidade, apartando-se dessa forma da reprodução compulsória da dramaturgia europeia, vigente nos últimos séculos. O ano de 1838 é considerado o marco histórico da instauração de um teatro brasileiro, por meio da representação de textos de Gonçalves Magalhães e Martins Pena.

[...] em 13 de março de 1838, no Rio de Janeiro, no teatro Continental Fluminense, da tragédia *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães. O drama foi levado pela companhia de João Caetano, composta exclusivamente de atores brasileiros. Outra corrente, destinada a maior sucesso nos anos seguintes, os das comédias leves e divertidas, foi inaugurada a 4 de outubro de 1838, com a comédia *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena. (*idem*, p 45, grifo do autor)

Nesse momento, inaugura-se uma mudança do lócus que os negros ocupavam no teatro. Esses, que estiveram presentes nos palcos durante dois séculos, sendo os principais fazedores da arte teatral e já vinham sendo substituídos, foram transferidos para as páginas dos textos teatrais. Na produção de uma dramaturgia nacional, os autores encontraram na escravidão um potente elemento dramático para a cena. O tema da escravidão foi amplamente explorado na produção dramática, sendo retratado em aspectos diversos. “Com ele nascia a personagem negra no teatro brasileiro. Pois a ideia, de escravo estava intimamente ligada à ideia de negro, duas coisas que se confundiam aos olhos do senhor branco [...]” (Mendes, 1982, p. 21).

Dessa maneira, os negros são retirados dos papéis de europeus, despindo-se das máscaras brancas para vestirem máscaras pretas estereotípicas na condição unilateral de escravizados, produzidas por dramaturgos brancos brasileiros. “Quando o teatro deixou de ser sinônimo de marginalidade, os atores negros foram substituídos por atores brancos devidamente pintados de negro” (Douxami, 2001, p. 316).

Faria (2022), em sua obra *Teatro e escravidão no Brasil*, afirma que, desde a celebrada inauguração do teatro anunciado como genuinamente brasileiro até os últimos anos do século XIX, foram realizadas muitas peças teatrais por todo o Brasil, estando a personagem negra presente majoritariamente na função de escravizado. Por exemplo, “[...] a partir de 1838, quando Martins Pena criou a comédia entre nós e já na sua obra de estreia, O Juiz de Paz da Roça, introduziu um escravo como personagem.” (Faria, 2022, p. 23). O aparecimento da personagem negra na função de escravizada cumpre uma função meramente ilustrativa de um setor da sociedade, quase sempre figurando em um plano secundário do enredo. Dentro desse

parâmetro, foram escritas as comédias de Martins Pena, principalmente, as primeiras que chegaram aos palcos.

O resultado era a criação de personagens secundárias e sem valor dramático como nas peças do referido fundador da comédia de costumes no Brasil, Martins Pena, *Juiz de Paz na roça* (1843), *Um sertanejo na corte* (1833-37), *O namorado*, *A noite de São João* (1844), *O cigano* (1845), onde as personagens negras sequer têm nome, são identificadas como “um mulato escravo”, “dois negros”, “negros e moleques” “mucamas”; ou quando tinham algum valor dramático eram personagens caracterizadas por “vícios naturais” da raça. (Rocha, 2017, p. 44)

A personagem negra surgiu carregada de estigmas e preconceitos de raça, espelho de uma sociedade escravocrata, construída sob o julgo da inferioridade imputada aos negros.

O fato de ser negro e escravo, portanto, condições racial e social por si mesmas degradantes, colocava o indivíduo em uma situação de extrema inferioridade dentro uma sociedade branca, na qual, certamente, não lhe seria fácil tornar-se objeto estético, segundo os padrões convencionais; isto é, a rigor, ele não devia chamar a atenção do artista sobre sua humilde pessoa. (Mendes, 1982, p. 22).

A construção das personagens negras baseava-se nos estereótipos de cor e raça, oriundos da terrível condição social da qual os negros estavam sujeitos, marcando “estereótipos que eram, na verdade, a base ideológica da dominação do negro pelo branco” (Mendes, 1982, p. 23). Segundo Lima (2010), é possível categorizar esses estereótipos, por meio de três variantes principais, sendo elas: o escravo fiel, o negro ruim e o bom negro.

Em torno dessas três tipificações são inseridas outras tantas variações que não se distanciam muito desse padrão. Dessa maneira, por exemplo, o escravo fiel, tal qual um cão, é leal ao seu senhor mesmo em seu prejuízo e aos seus; o negro ruim, ou negro revoltado, é aquele que combate e denuncia a situação de opressão vivida pelo negro. Com este tipo devia-se ter cuidado, pois ele podia insuflar outros à revolução. Em oposição ao negro perigoso, há o bom negro, cuja bondade não é mérito seu, mas do seu senhor branco. (Lima, 2010, p. 27-28)

Alguns dos estereótipos derivados dessas variantes podem ser encontrados em personagens de produções contemporâneas e necessitam ser refutados, tais como o preto velho, a mãe preta, a mucama, o bom escravo, a mulata sensual, o moleque irresponsável, o malandro, entre outros (Lima, 2015). Um dos estereótipos que mais foi explorado é o do escravo fiel, “estereótipo que [...] se criou, teve realmente muita força e se impôs à literatura e ao teatro, para não mencionar a História, com uma persistência que nem as suas variações conseguiram abalar” (Mendes, 1982, p. 180). Esse estereótipo era responsável por difundir a ideia de que a escravidão não era tão ruim quanto aparentava, tratando-se de um negro que, na condição de escravo, era capaz de qualquer coisa para defender seu senhor e, quando na condição de liberto, preferia permanecer em cativeiro, em devoção e amor incondicional ao seu algoz. Assim, “não

lutava pela sua liberdade ou pela de sua gente e, em casos extremos, preferia a morte a ter de praticar ato que pudesse atingir o objeto de sua afeição” (Mendes, 1982, p. 178).

Outras personagens negras estereóticas que estiveram muito presentes em toda a dramaturgia do século XIX foram o mulato e a mulata. Para além da conotação sexual atribuída a esse estereótipo, a última era vista como ferosa e capaz de enfeitiçar os homens. Mendes (1982) nos aponta que ambos eram construídos na dramaturgia com maior importância, principalmente nos dramas, fato que estaria ligado à gradação de cor da pele das pessoas negras.

Mulatas são todas as personagens femininas de importância que analisamos, mulatos, quase todas as masculinas. Raramente o negro foi personagem de drama. E quando isso ocorria, não poucas vezes foi colocado em situação na qual se admitia serem brancas as suas boas qualidades (Mendes, 1982, p.188).

A autora nos situa que as negras e os negros africanos com características de seu lugar de origem, tal como a pele mais escura, eram vistos pelos dramaturgos com menos humanidade. A negra e o negro de pele clara, frutos da miscigenação, geralmente filhas e filhos de mulheres negras escravizadas e vítimas de violência sexual de seus senhores brancos, despertavam um maior interesse dramático. Assim, a mulata e o mulato eram personagens construídos com mais profundidade e mais importância para a narrativa das peças teatrais.

[...] a escolha da mulata, em lugar da negra, para personagem feminina. Contrapunha-se à figura da negra – boçal, estúpida, lasciva, segundo os estereótipos mais comuns – a figura da mulata, que devia os belos traços físicos, a aparência exótica e atraente, além das qualidades morais, principalmente ao componente branco de seu sangue (Mendes, 1982, p. 187).

A análise da personagem negra no teatro do século XIX é vasta e complexa tão quanto a sociedade brasileira da época, que passava por grandes transformações sociopolíticas. A discussão sobre os estereótipos negros não se esgota facilmente, porém se torna evidente para este estudo como esses estereótipos difundidos e sustentados pelos textos dramáticos foram prejudiciais e ainda nos assombram atualmente, considerando que “Dessa maneira, quando nosso teatro se propôs a colocar o negro como a figura principal do drama, lhe desfigurou e desumanizou. Dito de forma clara, o grande uso que se fez da temática negra nesse período se deu majoritariamente em seu desserviço” (Lima, 2010, p. 26). A criação e a manutenção de tais estereótipos, foi e ainda é uma estratégia política para manutenção de corpos negros em lugares de subalternidade.

A dramaturgia brasileira inaugurada no século XIX apresenta um panorama histórico essencial para vislumbrarmos aspectos de uma sociedade escravocrata e racista. Sendo assim, compreendemos o fato de os textos dramáticos apresentarem uma visão racista sobre as negras

e negros, escravizados ou libertos e que, oportunamente, serviram também de instrumento de defesa da escravidão nos textos teatrais. No entanto, o oposto também ocorreu devido aos movimentos abolicionistas que se estabeleceram ao longo das décadas, tendo a dramaturgia retratado a questão da abolição da escravatura no Brasil. “Expor em cena as piores iniquidades da escravidão, até mesmo as inimagináveis, e propor o fim da nefasta instituição foi a divisa dos dramaturgos na década de 1880” (Faria, 2022, p. 394). Principalmente a partir de 1880, os dramaturgos denunciaram os horrores do sistema escravocrata por meio de seus textos, e também saíram em defesa de leis antiescravistas. “Mais de cem peças teatrais foram escritas, publicadas, representadas, entre 1838 e 1888, com o intuito de fazer a crítica da escravidão, e nos anos 1880, a defesa da abolição” (Faria, 2022, p. 390).

Vários artistas e companhias teatrais viajaram o Brasil de norte a sul, levando à cena um repertório de peças teatrais que defendiam abertamente a abolição e denunciavam as mazelas sofridas pelos escravizados. Todos que estavam comprometidos com a causa realizaram espetáculos com a renda revertida para a compra de cartas de alforria, expandindo, assim a propaganda abolicionista (idem). Havia também as matinês e festas abolicionistas, que foram, importantes para o fortalecimento da causa.

As matinês e festas abolicionistas eram em geral promovidas pelas associações emancipadoras ou pela Confederação Abolicionista, criada em maio de 1883, e realizadas aos domingos, ao meio-dia. Via de regra compunham-se de três ou quatro partes: havia números de música, uma conferência ou um discurso feito por um orador oficial designado com antecedência – a cargo de líderes como José do Patrocínio, João Clapp, Vicente de Souza, Rui Barbosa, Joaquim Nabuco, Nicolau Moreira, Júlio de Lemos, José Agostinho dos Reis e vários outros – declamação de poemas e apresentação de uma cena cômica, uma comédia em um ato ou um trecho de uma peça (Faria, 2022, p. 374).

Alguns autores se tornaram símbolos da produção dramaturgical abolicionista, destacando-se José de Alencar, com o texto *O demônio familiar* (1857), em que a protagonista é uma personagem negra – pela primeira vez na escrita teatral brasileira –, e estreando posteriormente o drama *Mãe* (1860) com grande aceitação. A personagem principal é uma negra escravizada, cujo senhor é seu próprio filho. O autor baiano Agrário de Menezes publica o drama *Calabar* (1858), que retrata em primeiro plano o preconceito racial contra negros e seus descendentes diretos. Também se destaca Castro Alves, quem foi no teatro o que foi para a literatura poética: um abolicionista convicto.

Temos ainda outros dramaturgos que condenaram a escravidão em suas obras, porém pouco conhecidos atualmente, tais como Pinheiro Guimarães, Maria Ribeiro e Paulo Eiró, entre outros (Faria, 2022). A citação nominal desses autores se justifica pela relevância de suas obras

dentro do contexto social do século XIX, ressaltando apenas que, apesar da denúncia sobre os horrores da escravidão e a luta pela abolição do cativo, os referidos autores não deixaram de reproduzir estereótipos racistas em suas obras, como nos alerta Rocha (2017) sobre os dramas abolicionistas de José de Alencar:

[...] são características das personagens negras das peças do romântico José de Alencar, *O demônio familiar* e *A mãe*, onde os negros são maliciosos, malandros, mentirosos, invejosos e até mesmo “íngrats” com seus senhores, como a personagem Pedro de *O demônio familiar*; ou extremamente submissos, passivos e ingênuos, como Joana de *A mãe* (Rocha, 2017, p. 44, grifo do autor).

Nascimento (2016), pensador que ainda exploraremos no decorrer desse estudo ao tratarmos sobre o TEN, nos atenta para a prática do *blackface* nas encenações das citadas dramaturgias, principalmente quando a personagem negra possuía considerável relevância para o fio condutor da narrativa dramática.

Para a personagem negra requerendo qualidade dramática do intérprete – isto é, quando o papel do negro no palco ultrapassava a palhaçada e a cor local, como era o caso de peças como *Mãe* e *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, a norma artística era brochar de preto um ator branco (Nascimento, 2016, p. 187, grifo do autor).

Como visto anteriormente na introdução dessa pesquisa, *blackface* é a prática de pintar o rosto e o corpo de atores brancos com tinta preta, resultando em uma caricatura grotesca de pessoas negras. Infelizmente, o teatro brasileiro reproduziu por muitos anos a prática do *blackface* em suas produções. Em outros momentos desse estudo, iremos nos deparar novamente com essa prática de ridicularização e exclusão de pessoas negras. Em contraposição à prática do *blackface* e na efervescência do teatro abolicionista, citamos aqui a atuação de dois artistas negros, que se destacaram nesse contexto por suas atuações. O primeiro é o ator Francisco Correa Vasques, popularmente conhecido por Vasques, quem foi

[...] o ator cômico mais admirado de seu tempo. Afrodescendente, a popularidade que desfrutava no Rio de Janeiro era imensa, não só pelos desempenhos antológicos em comédias, mágicas, operetas e revistas de ano, mas também pela autoria de cenas cômicas que interpretava sozinho no palco, provocando gargalhadas na plateia. Em uma delas intitulada *Olhai! Olhai!*, representada pela primeira vez em 20 de abril de 1881, no Teatro Fênix Dramática, condenou a escravidão. Dois dias depois, lia-se na *Gazeta de Notícias*: “O final dessa cena, uma alusão à questão da escravatura, provocou o maior entusiasmo na sala, tendo o artista de repeti-lo entre aplausos gerais (Faria, 2022, p. 373-374).

Outro artista negro e abolicionista foi Xisto Bahia, citado por Schmidt²¹ como o humorista da abolição, que se vestia à moda dos fazendeiros, imitava voz e atitudes desses,

²¹ Tal citação encontra-se no romance *A Marcha*, de Afonso Schmidt. (Faria, 2022)

realizando palestras e discursos, tornando risíveis os argumentos habituais contra-abolicionistas utilizados por aqueles. O mesmo escreveu uma comédia com o título *Duas páginas de um livro*, cujo final é uma mensagem abolicionista (Faria, 2022). Nascido em Salvador em 1841, iniciou no teatro amador em 1858 e participou de companhias teatrais em lugares diversos, do norte e nordeste brasileiro. Além de ator, era músico e compositor. Sabe-se que

Xisto chegou ao Rio em 1875 e logo firmou-se como grande cómico, divertindo a plateia fluminense com sua mais famosa criação: o Bermudes de *Véspera de Reis*, comédia de Artur Azevedo. Em 1878, inaugurou o Teatro da Paz em Belém com um grande elenco: João Colás, Joaquim Câmara, Joana Januária, entre outros; em 1879, trabalhou na Bahia. Depois voltou para o Rio, onde se estabeleceu, trabalhando inicialmente para Furtado Coelho e depois para Heller. Seu prestígio era grande, reconhecido pelo Imperador. (Mencarelli, 2012, p. 262).

Faria (2022) defende que o teatro brasileiro, entre os anos de 1838 e 1888, não teve o reconhecimento devido em relação à crítica ao cativo e a luta pelo fim da escravidão. O teatro compreendido como elemento cultural, seja na produção dramaturgica e encenação ou enquanto espaço físico, esteve na centralidade dos acontecimentos abolicionistas, acreditando que “o lugar que ocupa na história da escravidão, e do movimento abolicionista merece ser redimensionado [...]” (*idem*, p. 396). Contudo, não devemos nos abster do fato de que os estereótipos racistas, e o tratamento dado às personagens negras pelos dramaturgos oitocentistas, salvo raras exceções, constituem-se em um mal, do qual temos que lidar ainda na contemporaneidade.

Refletir sobre a presença e a representação do negro no teatro no século XIX torna-se um exercício dialético, buscando a compreensão dos benefícios e malefícios para o teatro e o sujeito negro em mais de cinquenta anos de intensa produção teatral. Em 13 de maio de 1888, é abolida formalmente a escravidão no Brasil. Após a extinção do cativo, a personagem negra, principalmente nos dramas, desaparece quase por completo, pois a condição de negro liberto não desperta mais o interesse dos autores aliados da causa abolicionista.

Nesse ponto, concluímos o percurso pela história teatral brasileira do século XVI até o século XIX, pautando a presença e a representação negra na cena teatral. No período abordado, o teatro serviu-se da presença negra, seja como artista da cena ou como personagem na dramaturgia, para a realização de um teatro aos moldes europeus e seus sujeitos. A partir do século XX, algumas iniciativas teatrais negras ganham espaço, inaugurando um novo olhar na relação entre raça e teatro, e surgiu, então, o que denominamos de *Teatro Negro*.

1.2 O Teatro Negro no século XX: modos de existência e resistência negra

Antes de avançarmos na linha histórica que estamos construindo nessa pesquisa, consideramos relevante abordar as dimensões sociais e políticas do termo *Teatro Negro* em território brasileiro. Inicialmente, já destacamos que a questão é ampla e pode ser compreendida por diferentes abordagens. A estudiosa francesa Cristine Douxami (2001) nos apresenta uma definição do que viria a ser o teatro negro.

A denominação de teatro negro pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda, de uma produção negra. Uma outra definição possível seria a partir do tema tratado nas peças (*idem*, p. 313).

De acordo com a autora, entende-se que Teatro Negro pode ser todo e qualquer teatro que tenha a presença negra, seja em cena, na equipe de produção ou na temática do espetáculo. Tal afirmação nos coloca diante de uma gama complexa de questões e revela a amplitude em que o termo pode ser compreendido. No entanto, permitimo-nos discordar da autora, como veremos no decorrer deste subcapítulo. O Teatro Negro possui particularidades que precisam ser pautadas quando propomos reflexões sobre sua conceituação. Exemplificando, a presença da personagem negra na dramaturgia não assegura que teremos o negro no palco, e menos ainda que o texto e a encenação minimamente abordarão questões relevantes para ele. Anteriormente, já discutimos que a presença negra pode estar muitas vezes a serviço da ridicularização e disseminação de estereótipos do sujeito negro.

Martins (1995) propõe que o Teatro Negro não pode ser tomado simplesmente como um tema, tampouco somente a cor da pele. Ao pensarmos o Teatro Negro, temos como perspectiva um teatro singular que seja representativo do sujeito negro.

A análise de expressões de Teatro Negro me leva a sublinhar que sua distinção e singularidade não se prendem, necessariamente, à cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena, mas se ancora nessa cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que o projetam e representam (Martins, 1995, p. 26).

Ainda de acordo com a autora, o Teatro Negro é constituído por um enredado de signos provenientes da cultura negra, ressaltando suas particularidades estéticas e discursivas, evocando saberes e visões afrodiáspóricas, dando outros sentidos à produção negra teatral, um fazer teatral legitimado e reconhecido em sua pluralidade.

O que almejo, em síntese no percurso deste texto, é acentuar, no movimento do signo negro, em suas variadas posições e funções, um outro saber também possível –

possível de verdade, possível de legitimidade, possível de encanto e sedução, e, como todo saber, passível, porém, de fendas, de rasuras, de incompletudes (Martins, 1995, p.26).

Lima (2010) entende o Teatro Negro como “[...] aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra” (*idem* p. 43). Com essa afirmação, a autora situa o Teatro Negro em um contato direto com as matrizes criativas da expressão negra em cena e a valorização dessas na produção teatral negra. Segundo a pesquisadora as principais concepções, dos estudiosos, para o teatro negro no Brasil, podem ser reunidas em três grandes categorias:

Este teatro negro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos *performance negra*, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda, categoria (também circunstancialmente definida), *teatro de presença negra* estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, *teatro engajado negro*, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política.” (Lima, 2010, p. 43, grifo nosso).

A primeira categoria denominada *performance negra* se refere às manifestações populares espetaculares negras, que podem acontecer com fins teatrais ou não. Entre elas, estão

[...] folguedos populares (bumba meu boi, maracatu, congada, congo, tambor de mina, samba rural, entre outros), formas expressivas como a capoeira e o samba; expressões religiosas como a festa da Boa Morte e alguns aspectos da religião dos orixás (partes do ritual, abertas à audiência em geral) (Lima, 2010, p. 43- 44).

A segunda é o *teatro de presença negra*, que contempla as linguagens artísticas como dança, teatro e música. Estão inseridas nessa categoria as espetacularidades “[...] que utilizam elementos oriundos da cultura negra brasileira, tradicional ou popular, como fonte e material de inspiração, e/ou produções que envolvam elencos de maioria negra, mas que não buscam, particular ou continuamente, espelhar-se no referencial negro descendente” (Lima, 2010, p. 44).

Para finalizar, temos a terceira categoria, o *teatro engajado negro*, sendo sua mais importante particularidade o viés político, diferindo-o das outras categorias.

Nesse teatro engajado, o principal propósito encontra-se atrelado à discussão de questões referentes à situação do negro na sociedade e à defesa e afirmação de sua identidade e cultura. Essa vertente teatral apresenta um posicionamento assumidamente crítico (seja no texto, no formato, ou em ambos) em relação à situação do negro e de sua cultura na sociedade, utilizando o teatro como ferramenta de sua contestação. Nesse teatro, a sociedade interpreta um papel dos mais expressivos: é a partir dela, para e/ou em oposição a ela, que ele se realiza (Lima, 2010, p. 45).

Contudo, nos encontramos diante de uma complexa produção teatral negra e de difícil conceituação, no entanto, Souza (2021) afirma que para a definição do termo, dada suas particularidades e abrangência por vezes podem até mesmo apontar para direções opostas.

[...] teatro negro pode ser compreendido de muitas formas e algumas até contraditórias entre si, mas, há um ponto que parece convergir: a necessidade de criar um espaço para visibilizar a presença e produção de artistas negros e negras em sua diversidade e complexidade. (Souza, 2021, p. 101-102).

Dentre aproximações e contradições, a autora nos apresenta uma possibilidade de convergência, apesar de uma infinidade de formas e conteúdo que o termo pode contemplar. Dessa maneira, de acordo com a afirmação da autora, o teatro negro sempre será um espaço de exaltação e plataforma de visibilização de corpos que permaneceram invisíveis em cena durante séculos de uma história teatral repleta de rasuras, lacunas e incompletudes. Partindo da definição conceitual e indo em direção a um momento histórico que marque a instauração de um teatro negro no Brasil, nos deparamos com movimentações teatrais negras que tiveram suas produções reconhecidas.

Retomando nosso percurso histórico, caminhamos para o teatro do século XX, período em que a personagem negra se encontra incipientemente no teatro brasileiro. Em uma persistência sistemática dos estereótipos de raça, a personagem negra continua figurando em comédias, sendo o alívio cômico da trama (Mendes, 1992). Em relação à dramaturgia e às encenações do que era considerado um teatro sério, principalmente o drama, o Brasil é marcado por um isolamento teatral nos anos finais do século XIX e início do século XX, não acompanhando as tendências cênicas europeias que passavam por uma revolução com encenadores e pensadores teatrais (Cacciaglia, 1986).

Assim, o drama volta às origens, recuperando o ambiente de Martins Pena, França Junior, de Macedo e de Azevedo, apenas reavivado por um melhor conhecimento cênico. As peças eram criadas sob medida para determinados atores, preferidos pelo público, especializados em papéis fixos. (Cacciaglia, 1986, p. 95).

No mesmo período, tivemos a ascensão de um gênero teatral que ficou conhecido como teatro ligeiro, compreendendo apresentações de operetas, mágicas e revistas de ano, *vaudeville*, geralmente musicado e com grande apelo popular. Esse tipo de teatro buscava dialogar com a linguagem cinematográfica que se expandia, contando com muitas salas exibindo filmes norte-americanos, afetando de sobremaneira o teatro, que teve suas salas esvaziadas. Entretanto, o teatro ligeiro e musicado continuava firme (Lima, 2010; Mendes, 1992).

“Sem espaço nos palcos tradicionais e na sociedade pós-abolicionista, o negro teve que se organizar para poder aparecer tanto como ator de teatro quanto como ator social e político.” (Douxami, 2001, p. 316). A presença negra no teatro se configurava em um paradoxo perante a lógica racista, pois a arte produzida por artistas negros era admirada e solicitada nos palcos, mas a pele negra na cena era um incômodo. “O problema do artista negro, ao que parece, consistia em se mostrar no palco, uma vez que não havia impedimento de que os músicos negros tocassem nas orquestras dos teatros, ocultos no fosso, ou à parte, sem destaque nem foco de luzes” (Bacelar, 2007, p. 438).

Com o esgotamento de algumas linguagens teatrais, um ideal de modernização e o anseio por novidades, sobretudo no Rio de Janeiro, contribuiu com a popularização do teatro de revista. Esse se tornou um gênero de expressão popular e nacional, composto por elementos de uma nacionalidade e almejada por artistas e intelectuais da época. Nas encenações, encontravam-se o tema da mestiçagem, ritmos nacionais como o samba e as marchinhas carnavalescas. Nesse contexto, de uma arte com elementos populares, artistas negros começaram a ser requisitados nos palcos do teatro de revista (Rocha, 2017). Reiteramos que mesmo tendo sido excluído do teatro oficial, o artista negro desde o pós-abolição criou espaços de atuação e resistência no teatro popular de rua e nas manifestações cênicas populares.

O afastamento dos artistas negros da cena teatral, do fim do século XVIII e por todo século XIX, passou por uma renovação, sendo modificado no teatro de revista. No entanto, o aumento na participação de artistas negros nos palcos, não impediu que os estereótipos de raça e a prática do *blackface* fossem amplamente utilizados no teatro de revista.

No Brasil, já havia coristas negras no teatro de revista durante a década de 1920. O próprio Teatro S. José apresentava dez coristas negras conhecidas como *the black girls* ao lado de outras 36 (brancas). No entanto, era muito comum a apresentação de atores brancos pintados de negro, ressaltando em grosseiras caricaturas o tipo tão popular à nossa história (Veneziano, 2012, p. 448, grifo da autora).

Ao refletirmos sobre uma coletividade negra no teatro brasileiro, podemos, talvez, encontrar a primeira iniciativa de colocar a cultura negra em cena com protagonismo de artistas negros na década de 1920, sendo criada a Companhia Negra de Revistas. Em julho de 1926, estreia no Teatro Rialto, situado no Rio de Janeiro, o espetáculo *Tudo Preto*, da primeira companhia de teatro formada por atores e músicos negros. Idealizada pelo baiano João Cândido Ferreira, conhecido por De Chocolat e pelo cenógrafo português Jaime Silva, trouxeram para a cena atrizes e atores negros já com experiência no teatro e outros ainda desconhecidos do público, entre eles Bonfiglio de Oliveira, Guilherme Flores, Jandira Aimoré, Rosa Negra, Dalva

Espíndola, Mingote e Osvaldo Viana. O músico e regente contratado da Companhia Negra de Revistas, posteriormente conhecido por todo Brasil, era Pixinguinha (Rocha, 2017).

A Companhia Negra de Revistas apareceu num momento em que havia resistência aos negros e à sua cultura, resistência, aliás, que também era manifestada no mundo teatral. Entretanto, a Companhia não levava – e não desejava levar – para o palco peças de “tese.” Pelo contrário, ela já nasceu com o propósito de divertir o público, encenando as “coisas da raça negra” com música, dança, sarcasmo, ironia e humor (Domingues, 2009, p. 123).

A estreia da Companhia Negra de Revistas e as apresentações seguintes foram um sucesso de público e crítica. De acordo com Bacelar (2007), De Chocolat esteve em Paris, se apresentando em espetáculos de variedades, entrando em contato com companhias que valorizavam a cultura africana e os artistas negros, uma tendência na Europa e nos Estados Unidos da América. Ao retornar para o Brasil, De Chocolat decidiu criar uma versão brasileira do teatro que presenciara em terras estrangeiras.

[...] a estréia de *Tudo preto* em duas sessões provocou “duas enchentes”, tendo o público premiado com aplauso as interpretações. Muitos foram os elogios dedicados pela imprensa: de “lindíssimos, artísticos e deslumbrantes cenários” a “o mais original espetáculo até hoje visto no Brasil”. Mas não faltaram as críticas, como a charge do Careta, em que dois artistas brancos ouvem do boneco Juca Pato: “Pois os senhores não queriam teatro genuinamente brasileiro?”. E, no alto, à guisa de título: “As coisas estão pretas”. (Bacelar, 2007, p. 440, grifo original)

A Companhia Negra de Revistas viajou para diversos estados brasileiros se apresentando, nunca sem provocar reações no público e na imprensa, sejam de admiração e reconhecimento da qualidade do trabalho, ou por críticas geradas pelo racismo. A Companhia “[...] teve de enfrentar as adversidades de uma sociedade racista, pretensamente branca, que investia contra qualquer forma – ou tentativa – de protagonismo negro nas artes cênicas e no cenário social como um todo” (Rocha, 2017, p. 46). Meses após sua estreia, a Companhia Negra agregou em seu elenco uma de suas maiores estrelas, o ator Grande Othelo.

Em 1926, a grande atração da companhia era Grande Othelo, que fugiu de Uberlândia (sua cidade natal) com um grupo de teatro mambembe, fazendo sua estreia profissional na Companhia Negra (durante a temporada paulista) aos seis anos de idade. A crítica o classificou como um verdadeiro assombro. Grande Othelo foi para o Rio e ficou na companhia durante cinco meses. Durante esses meses, foi a principal atração, mudando para sempre o tipo característico do neguinho travesso na revista brasileira. (Veneziano, 2012, p. 448-449).

A Companhia Negra de Revistas durou apenas um ano, de julho de 1926 a julho de 1927. Segundo Bacelar (2007), era característico do teatro de revista que as companhias se dissolvessem em pouco tempo de existência. No entanto, o mesmo afirma que a falta de dinheiro e uma perseguição ideológica também contribuíram para o fim da companhia. As

produções espetaculares da Companhia Negra apresentavam certa preocupação com a questão negra em seu conteúdo, somado ao protagonismo negro na cena.

A Companhia Negra de Revistas, estilizou os números do gênero de revista com danças e canções inspiradas na cultura afro-brasileira e afro-americana, e suas peças constantemente faziam menção à cor negra, como um marcador identitário, uma demonstração de que os negros não deveriam ter receio em assumirem-se negros, ainda que essa identidade fosse baseada em estereótipos, um tanto pejorativos, correntes na época, como demonstram os títulos das peças *Carvão nacional*, e *Café torrado* (Rocha, 2017, p. 47-48).

Apesar de sua atuação relevante e o caráter inovador de suas criações cênicas, especialmente no que se refere às questões de raça naquele período, a Companhia Negra de Revista não conseguiu superar as barreiras estereotípicas do negro em cena, reproduzindo-as em seus espetáculos. Como consequência do sucesso da Companhia Negra de Revistas, houve um aumento na inserção de artistas negros e uma proliferação de grupos efêmeros de teatro de revista com protagonismo negro. O próprio De Chocolat, após diferenças com o cofundador Jaime Alves, resolve sair e fundar a Ba- Ta- Clan Preta, que durou pouco mais de um mês (Bacelar, 2007).

Em busca de compreendermos os processos históricos do Teatro Negro, encontramos estudos que elegem o TEN como a primeira iniciativa de criação de um Teatro Negro no Brasil. “A Companhia Negra de Revistas mostrou-se como um excelente ponto de partida para se repensar a questão do negro e, principalmente, a questão do ator negro no teatro” (Veneziano, 2007, p. 448). Com base na trajetória da Companhia Negra de Revista, levando em conta a coletividade negra na produção e sua transgressão aos padrões estabelecidos sobre a atuação de artistas negros, parece-nos apropriado destacar sua atuação como um marco significativo para o Teatro Negro que emergiu algumas décadas mais tarde.

Na continuidade pelos caminhos sinuosos traçados por artistas negros no teatro brasileiro, temos dois autores em obras distintas que grafaram definições sobre o Teatro Negro, sendo eles Lopes (2005) na *Enciclopédia brasileira de diáspora africana* e Martins (2009) no *Dicionário do teatro brasileiro*: ambos apresentam pontos importantes para a conceituação do termo Teatro Negro. Os autores citam o TEN como marco inaugural de uma experiência consolidada e reconhecida como Teatro Negro, criado e liderado por Abdias do Nascimento. A segunda autora afirma o seguinte:

A ideia de um Teatro Negro, alicerçado na experiência histórica positiva do afrodescendente, a denúncia do racismo, a ênfase na reconfiguração de temas, fábulas e personagens; a pesquisa de recursos e processos teatrais advindos do acervo de referências civilizatórias, históricas e estéticas das culturas africanas e afro-brasileiras e, ainda, o ideal de construção de uma dramaturgia alternativa e de um corpo de atores

que pudessem representar a sua própria história, matizam os ideais do TEM. (Martins, 2009, p. 227)

Lopes (2005) contribui afirmando que o TEN

No Brasil, foi entidade pioneira na denúncia da óptica alienada por meio da qual a antropologia nacional focalizava o povo negro, sempre à luz do pitoresco ou do puramente histórico, como elemento estático e mumificado [...] Essa denúncia é o móvel de todas as realizações do Teatro Experimental do Negro, entre as quais o jornal Quilombo, a Conferência Nacional do Negro, em 1949, e o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, realizado no ano seguinte. (*idem* 2005, p. 1378)

Partimos de 1927 com o fim da Companhia Negra de Revistas, avançando até o ano de 1941, data que marca o início de gestação do movimento teatral que mudaria definitivamente os rumos do negro no teatro brasileiro. Naquele ano, um grupo de intelectuais e poetas argentinos e brasileiros excursionava pela América Latina, até que em Lima, capital do Peru, tiveram a oportunidade de assistir a uma encenação de Imperador Jones, texto de Eugene O'Neill²². O protagonista da trama era a personagem Brutus Jones, interpretado por um ator branco pintado grotescamente de negro, como de costume para a época. O fato causou imenso desconforto em Abdias do Nascimento, um dos intelectuais do grupo, pois a visão e o impacto de um branco pintado e personificando uma pessoa negra despertou nele a ânsia de lutar contra essa prática, igualmente praticada nos palcos brasileiros (Mendes, 1993).

Nascimento, que à época ainda não era um estudioso do teatro, compreendeu ao assistir à encenação que somente um ator negro poderia realizar em cena as subjetividades e complexidades da personagem negra.

Àquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa de Hugo D'Evieri. Porém, algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas. (Nascimento, 2004, p. 209)

Com a convicção de que o negro deveria reivindicar seu lugar na cena teatral, Abdias do Nascimento decide que, quando voltasse ao Brasil, fundaria um grupo de teatro negro. De origem humilde, nascido em Franca, interior do estado de São Paulo, filho de pai sapateiro e músico, mãe doceira e costureira, ele se preocupava com sua formação. Na adolescência, cursou contabilidade e, assim que se formou, alistou-se no Exército, mudando-se para a cidade de São

²² Eugene O'Neill é reconhecido e premiado dramaturgo estadunidense, sendo considerado um dos mais importantes escritores de teatro do século XX. Durante a sua trajetória no teatro, tinha como propósito recriar a tragédia conforme os parâmetros de sua época, colocando em cena personagens que estavam à margem da sociedade.

Paulo. Residindo na capital, envolveu-se com a luta antirracista, organizando eventos com objetivo de analisar a situação do negro no Brasil. Foi preso durante cinco meses por participar de movimentos contra a ditadura Vargas²³, sendo expulso do exército. Nos últimos anos da década de 30, mudou-se para o Rio de Janeiro, e foi convidado em 1941 para integrar o grupo de intelectuais que o levaria até Lima, fato que seria o estopim para a criação do TEN. (Moura; Lima, 2009)

Ao retornar ao Brasil e buscar apoio para sua iniciativa teatral, viu erguer-se muralhas de indignação diante do vocábulo *negro*, que propunha no nome e no cerne de seu empreendimento teatral. Tal situação era previsível, visto que a sociedade brasileira se esforçava para manter uma suposta democracia racial, sendo considerada polêmica qualquer ação que levantasse o debate publicamente. O intelectual e escritor Mário de Andrade, também negro, teria sido um dos que se opuseram polidamente à criação do TEN. Todavia, outros intelectuais e artistas se mostraram favoráveis, tendo, assim, recebido seus primeiros aliados.

[...] advogado Aguinaldo de Oliveira Camargo, companheiro e amigo desde o Congresso Afro-Campineiro que realizamos juntos em 1938; o pintor Wilson Tibério, há tempos radicado na Europa; Teodorico dos Santos e José Herbel. A estes cinco, se juntaram logo depois Sebastião Rodrigues Alves, militante negro; Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, empregadas domésticas; o jovem e valoroso Claudiano Filho; Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, e tantos outros. (Nascimento, 2004, p. 211)

Em um chamamento para pessoas negras que quisessem fazer parte do TEN, iniciou-se um período de alfabetização e capacitação dos participantes em estudos práticos e teóricos. O curso de alfabetização surgiu como uma necessidade, pois muitos participantes eram pessoas negras que não tiveram oportunidade de frequentar uma escola regular, sendo justamente essas pessoas que o TEN pretendia alcançar. “[...] procurando incutir-lhes uma nova visão de sua condição social, ao mesmo tempo que pretendia mudar a imagem que os brancos faziam dos negros, sendo essa baseada quase que só em estereótipos herdados da escravidão”. (Mendes, 1993, p. 48)

Cerca de seiscentas pessoas, entre homens e mulheres, se inscreveram no curso de alfabetização do TEN, a cargo do escritor Ironides Rodrigues, estudante de direito dotado de um conhecimento cultural extraordinário. Outro curso básico, de iniciação à cultura geral, era lecionado por Aguinaldo Camargo, personalidade e intelecto ímpar no meio cultural da comunidade negra. Enquanto as primeiras noções de teatro e interpretação ficavam a meu cargo, o TEN abriu o debate dos temas que interessavam ao grupo, convidando vários palestrantes, entre os quais a professora Maria Yeda Leite, o professor Rex Crawford, adido cultural da Embaixada dos Estados Unidos, o

²³ A Era Vargas foi o período em que Getúlio Vargas governou o Brasil, iniciado em 1930, logo após a Revolução de 1930, e finalizado em 1945 com a sua deposição pelos militares.

poeta José Francisco Coelho, o escritor Raimundo Souza Dantas, o professor José Carlos Lisboa. (Nascimento, 2004, p. 211)

Em 21 de dezembro de 1944, em colaboração com a dramaturga Stella Leonardos e produção do TEB (Teatro do Estudante do Brasil), o TEN foi à cena com o espetáculo *Palmares*. A participação das atrizes e atores do último foi bem recepcionada pela imprensa, o que foi um propulsor para o caminho que já vinha sendo construído: a estreia de um espetáculo próprio do grupo (Moura; Lima, 2009).

Um novo impasse se colocava diante de Abdias e seus companheiros do TEN. Após meses de debates, leituras e exercícios práticos de teatro, consideravam-se preparados os primeiros artistas do grupo. No entanto, não havia sido escolhida a dramaturgia para a montagem de estreia. O repertório nacional de dramaturgias ainda se encontrava bastante limitado aos estereótipos de raça, e eles necessitavam de um texto que suprisse suas ambições artísticas e sociais em relação ao negro. O olhar da sociedade sobre a cultura afro-brasileira figurava no lugar do folclórico, do exótico, que servia de artigo de luxo para uma elite dominante (Nascimento, 2004). Precisava-se de “[...] uma peça adequada, que refletisse a situação do negro após a abolição do cativo, [mas] que não foi possível encontrar, pois havia pelo menos uns cinquenta anos que a dramaturgia deixara de se interessar seriamente por personagens negras” (MENDES, 1993, p. 49).

O TEN optou pela montagem de *Imperador Jones*, mesmo texto que Nascimento assistiu em Lima, utilizando-se da prática racista do *blackface* na encenação. A escolha se deu pela sua abordagem do negro na cena e uma relação direta com os ideais do TEN, como relata:

Sem possibilidade de opção, O imperador Jones se impôs como solução natural. Não cumprira a obra de O’Neill idêntico papel nos destinos do negro norte-americano? Tratava-se de uma peça significativa: transpondo as fronteiras do real, da logicidade racionalista da cultura branca, não condensava a tragédia daquele burlesco imperador um alto instante da concepção mágica do mundo, da visão transcendente e do mistério cósmico, das núpcias perenes do africano com as forças pristinas da natureza? O comportamento mítico do Homem nela se achava presente. Ao nível do cotidiano, porém, Jones resumia a experiência do negro no mundo branco, onde, depois de ter sido escravizado, libertam-no e o atiram nos mais baixos desvãos da sociedade. Transviado num mundo que não é o seu, Brutus Jones aprende os maliciosos valores do dinheiro, deixa-se seduzir pela miragem do poder. Além do impacto dramático, a peça trazia a oportunidade de reflexão e debate em torno de temas fundamentais aos propósitos do TEN. (Nascimento, 2004, p. 212)

Após a escolha do texto, Nascimento escreveu uma carta endereçada ao dramaturgo Eugene O’Neill, nos Estados Unidos, pedindo autorização para montagem com cessão gratuita dos direitos autorais. O escritor norte-americano prontamente atendeu ao pedido em uma carta de encorajamento pela atitude, exaltando o TEN por sua importante iniciativa nos palcos

brasileiros. O grupo conseguiu agendar uma data no Teatro Municipal do Rio de Janeiro para sua apresentação de estreia, fato que só foi possível por meio de uma intervenção direta do presidente Getúlio Vargas. “Durante um encontro com a classe teatral, foi convencido pelo discurso de Abdias do Nascimento, que denunciara o Teatro Municipal como ‘fortaleza do racismo’” (Douxami, 2001, p. 318, grifo da autora).

Sob intensa expectativa, a 8 de maio de 1945, uma noite histórica para o teatro brasileiro, o TEN apresentou seu espetáculo fundador. O estreador ator Aguinaldo Camargo entrou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público, e, numa interpretação inesquecível, viveu o trágico Brutus Jones, de O’Neill. Na sua unanimidade, a crítica saudou entusiasticamente o aparecimento do Teatro Experimental do Negro e do grande ator negro Aguinaldo Camargo, comparando-o em estrutura dramática a Paul Robeson, que também desempenhou o mesmo personagem nos Estados Unidos. (Nascimento, 2004, p. 213)

Em uma história repleta de percalços, o TEN havia conquistado sua primeira vitória perante o racismo, levando ao palco mais elitizado da sociedade carioca um elenco totalmente negro, sem precisar esconder sua negrura em cena, com reconhecida qualidade interpretativa e técnica. Assim, colocava em evidência a competência dos artistas negros para atuarem em qualquer área do campo teatral, evidenciado que os negros poderiam ser mais que o alívio cômico de peças que não os representavam. Assim, “encerrada estava a fase do negro sinônimo de palhaçada na cena brasileira.” (Nascimento, 2004, p. 214).

A próxima ação do TEN foi o estímulo à produção de uma dramaturgia negra que pudesse exprimir a realidade vivida pelo negro na sociedade brasileira. Porém, esse processo não ocorreu de um dia para o outro, tendo o TEN que encenar em suas próximas produções, textos que não retratavam diretamente suas vivências. Antes da almejada dramaturgia negra brasileira, recorreu novamente a duas peças de Eugene O’Neil e também a textos de Shakespeare, Camus, entre outros (Mendes, 1993).

Em 1947, o TEN obtém sua segunda conquista para o teatro negro: a valorização de uma escrita dramática cujo sujeito negro é o foco principal, trazendo para a cena questões relevantes para essa população.

No seguinte ano de 1947, houve, afinal, o encontro com o primeiro texto brasileiro escrito especialmente para o TEN:—*O filho pródigo*, um drama poético de Lúcio Cardoso, inspirado na parábola bíblica. Com cenário de Santa Rosa, o artista que renovou a arte cenográfica do teatro brasileiro, e interpretação principal de Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, José Maria Monteiro, Abdias do Nascimento, Haroldo Costa e Roney da Silva, *O filho pródigo* foi considerado por alguns críticos como a maior peça do ano teatral. Em seguida, o TEN montou *Aruanda*, outro texto especialmente criado para ele, escrito por Joaquim Ribeiro. Trabalhando elementos folclóricos da Bahia, o autor expõe de forma tosca a ambivalência psicológica de uma

mestiça e a convivência dos deuses afro-brasileiros com os mortais. (Nascimento, 2004, p. 215)

O espetáculo *Aruanda* possibilitou a criação de uma nova companhia teatral negra. Após o fim das apresentações, alguns artistas da cena e músicos se organizaram e fundaram o Grupos dos Novos. Sabe-se que, “em 1949, decidiram criar um novo grupo, primeiramente denominado Grupo dos Novos, em seguida, Teatro Folclórico Brasileiro que, por fim, em março de 1953, quando viajou para a Europa, adotou o nome de Brasiliana.” (Douxami, 2001, p. 325). Um dos fundadores da Brasiliana foi o ator, escritor, bailarino e sambista Haroldo Costa, tendo a companhia obtido êxito em cena por mais de dez anos consecutivos, se apresentando pelo Brasil e por toda a Europa. O objetivo da Brasiliana era a valorização do negro por meio das manifestações cênicas populares, pois “queriam explorar a importância da presença do negro na cultura popular brasileira, encenando e recriando manifestações cênicas características dessa cultura, como o maracatu, o bumba-meu-boi, o cavalo marinho ou as danças do candomblé” (Douxami, 2001, p. 326).

Outras montagens teatrais foram realizados pelo TEN nos anos seguintes, muitas delas com textos brasileiros com temática negra, entre elas: *Filhos de Santo* (1949); *Rapsódia Negra* (1952); *Terra dos sem-fim* (1956); *Orfeu da Conceição* (1956); *Sortilégio Mistério Negro* (1957); *Castigo de Oxalá* (1961), entre outros. Os esforços do TEN e de Abdias do Nascimento para a solidificação de uma produção dramaturgica negra não foram em vão. Em 1961, esse publicou uma antologia de textos de teatro negro brasileiro com o título de *Dramas para negros e prólogos para brancos*, mais uma ação revolucionária para a cena negra brasileira (Nascimento, 2004; Moura; Lima, 2009). Tendo como perspectiva a sociedade estruturalmente racista do pós-abolição, a proposta de retirar o negro das sombras do teatro brasileiro e colocá-lo em evidência enfrentou seus dilemas e contradições. “O TEN tinha a proposta de qualificação do afro-brasileiro como ator, diretor e autor, tendo em vista o desenvolvimento de uma literatura dramática negra, porém a maioria de suas peças foi escrita por autores brancos” (Domingues, 2009, p. 124). Ainda de acordo com o autor, o TEN não teria conseguido superar algumas limitações em relação ao negro e sua representação social, visto que

Ele denunciava os estereótipos raciais, mas parte da dramaturgia produzida ou escolhida pela troupe continuou reproduzindo imagens da “cultura negra” de forma exótica ou estilizada, bem como alimentando representações das religiões de matriz africana de maneira folclorizada ou espetacularizada. Além disso, a riqueza expressiva de suas produções foi prestigiada quase que exclusivamente por uma platéia de espectadores brancos. (Domingues, 2009, p. 124)

Em nosso ponto de vista, isso se deu preponderantemente por fatores raciais e o incômodo que o TEN provocou com o debate racializado, questionando uma suposta democracia racial e ocupando espaços privilegiados da branquitude. Conseqüentemente, o TEN encenou textos que reproduziam estereótipos raciais e que certamente seriam questionados na contemporaneidade. O debate racial e sua permeabilidade nas camadas diversas da sociedade diferiam muito do debate que temos atualmente. Cremos que o TEN realizou a representação do negro na cena em um jogo de concessões e diálogos com a branquitude da melhor maneira possível para a época, para que seu legado chegasse até nós e pudéssemos ser replicadores de sua luta.

O TEN, para além de sua atuação nos palcos, sempre esteve em uma linha diversificada de ações artísticas, políticas e sociais, com o intuito de promover discussões sobre o preconceito e a discriminação racial. “Os principais eventos organizados pelo grupo foram a Convenção Nacional do Negro (1945-1946), a Conferência Nacional do Negro (1948-1949), o I Congresso do Negro Brasileiro (1950), a Semana de Estudos Negros (1955) e o concurso de artes Cristo Negro (1955) [...]” (Rocha, 2017, p. 50).

Uma ação importante nesse sentido foi a criação de um veículo próprio de imprensa escrita, o jornal *Quilombo*. “O jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* divulgou os trabalhos do TEN em todos os seus campos de ação, entre 1948 e 1951. O jornal trazia reportagens, entrevistas, e matérias sobre assuntos de interesse à comunidade.” (Nascimento, 2004, p. 223, grifo do autor). Outras ações também fizeram parte da trajetória do TEN, como concursos de beleza feminina negra, articulação de concertos musicais, semanas de estudos e seminários sobre a questão racial e participação no estabelecimento de museus dedicados à arte negra (Moura; Lima, 2009).

De acordo com Domingues (2009), desde o início da década de 1950, o TEN já apresentava sinais de uma crise, não conseguindo montar com regularidade espetáculos teatrais. Mudaram-se para São Paulo e a tentativa não se sustentou na capital paulista; o TEN retornou para o Rio de Janeiro. Uma sucessão de acontecimentos posteriores teria sido crucial para a descontinuidade do grupo.

Após a instauração da ditadura militar, em 1964, o grupo mergulhou num processo de crise irreversível. Em 1966, o Ministério das Relações Exteriores o impediu de apresentar a peça *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, no Primeiro Festival Mundial de Artes Negras de Dacar, no Senegal. A alegação foi de que o trabalho do TEN não era representativo da cultura brasileira. Abdias do Nascimento organizou protestos no país e denunciou o fato para a Unesco e para o Presidente do Senegal. No entanto, tudo foi em vão. Em 1968, Nascimento partiu para o auto-exílio nos EUA, semanas antes do anúncio do Ato Institucional no. 5. (Domingues, 2009, p. 121)

A última apresentação realizada pelo TEN teria acontecido em 1961, como nos contam Moura e Lima (2009), pois “com a apresentação de *Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, direção de Aylton Menezes, o TEN encerrou a sua rica trajetória teatral. A peça subiu ao palco do Teatro da Escola Dramática Martins Pena, a 26 de janeiro de 1961, com a coprodução do grupo Os Peregrinos” (*idem* p. 60).

O TEN, por seu trabalho constante na denúncia do racismo e sua atuação direta no movimento negro brasileiro, mesmo com o reconhecimento de intelectuais e da imprensa na época, não deixou de sofrer com as estruturas racistas da sociedade. Sua dissolução certamente tem raízes profundas nessa questão. Teriam sido várias as motivações que culminaram no encerramento das atividades do TEN. “A precariedade financeira, os problemas internos, a ausência de apoio institucional, o autoritarismo e personalismo de sua maior liderança foram outros fatores que levaram à dissolução do grupo” (Domingues, 2009, p. 122).

Com o encerramento de suas atividades artísticas, as ações do TEN continuam reverberando. A movimentação teatral negra promovida por ele gerou frutos, pois além da Companhia Brasileira que citamos acima, surgiram grupos de teatro negro em outros estados e no próprio Rio de Janeiro.

O TEN exerceria, ainda, sua influência em São Paulo, onde grupos negros também tentaram fazer seu Teatro Experimental, com peças de autores americanos. Um deles encenou em 1966 *Blues for Mr. Charles*, de James Baldwin. Houve, ainda, tentativas mal definidas de se fazer teatro negro em Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador. E no Rio de Janeiro, desde 1950, Solano Trindade fazia seu Teatro Popular Brasileiro, havendo também o grupo liderado pelo ator negro, Milton Gonçalves, que em 1966 encenou *Memórias de um sargento de milícias* e *Arena conta Zumbi*. (Mendes, 1993, p. 50)

Sobre o grupo de Teatro Negro criado por Milton Gonçalves, ator que posteriormente teve uma carreira consolidada no teatro, cinema e televisão, Douxami (2001) detalha que:

Logo no início da ditadura militar, um grupo de jovens negros engajados politicamente — muitos originários do Centro Popular de Cultura (CPC), da UNE — reuniu-se para criar, em 1966, o Grupo Ação, liderado por Milton Gonçalves. Dele participavam figuras hoje famosas, como Zózimo Bulbul, Jorge Coutinho, Antônio Pitanga, Joel Rufino e Procópio Mariano. O grupo tinha uma proposta de teatro no palco e na rua, para que o público negro pudesse a ele ter acesso. [...] Montaram duas peças: *Memórias de um sargento de milícias*, de Millôr Fernandes, e *Arena conta Zumbi*, de Guarnieri e Augusto Boal. A primeira foi uma adaptação da peça escrita por Manuel Antônio de Almeida, em 1852. O conteúdo da obra não tinha um caráter subversivo, mas sua montagem perspicaz transformou totalmente a percepção do texto. Fizeram uma inversão dos papéis entre brancos e negros: todos os escravos eram loiros de olhos azuis e os patrões negros. Dos 30 atores que participaram da montagem, 20 eram negros e 10 brancos, cada um em uma situação invertida. (*idem* p. 330)

Ainda de acordo com a autora, o intuito da representação do grupo Ação era colocar em cena os absurdos da escravidão e pautar a dificuldade de atores negros representarem papéis que não fossem de pessoas escravizadas. Em sua segunda montagem, o grupo encenou *Arena Conta Zumbi*, texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, encenado anteriormente pelo Teatro de Arena com um elenco totalmente branco. O grupo ressignificou o texto, usado como metáfora para a censura da ditadura militar, trazendo para a centralidade da cena a resistência e a luta dos negros em Palmares. A montagem foi bem-sucedida, porém o grupo se desfez após o fim das apresentações devido ao elevado número de integrantes, o que dificultava as tomadas de decisões.

O Teatro Popular Brasileiro, fundado pelo poeta negro Solano Trindade, teve sua atuação concomitante à do TEN, porém suas visões para o negro na cena eram diferentes. Ele era membro do Partido Comunista, apesar de divergir do pensamento do partido ao unir raça e classe em sua obra.

[...] depois de ter-se separado do elenco do Teatro Folclórico Brasileiro, Solano Trindade quis criar o Teatro Negro Popular, mas o Partido teria pedido para retirar a palavra negro, porque prejudicava o comunismo. Ele acabou criando o Teatro Popular Brasileiro, onde não existia mais referência à cor da pele dos participantes, mas sempre foi considerado um militante negro. (Douxami, 2001, p. 328)

Enquanto líder do grupo Teatro Popular Brasileiro, Trindade procurava valorizar a cultura negra popular, diferentemente de Nascimento, que priorizava uma abordagem clássica e erudita do teatro. Assim, gerou-se uma dicotomia nos teatros negros que surgiam, erudito *versus* popular, permeando durante muito tempo as produções negras (Douxami, 2001).

Muitas iniciativas surgiram após o TEN a partir da segunda metade do século XX, sendo possível encontrar muitos registros de grupos de teatro negro. Todavia, esses grupos não figuram em sua maioria entre as obras historiográficas teatrais recentes. Os grupos de teatro negro dos grandes centros urbanos, por exemplo, São Paulo com o Coletivo Negro, As Capulanas e a Cia. Os Crespos; no Rio de Janeiro temos a Cia. do Sal e a Confraria do Impossível; Salvador com o celebrado Bando de Teatro Olodum; Belo Horizonte com a Cia Negra de Teatro e o grupo Teatro Negro e Atitude, ainda que incipientemente, estão tendo suas trajetórias visibilizadas, o que já configura um avanço significativo.

No desenvolvimento dos próximos capítulos deste estudo, registramos a história do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia de Ribeirão Preto, cidade situada no interior de São

Paulo, que mesmo com décadas de atuação artística, política e social, esteve em iminente risco de cair no esquecimento. “Muito de nossa história ainda passa de boca em boca, ou está nas entrelinhas dos registros oficiais, ainda não chegaram às vitrines, às resenhas dos jornais e revistas, e muito menos às bibliotecas escolares e universitárias” (Lima, 2015).

Com sua afirmação, a autora nos convoca para que sejamos escavadores de nossa história diante de um fluxo sistemático de soterramento de nossos percursos e conhecimentos. Na medida em que adentramos na história do grupo Travessia, iremos honrar o legado dos artistas negros e negras, que foram citados neste capítulo e também honraremos aqueles que, pelos mecanismos de exclusão, ainda não estão presentes nas páginas da história do teatro brasileiro. Reivindicamos um processo de autoria de pessoas negras para consolidação de uma história negra do teatro brasileiro.

2 O TEATRO NEGRO DO GRUPO TRAVESSIA: MOVIMENTAÇÃO, ARTE E CULTURA NEGRA NA CIDADE DE RIBEIRÃO PRETO

O nosso primeiro encontro com o Travessia ocorreu na Praça XV de Novembro, espaço que foi palco de diversas manifestações artísticas do Travessia e, historicamente, demarcou territórios de segregação entre as populações negra e branca de Ribeirão Preto.

A população negra, em Ribeirão Preto, ocupou e reinventou diversos espaços físicos e simbólicos. A Praça XV de Novembro, embora fosse um espaço demarcado como território exclusivo dos grupos brancos hegemônicos, também constituiu-se como um importante espaço para os afro-descendentes estabelecerem formas próprias de convivência e imprimirem marcas, referenciais importantes de sua história e de sua memória nesta cidade. (Souza, 2007, p. 126)

Figura 5— Praça XV de Novembro. Ribeirão Preto/SP.



Fonte: Quarteirão, 2017.

Conforme o autor, as pessoas negras conquistaram e ocuparam parte do território da praça em um ato político e de resistência na primeira metade do século XX, apesar de se configurar como um espaço de segregação. Assim, a Praça XV de Novembro acabou por ser espacialmente dividida, sendo a “Paulicéia” um espaço destinado aos brancos e a “África” o

território dos negros. A população negra ressignificou um espaço de exclusão ao ocupar a praça, transformando-a em um espaço de bem viver (Souza, 2007).

De acordo com Ádria, a divisão segregacionista da Praça XV, perdurou por muitos anos, relata:

Mas só que a Praça XV era dividida. [...] Do Pinguim [famosa cervejaria e ponto turístico], né, ali da esquina da [rua] Álvares Cabral até a [rua] Visconde de Inhaúma pela [rua] General Osório era permitido somente para o povo branco passear. Enfim os homens ficavam parado e as mulheres ficavam passeando, ia e voltava. E ali é que era o namoro, ali que era a paqueração. E pela [rua] Duque de Caxias era do povo negro, em frente a [Biblioteca] Sinhá Junqueira aquela rua ali. Que ia também desde o Palace [Hotel] até a [rua] Visconde de Inhaúma. Ninguém podia passar de um lado para o outro, se passasse era guerra. O branco não permitia que você viesse para o espaço dele, por sua vez a gente não permitia que o branco viesse para o nosso lado. (Ádria, 2023)

A entrevistada com sua fala, traça uma cartografia da segregação dos territórios da Praça XV na década de 1970, bem similar ao texto de Souza (2007) supracitado, situado em algumas décadas antes. Portanto podemos concluir que a prática de segregar espaços na cidade de Ribeirão Preto foi uma realidade que afligiu por décadas a população negra da cidade, e certamente não era limitada à Praça XV. Sendo assim, podemos ter uma medida da importância da fundação de territórios negros na cidade. As articulações socioculturais da população negra de Ribeirão de Preto, desde o período pós-abolição, foram importantes para a criação do grupo Travessia. Logo, consideramos pertinente fazer uma contextualização sobre essas movimentações negras que antecederam sua formação antes de retratar o período de fundação do Travessia.

A cidade de Ribeirão Preto se configurou de acordo com os padrões culturais europeus hegemônicos, assim como a maioria das cidades do estado de São Paulo, desde sua fundação no ano de 1856. A cidade foi fundada no cerne das discussões do processo de extinção do cativeiro, um período de transformações sociais importantes, principalmente para as pessoas negras. Pós-abolição, “ [...] o negro passou a ter que lutar contra a condição de cidadão de segunda ou terceira classe para o qual foi relegado [...] ” (Souza, 2007, p. 40). Perante essa realidade de exclusão social e o racismo vigente, a criação de sociedades negras se estabeleceu como uma possibilidade de se afirmarem sujeitos na promoção de atividades socioculturais, conquistando territorialidades nos espaços urbanos e a construção de uma identidade negra na cidade.

As mulheres e os homens negros lutaram para manter a rédea de suas vidas nas mãos, enfrentando os desafios do destino. Desenvolveram gramáticas culturais e repertórios políticos próprios, foram protagonistas de vários projetos de liberdade e cidadania, forjaram trajetórias (individuais e coletivas), tramas e narrativas multifacetadas,

desempenharam múltiplos papéis sociais e construíram experiências identitárias singulares. (Chalhoub *apud* Domingues, 2019, p. 23)

As atividades socioculturais eram variadas, tais como blocos carnavalescos, times de futebol, bailes, festivais e piqueniques. Entre 1910 e 1950, algumas sociedades negras ribeirão-pretanas foram atuantes, não somente na organização de atividades socioculturais, mas também como uma rede de solidariedade e auxílio mútuo entre a população negra, sendo algumas delas o Club Recreativo e Beneficente dos Homens de Côr (1910); Sociedade das Cozinheiras (1910 – 1920); Sociedade do Carvão de Pedra Nacional (1920); Sociedade Recreativa e Carnavalesca Bambas (1927); Sociedade Estrela Ditosa (1930); Centro Recreativo e Literário Machado de Assis (1932); Sociedade Recreativa e Carnavalesca Meninos e Meninas Lá de Casa (1935); Clube Negro de Cultura Física e Social (1942) e o Clube Negro dos Aliados (1954). (Souza, 2007).

Em práticas culturais, [...] a população afro-ribeirão-pretana construiu caminhos de afirmação sociocultural, por meio da apropriação de traços culturais diversos, para organizarem espaços próprios de convívio. Esses espaços além de garantirem distinção social para o grupo, propiciaram ambientes permeados pelo prazer do pertencimento e pelo convívio lúdico, um outro estar no mundo, livre das imposições dos padrões hegemônicos. (Souza, 2007, p.177)

Uma das expressões socioculturais da população negra mais evidentes foram os bailes ou brincadeiras dançantes. De acordo com Domingues (2019), em estudos sobre os clubes e os bailes negros no estado de São Paulo, foram categorizados três tipos de bailes, sendo eles:

[...] os de “clube”, o “público” e os das “casas particulares”. Os primeiros eram realizados em clubes negros e reuniam os sócios e suas famílias: homens e mulheres bem vestidos, de “maneiras bem delicadas e finas”, que ao som de uma orquestra dançavam elegantemente pelo salão. Já o baile público, em oposição ao baile de clube, era aberto a qualquer pessoa que se dispusesse a pagar um ingresso, comprar um convite ou fazer uma determinada consumação obrigatória. E os bailes das “casas particulares” eram reuniões em residências de membros da comunidade negra por ocasião de casamentos, aniversários e batizados. (*idem* p. 66)

Além de serem espaços de encontro e lazer, as brincadeiras dançantes também possuíam caráter formativo e conscientizador da população negra, principalmente dos jovens. No contexto das organizações negras na cidade de Ribeirão Preto, nos conectamos com a história da fundação do grupo Travessia.

Esta organização teve diferentes fontes que geraram seu surgimento, uma delas foram as reuniões e discussões ocorridas no Clube José do Patrocínio em meio às discussões políticas pela emancipação das populações negras, nos primeiros anos da década de 1970. (Souza, 2012, p. 595)

Ádria (2017) explica que o caráter recreativo dos bailes na década de 1970 era utilizado como estratégia para que questões sobre a população negra local e do país, tivesse um maior alcance dentro da comunidade negra ribeirão-pretana. Ainda segundo a entrevistada, a taxa de analfabetismo da população negra, na cidade de Ribeirão Preto, era altíssima na época, sendo uma barreira para o acesso às informações.

Se organizava a sociedade, a comunidade negra através de bailes, e através dos bailes se colocavam as notícias. Falecimentos, casamentos, como é que um estudante negro ele entrava na escola, né? E era assim um jornal que era feito para a comunidade negra, porém não era lido pela maioria da comunidade negra. A única forma era, quem vier e ouvir as notícias do jornal, participa do baile. Aquele que não entrou para ouvir as notícias do jornal, não participa do baile. Então, a comunidade negra ia em peso, porque ela queria o baile. E nesse momento, ela ouvia as notícias do jornal, que circulava no meio de um grupo mínimo de pessoas que já sabiam ler e escrever. (Entrevista, 2017)

Também houve “o Quênia²⁴, surgido como um grupo de jovens da cidade de Ribeirão Preto, com seus questionamentos acerca da marginalização das populações negras no contexto dos clubes e outros espaços sociais” (Souza, 2010, p. 350). Fruto da confluência da organização dos bailes e outras ações socioculturais, os jovens negros sentiram a necessidade de inserir outras discussões e expressões identitárias para a população local, sabendo-se que

A “esquina do pecado”, Visconde de Inhaúma X General Osório era uma massa negra. Ponto de encontros, reuniões, discussões. Não podiam mais esperar e fundam o grupo Kênia. Não havia uma sede, mas um grupo com grandes ideais, com objetivos comuns. Eram ao todo uns 100 jovens que sentiam na pele a falta de um lazer, de um lugar onde pudessem se reunir.” (Ferreira, 1978)

O local de encontro referido como “esquina do pecado” fica localizado na Praça XV de Novembro, espaço que abordamos anteriormente como um lugar de resistência dos negros em Ribeirão Preto. Ainda que tenham se passado décadas, a praça se manteve como um local de encontro e articulação da população negra. Os jovens se propuseram a estudar as pautas negras vigentes nos movimentos negros da época, principalmente o que estava acontecendo na cidade de São Paulo, surgindo nesse contexto as primeiras remadas nas águas que compuseram a história do Travessia.

A gente já efervescendo com a discussão da tensão racial no Brasil, né? E junto com outro grupo, com o grupo Kênia, aqui em Ribeirão Preto, que ele já tinha se formado, que era o grupo de jovens negros. Passamos assim, a ouvir notícias de que havia movimentos em São Paulo, né? E como minha irmã já estava morando em São Paulo, nós partimos para São Paulo. Então todos os finais de semana a gente ia em São Paulo

²⁴ O nome do grupo aparece grafado de formas distintas, na tese de doutoramento do Prof. Dr. Sérgio Luiz Souza, utilizou-se a grafia *Quênia*, em documentos presentes no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, o nome aparece grafado como *Kênia*.

conhecer os movimentos negros que estavam lá. Era um movimento negro, que era a formação do movimento negro unificado no Brasil. (Entrevista, 2017)

O Clube José do Patrocínio foi fundado em 1971, tendo sua formação ocorrido em uma dinâmica entre os jovens negros dos grupos Kênia e o 13 de Maio, sendo o último formado pelos negros mais velhos que atuavam em outras frentes socioculturais, como as escolas de samba. “Provavelmente, as demandas dos mais jovens, sua atuação e a atuação dos mais velhos devem estar no cerne das mobilizações que culminaram com a criação da entidade” (Souza, 2010, p. 352).

“Nascia o Clube José do Patrocínio no dia 19 de junho de 1971. Depois de vários debates surge o problema, talvez o mais sério: como comprar a área ou conseguir dos poderes públicos a doação de uma área?” (Ferreira, 1978). A partir da fundação do Clube José do Patrocínio, deu-se início a uma empreitada para conquista de um espaço físico para sediar suas atividades. Os membros mais velhos já haviam estabelecido diálogos com a prefeitura em busca de melhores condições para o povo negro e reivindicação de políticas públicas. O diálogo com o poder público teria sido possível devido a uma aproximação do prefeito Antônio Duarte Nogueira com o movimento negro da cidade, uma vez que ele governou Ribeirão Preto por dois mandatos entre 1969 e 1973 e 1977 e 1983.

Dos poucos “políticos” que se aproximaram da população afro-brasileira [na cidade de Ribeirão Preto], o mais reconhecido entre os negros foi o antigo prefeito Duarte Nogueira que, de fato, os depoimentos diversos denotam como um homem que convivia (inclusive também sua esposa), em meio aos negros cotidianamente. (Souza, 2010, p. 169)

Com as reivindicações da população negra, a prefeitura doou um terreno, localizado em um bairro periférico da cidade, para a construção da sede do Clube José do Patrocínio. De acordo com o documento, foram realizados mutirões para a construção do salão que seria a sede do clube.

Começa uma verdadeira batalha para angariar fundos para a compra de material de construção. Cada diretor passa a colaborar com Cr\$ 50,00 mensais além de trabalhar no mutirão para erguer uma parte da sede. Foi um tempo árduo e difícil. Todos os domingos via-se homens, mulheres e crianças carregando pedras, cimento e tijolos para a construção do salão. (Ferreira, 1978)

Nesse ponto, retrocedemos algumas décadas na linha do tempo para inserirmos a história da UGT (União Geral dos Trabalhadores), fundada em 1926. Sede e palco de discussões políticas e sociais de trabalhadores, esse prédio foi de extrema importância para o Clube José do Patrocínio e para o Travessia. Segundo Souza (2007), os bailes das sociedades e

organizações negras, durante a primeira metade do século XX, ocuparam diversos espaços urbanos da cidade de Ribeirão, entre eles a UGT.

Nos anos 1920, Ribeirão Preto se tornava um importante centro de produção agrícola no país. Inicialmente com o café e, depois, o açúcar, a agroindústria local prosperou sobre uma forte exploração e repressão dos trabalhadores rurais, gerando constantes conflitos sociais. Para lutar por direitos, em 1923, comunistas, anarquistas e socialistas da região fundaram a União Geral dos Trabalhadores. Entre os fundadores, os militantes do recém-fundado Partido Comunista Brasileiro logo conquistaram hegemonia política na entidade, entrelaçando sua trajetória a do partido. Ilegal durante longos anos, o PCB fez da UGT sua sede e um instrumento para articular, através de seus militantes, as lutas do campo e da cidade, adquirindo grande influência entre os movimentos locais. (Gumieri, 2009)

Entre as décadas de 1950 e 1960, a UGT se tornou um reduto dos negros, que dividiam o espaço com os integrantes do movimento comunista. Souza (2010) nos relata que havia distinções internas entre negros e brancos, tendo os primeiros que organizar eventos exclusivamente para seus pares – e mantinham ensaios de uma das escolas de samba da cidade no local. A ocupação do espaço se configurou em uma disputa entre os grupos, como se vê em: “o transcorrer das disputas e as formas de luta entre os grupos, assim como também as designações de diferenciação entre eles (comunistas) e nós (negros) evidencia claramente como se desenrolavam as interações entre os grupos” (*idem* p. 199).

Figura 6 - Memorial da Classe Operária. Sede da antiga UGT em foto atual.



Fonte: Barros, 2024.

Com o golpe militar de 1964, a UGT foi fechada em decorrência da proibição de reuniões sindicais e operárias, mas os negros que estavam na disputa pela ocupação conseguiram a concessão de uso do espaço. Assim, a UGT torna-se sede do Clube José do Patrocínio na década de 1970, o clube passa a ocupar um espaço no centro da cidade, concomitante às atividades na sede construída anteriormente. “Mesmo tendo como pano de fundo o uso recreativo, iniciam-se, nesse local, importantes mobilizações sociais e culturais que solidificaram as reivindicações referentes a implementação de políticas públicas para a população negra local” (Silva, 2016, p. 43). Ádria (2023) nos relata que o destino do prédio que foi construído comunitariamente no terreno doado para ser sede do Clube José do Patrocínio, depois de anos de funcionamento como sede do clube, teve retomada de posse pela Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto.

2.1 O Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia: atravessamentos poéticos, políticos e identitários

“Como é que ia ser o nome do grupo? Vários nomes surgiram. Zâmbia, Zimbábue, aí o Pedro Paulo mesmo que fala, Travessia. O Pedro Paulo e a Graça, ela fala: Por que não, Travessia? Nós vamos fazer uma travessia, uma travessia de conhecimento.” (Tica, 2023). A escolha do nome Travessia foi motivada pela identificação com a música *Travessia* de Milton Nascimento (1967), relata, Tica ex-integrante e fundadora do grupo. Apesar de ter sido escolhido principalmente pelo título da canção, o nome é repleto de significados, pois nos remete à diáspora dos povos africanos, sequestrados em uma travessia forçada pelas águas do oceano Atlântico a bordo dos navios negreiros rumo a um destino de mortes simbólicas e físicas.

No livro intitulado *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, Alex Ratts (2007), ao abordar a escrita de Beatriz Nascimento²⁵ sobre as travessias de mulheres e homens africanos rumo ao Brasil, conclui que o corpo negro é o documento delas. Sendo portadores de um corpo-identidade, são nos encontros dos corpos negros que ressignificamos as travessias, nos reconhecemos na possibilidade de habitar espaços onde ainda não adentramos. “Cada um tem o direito de fazer essa viagem de volta. Olhar-se no espelho da raça e reconstruir sua identidade e seu corpo, pensando na sua trajetória e nas rotas do povo ao qual se sente vinculado.” (p. 68). Pedro Paulo da Silva (1990), deixou registrado textualmente, sua visão

²⁵ Maria Beatriz do Nascimento (1942-1995), mulher, negra, nordestina, quilombola urbana contemporânea, historiadora, poeta, ativista, pensadora. Formou-se em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, (UFRJ) especializou-se na Universidade Federal Fluminense (UFF) e fez parte do corpo discente do curso de mestrado em Comunicação Social da UFRJ. (Ratts, 2007)

sobre a desterritorialização dos corpos negros, sendo o encontrar-se a materialização de novos caminhos para tais corpos.

Existe uma realidade imposta matreiramente, de forma sutil e quase imperceptível, que nos sonega as personalidades. Por isto nossos espelhos refletem imagens embaçadas, quase apagadas. As nossas vozes soam estranhas para nós mesmos e nossos olhares se desencontram por medo da auto-identificação. (Silva, 1990, p. 2)

Enquanto as histórias oficiais constam nos arquivos grafados, as histórias não oficiais são dos corpos e corporalidades. No caso da diáspora negra, foi nos corpos que a cultura e os saberes puderam permanecer vivos, e ainda são responsáveis pela instauração de uma tradição afro-brasileira, sustentando um cordão umbilical, além-mar, entre Brasil e a mãe África.

A criação de um grupo de teatro negro e o encontro de corpos negros na cena nos permite vislumbrar a potência dos vínculos e atravessamentos poéticos, políticos e identitários gerados por se encontrar em uma trajetória de reconstrução. *Por que não, Travessia?* Nós vamos fazer uma travessia, uma travessia de (re)conhecimento. Interseccionamos nesse ponto a relação entre os bailes, os encontros dos jovens, o Clube José do Patrocínio e a fundação do Grupo Travessia. “O Grupo Travessia foi formado na década de 70 por jovens militantes que ansiavam por resoluções de questões políticas e queriam mostrar a força do negro na sociedade” (Silva, 2016, p. 48). Em um primeiro momento, o Travessia não era um grupo de teatro, estruturou-se inicialmente como um grupo de estudos para a conscientização de jovens negros que frequentavam o Clube José do Patrocínio e outros espaços de cultura negra na cidade, e que ainda não tinham tido contato com as pautas negras da época. Tica conta que a idealização do Travessia teve início no ano de 1975 e começa de fato sua atuação no ano de 1976.

Olha, a gente começou a conversar sobre o Travessia entre 1975 e 1976, de fato a gente começa a atuar em 1976, porque a gente começa a ir nas brincadeiras dançantes, no José do Patrocínio, na capoeira. A gente começa a frequentar muito onde estão os jovens, porque o nosso grande norte, nosso grande foco era o pessoal mais jovem, não era o pessoal mais velho, a gente não tinha essa... não tinha essa pretensão. O pessoal mais velho, eles tinham a limitação deles, a gente já sabia, mas a gente estava muito preocupado com o caminho que os nossos jovens estavam seguindo. (Tica, 2023)

O Travessia foi fundado por um grupo de pessoas negras: Ádria, Tica, Graça, Dionisio e Pedro Paulo, que almejavam transformações sociais, a reafirmação da importância da cultura negra e a conscientização do negro sobre o lugar social no qual ele estava inserido. De acordo com pesquisa da Dra. Irene Sales de Souza (1991), a mesma reafirma a importância do encontro entre as movimentações negras da cidade na constituição do Travessia. Ela destaca, principalmente, as ações dos jovens negros entre 13 e 17 anos, que buscavam um espaço de

afirmação identitária por meio de atividades recreativas e da juventude negra acima dos 20 anos, que fomentava uma discussão mais política. As duas vertentes se unem no Travessia.

Paralelamente a esse fato [a organização de jovens negros para fins recreativos] havia um pessoal na faixa dos 30 anos, que é o caso do Pedro Paulo, Ádria, as irmãs de Ádria [Graça e Tica], Dionísio, e outros, que começaram a esboçar uma preocupação mais política, promovendo discussões mais acadêmicas que, geralmente, aconteciam após a meia-noite, num bar que se chamava Corujão (*idem* 1991, p.161).

Ádria, Tica e Graça são irmãs, tendo sua família uma atuação importante no movimento negro da época. Outro membro da família que participou ativamente foi o patriarca, Paulo Francisco Ferreira, capitão do exército brasileiro e um dos fundadores do Clube José do Patrocínio e posteriormente também foi presidente desse. Ele não teve uma relação direta com a fundação do grupo Travessia, mas fazemos referência nominal a ele pois sua consciência sobre a questão racial e como ele a ensinou para suas filhas foi determinante para a concretização do Travessia. Ádria nos conta o seguinte sobre seu pai e sua atuação em favor da causa negra:

O meu pai ele foi assim, um grande incentivador, embora ele fosse militar, apoiou a ditadura militar, porém meu pai ele foi um incentivador da questão racial nas nossas vidas, não só na minha como de toda a minha família. Que meu pai ele já vinha de movimentos culturais e sociais do Rio Grande do Norte como um dos fundadores do Clube do Sargento, do Rio Grande do Norte, como também um dos fundadores do Clube dos Sargentos e Tenentes de Osasco, quando nós viemos morar em São Paulo e chegando aqui em Ribeirão Preto quando ele com a começa a ter uma convivência com a comunidade negra. Ele procura também junto com o pessoal que já tinha o ideal, formar uma atividade, uma sociedade onde os negros pudessem estar reunidos e fazer suas discussões e fazer também os seus momentos, os seus movimentos também culturais e recreativos. (Entrevista, 2017)

A presença e atuação do Capitão Paulo, que apesar de apoiar a ditadura militar, era defensor e promotor de ações em favor da população negra, é muito interessante e, até certo ponto, parece conflitante em seus interesses. Diante do contexto político do período em questão no Brasil, é possível concluirmos que sua presença contribuiu para que as atividades do clube ocorressem sem perseguições ou intervenções do regime militar.

Meu pai foi uma pessoa muito rebelde, ele era militar, mas ele era um homem rebelde para sua época. Ele não se contentava com pouco. Ele sempre falava que a gente podia mais. Isso era uma tônica dele. A gente pode mais do que a gente está tendo. E aí uma das coisas que meu pai fazia que muita gente falava: Aí lá vem o Capitão! Que meu pai era capitão do exército, e ele parava o baile todos os dias, no José do Patrocínio. Ele parava o baile e ficava pelo menos de meia hora a quarenta minutos, falando e ele falava da importância da raça negra, da importância de a gente evoluir, da importância da gente se posicionar, isso daí era algo dele, não tinha, ele agradecia, agradecia a presença, a festa e depois, ele discorria sobre negritude. (Tica, 2023)

O surgimento do Travessia não foi uma iniciativa isolada e ocasional, estruturaram-se na cidade de São Paulo, organizações negras que foram determinantes para o ativismo negro,

sendo referencial de luta até os dias atuais. Essas organizações se multiplicaram por todo o estado, fortalecendo espaços de difusão de conhecimento e articulação negra, o que resultou em mudanças significativas para a população negra, principalmente em cidades do interior. De acordo com Carrança (2020), o surgimento de grupos de teatro negro nesses espaços tornou-se uma forte tendência.

Entre 1970 e 1980, o teatro negro recebeu um novo alento na capital e nas cidades do interior paulista. De maneira geral, os grupos eram informais, sem estatutos e registro legal, apresentando-se, de forma bastante precária, em espaços não tradicionalmente dedicados às artes cênicas (como praças públicas, salões de baile, clubes etc.). A preocupação da maior parte das montagens era fazer uma “revisão histórica” do papel do negro e denunciar manifestações do racismo na sociedade brasileira. (*idem* p. 82)

Ao pautar os processos de estruturação das movimentações negras na cidade de São Paulo à época, a juventude e sua intrínseca relação com a arte e cultura negra, o autor conclui que: “As atividades culturais e artísticas foram o principal caminho para muitos jovens refletirem sobre sua identidade étnica e ingressarem na militância antirracista” (*idem* p.82). O histórico das organizações negras na cidade de Ribeirão Preto possui uma ligação direta com o CECAN (Centro de Cultura e Arte Negra) na cidade de São Paulo, uma das organizações às quais nos referimos acima, que foram propulsores na sua fundação.

Na época, a minha irmã Graça, ela estava fazendo mestrado na USP em São Paulo e ela começou a participar de alguns movimentos negros lá de São Paulo. Um deles era o CECAN. E o CECAN batia muito nessa parte de conscientizar, de mostrar a importância do negro se posicionar enquanto cidadão, enquanto negro dentro da sociedade. E aí ela começa a trazer essas mensagens para nós. Nas vezes que ela vinha aqui em Ribeirão Preto, conversava muito com a Ádria sobre isso. E já existia grupos que se preocupavam com essa negritude, vamos assim dizer. Mas que acho que não tinham visualizado que poderia crescer. Então a Ádria, o Pedro Paulo, até mesmo o Dionísio, que fazia parte do Clube José do Patrocínio, inclusive eu, a gente começou a sentar e bater um papo. Por que não a gente montar um grupo que faz um estudo, uma reflexão sobre o negro? (Tica, 2023).

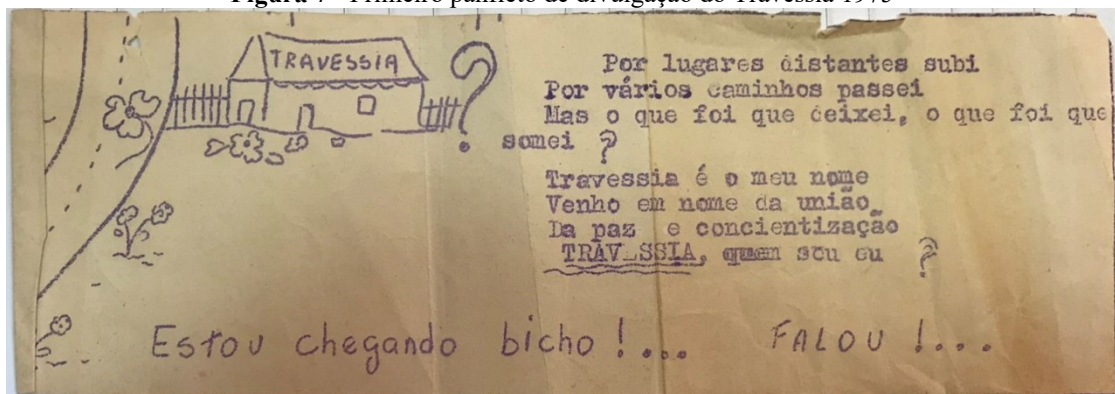
O CECAN se situava na cidade de São Paulo e foi uma das primeiras organizações negras do estado a se empenhar em uma missão social, cultural e política em conjunto com a juventude negra. Desde 1971, data de sua fundação, o centro passou por diferentes fases (Silva, 2020). Os fundadores do Travessia, tiveram um contato mais frequente com o CECAN no ano de 1976, justamente num período em que se inicia sua fase de reorganização estrutural.

[...] o Cecan, nessa segunda fase, enfatiza o peso da colonização cultural como um dos fatores determinantes da distorção da imagem e da consciência negra. Além do mais, ele apontava o perigo da folclorização da cultura negra, propondo uma recuperação dos valores negros, criticamente, para se alcançar uma consciência e uma autoimagem positiva do negro. (Silva, 2020, p. 18)

Os objetivos do CECAN podem ser encontrados em diversas passagens nos relatos dos depoentes e documentos, presentes no decorrer desse estudo em relação às ações artísticas,

políticas e sociais do Travessia. Assim, sublinhamos a influência do CECAN no pensamento de estruturação do grupo. Carranço (2020) acrescenta que devido à informalidade e precariedade na estruturação dos grupos teatro negros ligados às organizações negras, o período de atuação desses, situava-se na efemeridade de algumas apresentações. “No entanto, a vida desses grupos foi efêmera, constituindo, muitas vezes, uma etapa da organização das entidades negras que se formaram no processo de reconstituição do Movimento Negro durante os anos 1970” (*idem* p.82). O Travessia em sua fundação passa por um processo correlato aos grupos de teatro negros de outras organizações. Felizmente, apesar de uma série de dificuldades para sua continuidade, o Travessia não se satisfaz com uma breve aparição nos palcos e com o apagamento dos holofotes, o grupo persistiu e resistiu por quase três décadas.

Figura 7 - Primeiro panfleto de divulgação do Travessia 1975



Fonte: Tica, 1975.²⁶

Conforme relato da fundadora Tica, havia uma preocupação latente em relação às adolescentes e mulheres negras que frequentavam rodas de capoeira e brincadeiras dançantes. “É, essencialmente eram homens que jogavam capoeira, não tinha mulheres. Mas as meninas iam para paquerar os meninos que frequentavam capoeira. Só que, assim, existia um movimento de não valorização da mulher.” (Entrevista, 2017). A ação do grupo se baseava em uma abordagem direta com os participantes dos eventos com o intuito de estabelecer diálogos sobre as questões que julgavam urgentes para os negros.

Eu lembro de ir com eles, fazer panfletagem, que era filipetas, né? Ia nas brincadeiras dançante, que era nas casas das pessoas, na capoeira, no José do Patrocínio, a gente distribuía. No mimeógrafo mesmo fazia jornalzinho e distribuía para o pessoal conscientizar, né? Valorizar, valorizar a mulher. (Entrevista, 2017).

Esse momento inicial do Travessia enquanto grupo de estudos não teve uma duração longa. Assim, ele se desdobra em duas frentes em 1977: o grupo de teatro e a criação de um

²⁶ TICA. **Primeiro panfleto de divulgação do Travessia**. Ribeirão Preto, SP. 1975. 1 cartaz. Acervo pessoal.

jornal, tendo sido alguns fatores decisivos para essa mudança. Um deles era a necessidade de estabelecer uma linguagem que promovesse uma comunicação efetiva com os jovens, pois o convite e abordagens para estudos durante os bailes e nas rodas de capoeira não estavam funcionando como esperado.

Eu e o Pedro Paulo, a gente ia muito nas brincadeiras nas casas, né? Existiam aquelas brincadeiras dançantes, e aí a gente conversava muito sobre isso. Por que a nossa linguagem não atingia essa população? Primeiro porque quando a gente chegava eles não queriam falar muito sobre esse assunto, porque é como se fosse um assunto chato. O assunto teria que ser outro, menos profundo, vamos assim dizer. Então a gente conversando, mais ou menos, eu e o Pepe [Pedro Paulo], a gente começou a entender que, eu acho que a gente tem que montar um outro tipo de linguagem para atingir esses jovens. (Tica, 2023).

Outra motivação do desmembramento do grupo se deu pelo fato de que os integrantes fundadores do grupo, apesar de se manterem fiéis aos objetivos iniciais, apresentaram distinções em relação ao formato de atuação do grupo. “Eram dois grupos procurando dar vazão aos seus anseios: o grupo de jovens que estavam mais voltados para questões práticas e queriam fazer algo concreto, e o grupo dos mais velhos que se preocupavam mais com questões teóricas” (Souza, 1991, p. 162).

Ádria, Dionísio e Graça tendiam a se engajar em uma luta estritamente política e uma formação teórica, enquanto Tica e Pedro Paulo acreditavam que a arte e cultura poderiam ser meios efetivos de comunicação com os mais jovens. Tica discorre: “Aí, como eles resolveram entrar mais para a parte política, o Pedro Paulo resolveu se engajar mais na parte cultural. Então, a partir daí, ele começa convidar jovens principalmente o pessoal que frequentava a capoeira para formar o grupo Travessia de Teatro” (Entrevista, 2017). A criação do jornal não obteve êxito inicialmente, visto que o jornal denominado Tabloide foi lançado em 1979 e teve somente uma edição (Souza, 1991). Muitos anos depois, foi criado o Jornal Travessia, uma iniciativa do grupo de teatro.

Organizado como grupo de teatro, o Travessia necessitava de um local para o desenvolvimento de suas ações, à princípio a iniciativa causa certa desconfiança nos diretores do Clube José do Patrocínio e só depois de conversas e negociações, eles obtiveram o consentimento e apoio dos negros mais velhos, estabelecendo como sede do grupo o espaço ocupado pelo clube. A estratégia de convidar a juventude negra para integrar um grupo de teatro se mostrou mais eficaz, despertando um interesse maior e utilizando-se de narrativas negras, apresentando aos jovens o discurso que o grupo pretendia levar à cena.

E aí é nessa luta que a gente entra né? Eu e ele indo na lá na Cataveiro [grupo de capoeira] para arrebanhar jovens para a gente fazer, ele [Pedro Paulo] falava para mim

eu acho que a maneira mais fácil da gente fazer essa conscientização é começar a jogar textos, né? Jogar a participação dessa molecada na parte cultural. (Entrevista, 2017)

O início do Travessia como grupo de teatro, de acordo com os depoentes e documentos, se deu em 1977 e o encerramento de suas atividades não possui uma data definida, estando o fim das atividades do grupo atrelado ao falecimento de Pedro Paulo. Quando questionada sobre esse fato, Tica discorre: “Acho que com a morte dele [o grupo se encerrou]. Com a morte dele, porque foi, eu acredito, foi o ponto final.” (Tica, 2023). Em conformidade com documentos, o último registro de uma apresentação do grupo foi realizada na Feira Nacional do Livro de Ribeirão Preto, que aconteceu de 18 a 27 de julho de 2004. Pedro Paulo, faleceu em agosto de 2005, sendo assim, podemos inferir que há indícios de que a apresentação de 2004 tenha sido de fato uma das últimas apresentações do grupo.

Tendo ocorrido a fundação do Travessia em 1977 e, considerando sua dissolução no ano de 2005, temos um período de 28 anos de existência. “O Grupo Travessia nesses anos todos, sabe? Ele foi assim, muito bem aceito na época, era o primeiro grupo de teatro negro da cidade, né? Novidade inclusive até para a população negra também.” (Ádria, 2023). Durante quase três décadas, o grupo passou por diferentes fases, com um fluxo de entrada e saída de atrizes, atores e outros artistas da cena. Nos primeiros anos de existência, o Travessia se consolidou como grupo de teatro, produzindo espetáculos e realizando diversas apresentações, em entrevista Pedro Paulo, afirmou: “Aí, todo mundo quis pegar o barquinho do Travessia... Quando se falava em Ribeirão Preto, falava-se no Travessia” (Souza, 1991, p. 162).

O grupo obtém o reconhecimento dos grupos teatrais brancos da cidade, que se aproximam ao perceber o potencial e a qualidade artística do Travessia. Tica discorre: “Foi a nossa primeira fase que durou... foi a fase áurea do Travessia que a gente conseguiu se inserir dentro do teatro, vamos assim dizer, branco da cidade, *pra* parte cultural da cidade” (Entrevista, 2017). Esse reconhecimento também era consequência da luta negra da cidade e de todo país, sendo perceptíveis mudanças, mesmo que ainda permeadas por problemáticas derivadas do racismo sobre o imaginário social do negro.

Ser negro passou a ser sentido como “ser especial”, condição que evidencia as conquistas dos grupos negros e mudanças basilares na hegemonia a partir das últimas décadas do século XX. O acúmulo de lutas em décadas anteriores e as expressões culturais instituídas pelos negros nos anos 1970 e 1980 tiveram grande fortalecimento em sua imagem. Da invisibilidade social para a ostentação pública de seus valores e representações. (Souza, 2010, p. 362)

No final de 1979, o grupo Travessia passou a integrar a AAA (Associação dos Amigos da Arte de Ribeirão Preto), que reunia artistas e intelectuais da cidade, o que de fato demonstra

o respeito e a valorização do grupo e seu fazer teatral perante outros coletivos artísticos. “O grupo caminha apoiado nas raízes culturais e em suas expressões artísticas. Através da arte, ele denuncia a condição do negro na sociedade brasileira, alerta para os perigos da dominação no que diz respeito à degradação do ser humano [...]” (Souza, 1991, p. 163).

Muitos integrantes vinham das brincadeiras dançantes, frequentadores do Clube José do Patrocínio e do Grupo Cativoiro de Capoeira. Durante sua existência, o Travessia não priorizou trabalhar com atrizes e atores com experiências anteriores em teatro. O processo de formação das atrizes e atores do Travessia acontecia dentro do próprio grupo, como se percebe no testemunho que “[...] não tivemos nenhum ator ou atriz com experiência dentro do Travessia. Eram todos mesmo empíricos, né? Puro na sua essência de teatro” (Tica, 2023). Nesse momento inicial, o grupo chegou a somar cerca de trinta participantes, entre artistas da cena e outros profissionais.

Muitos dos atores e músicos que participaram do grupo derivaram do Grupo Cativoiro de Capoeira, que foi um aliado do Travessia em toda sua trajetória. “O Cativoiro é um grupo de resistência negra, ele forma seus alunos dando-lhes consciência do real significado histórico e cultural da capoeira e reforça o valor real do negro como lutador, como guerreiro, proporcionando-lhes o resgate da ancestralidade negra.” (Souza, 1991, p. 186-187).

Ambos os grupos foram fundados nos anos finais da década de 1970 e compartilharam o espaço do Clube José do Patrocínio para realização de suas ações artísticas, políticas e culturais. “O grupo [Cativoiro] iniciou suas atividades em fins da década de 1970, na cidade de Ribeirão Preto (SP). Ali, mestre Miguel, migrante originário de Itabuna (BA) e principal liderança do grupo, ensinava capoeira [...]” (Reis, 2013, p. 9). O Grupo Cativoiro tornou-se um referencial importante na implantação e difusão da capoeira no estado de São Paulo, sabendo-se que

O grupo Cativoiro de capoeira é um exemplo da difusão de experiências apropriadas enquanto referências para a construção das identidades. Um grupo iniciado em Ribeirão Preto por um migrante baiano, fortaleceu-se a ponto de difundir a capoeira e suas representações para importantes cidades do nordeste paulista como Araraquara, São Carlos, Sertãozinho, Franca, Batatais, Serrana, Orlândia, entre outras. (Souza, 2010, p. 266-267)

A identificação dos grupos Cativoiro e Travessia provavelmente se deu por uma proximidade de seus objetivos enquanto organizações negras. Conforme Souza (1991), ela foi consolidada pelo relacionamento entre Pedro Paulo e o Mestre Miguel, que compartilhavam os

mesmos ideais, visto que ambos os grupos mantinham contato com o CECAN, o qual enviava regularmente jornais e materiais de estudo para serem divulgados entre os participantes.

Assim como o Travessia, o Cativoiro se identificava como um coletivo de valorização das expressões culturais negras. “Já para o Cativoiro, a capoeira era a forma de expressão de uma raça e, por esse motivo, sua proposta pedagógica será centrada na questão da etnia” (Reis, 2013, p. 4). O grupo Cativoiro era responsável pela execução de música ao vivo nos espetáculos do Travessia e alguns capoeiristas adentraram na cena também como atores. Tica menciona: “E, na parte de percussão, a gente era muito atrelado ao pessoal do grupo Cativoiro. Então, tinha pessoas do grupo Cativoiro que faziam parte do grupo. No começo, na minha época, eu lembro do Cabide, tinha o Mestre Miguel, tinha o Mestre Monteiro” (Tica, 2023).

Para integrar o grupo de teatro, não havia exigência prévia para participação, bastando a disponibilidade e o desejo de participar. “Na verdade, a gente fazia convites, a gente convidava se a pessoa tivesse disposta principalmente a subir em cima do palco, aí ele era abraçado pelo grupo. A gente não exigia experiência, não” (Tica, 2023). Ao resgatar as memórias de seu processo de entrada no Travessia, o ex-integrante Ricardo, reforça o fato de que não havia critérios seletivos prévios para integrar o elenco do grupo.

Ricardo conta que um amigo que já frequentava o Clube José do Patrocínio o convidou para participar das atividades desenvolvidas lá, entre elas o grupo de teatro. “Aí ele me convidou para ir no sábado, no Clube José do Patrocínio, que tinha bailes no sábado à noite. [...] Quando eu entrei naquela porta, olhei para o salão. Eu levei um choque. Porque eu nunca tinha visto tanto negro, negros e negras, todos ali dentro.” (Ricardo, 2023). O entrevistado relata que é fruto de um relacionamento interracial, em que seu pai era branco e sua mãe negra, e que não tinha desenvolvido uma consciência racial até o momento em que entra em contato com o Clube José do Patrocínio e o Travessia. Após sua experiência no baile, na volta para casa, o amigo o convida para participar do ensaio do grupo de teatro realizado todo domingo. “Eu fui, né! À tarde, eu fui. Aí cheguei assim, todo tímido, porque eu percebi que já era um outro, era um outro pessoal, não era aquele do baile de sábado. Eu já vi que era um pessoal mais... eles tinham outra postura. Uma postura de artista mesmo, entendeu?” (*idem*, 2023).

Nas estruturas fundantes do Travessia, havia uma preocupação com as mulheres negras, com a formação escolar, com a sexualização precoce de seus corpos e a conscientização sobre a condição social imposta à mulher negra. Muitas atrizes que integraram o elenco do grupo, exerciam a profissão de empregada doméstica. “[...] as integrantes a maioria era empregada

doméstica também, né?” (Ádria, 2023). A ex-integrante Ádria, relatou que a maioria das mulheres que frequentavam os espaços recreativos organizados pela população negra trabalhavam como domésticas e acabavam morando durante a semana na casa dos patrões. Os encontros aos finais de semana na Praça XV e posteriormente no Clube José do Patrocínio eram a possibilidade de acessar uma realidade diferente da experienciada na casa dos patrões.

Era justamente o nosso passeio, que a maioria das mulheres dessa época era empregada doméstica, as mulheres negras eram empregadas doméstica de periferias ou de outras cidades menores, que tinham que morar na casa da patroa. Não tinha transporte urbano na cidade, não tinha transporte urbano, como que ela havia de sair lá da periferia para vir aqui pro centro? [*sic*] (Ádria, 2023)

A ex-integrante do Travessia Adriana ao narrar suas memórias, relembra que quando tinha dez anos foi trabalhar como babá, para ajudar no sustento da família e que essa vivência não foi positiva em sua vida. Ela relata que sofreu violências racistas e de gênero por parte de patrões, mesmo sendo ainda muito nova, e que felizmente conseguiu se desvencilhar, devido a um amadurecimento precoce.

Estava num trabalho e a pessoa sabia que você precisava daquele trabalho, que eu sou a mais velha de seis filhos, então eu era mais velha e eu estava ali para ajudar, então meus patrões sabiam disso, eles tentavam a todo momento usar disso pra me iludir, me corromper, né? E eu muito novinha, eu já tinha uma, eu fui obrigada a crescer logo a amadurecer logo. Então eu tinha todo aquele medo, aquele cuidado comigo. (Adriana, 2023)

No encontro com a cultura e arte negra que Adriana ressignificou suas perspectivas de vida e abriu-se para experienciar um mundo totalmente novo. Primeiramente ela teve contato com a capoeira e depois passou a integrar o Travessia, ainda muito jovem, por volta dos 17 anos. Por meio da conscientização racial e no contato com a cultura, arte e ética de origens afro diaspóricas, ela compreendeu ter encontrado um lugar de pertencimento, em que poderia fincar suas raízes.

Então quando eu conheço o Travessia eu embarquei, então eu larguei até os estudos para me dedicar ao Travessia, me dedicar ao Travessia sim, para mim. Eu peguei o Travessia para mim. Eu me sentia bem ali com tudo aquilo, com aquelas pessoas. (Adriana, 2023)

Apesar de ter a liderança e direção de Pedro Paulo, as mulheres integrantes do grupo se posicionavam, pautando e transformando suas realidades por meio da arte teatral. Esse posicionamento do grupo estendeu-se para além da criação cênica, ao passo que estabeleceram trocas com o Coletivo Estadual de Mulheres Negras de São Paulo “[...] a criação do Coletivo Estadual de Mulheres Negras em 1983, que teve como precursoras Dulce Pereira, Tereza Santos, Vera Sampaio e Sueli Carneiro” (Prado, 2019, p.2). O Travessia abordava em seus

espetáculos questões sobre a condição da mulher negra, em uma época, em que o olhar para a questão era muito diferente da discussão que temos na contemporaneidade.

Os encontros do grupo aconteciam aos sábados e domingos, quando eram realizadas diversas atividades, tais como os ensaios, estudos textuais, palestras, exercícios, entre outras coisas. “Aliás, nos víamos duas vezes por final de semana, tinha ensaio, tinha atividades no sábado e no domingo” (Ricardo, 2023). Eram encontros com uma longa duração e que poderiam durar o dia todo, com os integrantes fazendo as refeições juntos no espaço e que, muitas vezes, se resumia em um lanche coletivo. “Então, a gente ficava sábado, às vezes domingo, o dia inteiro, só pensando em teatro, fazendo as oficinas, brincando, interagindo” (Tica, 2023). Paralelamente, principalmente no momento inicial do grupo ocorriam outros encontros entre Pedro Paulo e Tica durante outros dias da semana para elaboração de textos e ideias para os espetáculos. Esses encontros aconteciam frequentemente enquanto Tica permaneceu no grupo. Pelo relato da entrevistada, seu elo com o Travessia e Pedro Paulo foi mantido ao longo dos anos.

O Pepe [Pedro Paulo] é que organizava isso daí. E aí tinha aqueles momentos na semana, que esses momentos normalmente eram, eu e ele, que era a formatação mesmo do espetáculo, quais textos que vão estar nos espetáculos, e de vez em quando ele aguçava alguns lá, pra estarem escrevendo também, principalmente as meninas. (Tica, 2023)

Contribuindo com as memórias sobre o ingresso e a formação das atrizes e atores no grupo, o ex-integrante Reinaldo nos conta que o ingressante passava por um processo pedagógico da cena.

Então, dentro do trabalho existia, assim, uma seriedade muito grande. Antes da pessoa ir para o palco, não era aquela coisa de chegar, opa, vou fazer o que eu quero. Não, não. Existia um trabalho maravilhoso de laboratório. Laboratório artístico e isso, que foi na minha vida, foi um divisor de águas, porque o laboratório faz com que as pessoas possam estar conscientes do trabalho. (Reinaldo, 2023)

Os encontros do grupo eram formatados de duas maneiras, laboratórios e ensaios. Os laboratórios eram encontros de discussão e formação dos integrantes, havendo um processo de formação artística voltada para o aprendizado da cena, com exercícios corporais, vivências e jogos teatrais. “Então, existiam vários exercícios maravilhosos, que às vezes, você achava que era uma brincadeira de criança, mas no andar do trabalho você via que aquilo que você fez, é, teve um grande ganho.” (Reinaldo, 2023). Não há menções diretas ou documentação de quais eram esses exercícios. Os relatos dos ex-integrantes e documentos que tivemos acesso, apontam que o grupo não se baseava em um método tradicional de treinamento de atores. Dessa maneira, podemos inferir que o grupo criou uma metodologia própria por meio das vivências de seus

integrantes. Nos documentos que se encontram no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, constam textos sobre técnicas teatrais sem autoria, o conteúdo dos textos é bem genérico, relacionados principalmente à emissão vocal. Sabemos ainda que Pedro Paulo e outros integrantes conheciam a obra de Abdias do Nascimento e sua trajetória com o Teatro Experimental do Negro – TEN. “Ele gostava muito do Abdias Nascimento, eram coisas que ele [Pedro Paulo] trazia para a gente, para a gente também ter alguns fundamentos, né? Ele achava importante isso” (Tica, 2023). Alguns integrantes do grupo, conheceram Abdias pessoalmente e tiveram a oportunidade de conversar sobre o Travessia e sua produção artístico-política.

Nós tivemos muitos encontros com Abdias, muitos encontros, não todo grupo entende, mas uma parte do grupo pra conhecer o Abdias, né? [...] e a gente lembrava com ele sempre do tempo do teatro experimental, a gente ia falar de política mas a gente lembrava ainda o teatro experimental do negro. E ele fala é vocês que tem que fazer gente. Eu já estou velho para isso. A caminhada agora é de vocês. (Ádria, 2023)

Os encontros denominados como laboratório eram a porta de entrada do novo integrante do grupo. Prestavam-se para o compartilhamento de conceitos que eram importantes para o grupo, tais como as pautas raciais e também o conhecimento de técnicas teatrais.

[...] os laboratórios quem entrava, quem chegava, poderia ser quem fosse. Tinha que passar pelo trabalho de laboratório, junto com aqueles que já estavam atuando, né? E enquanto e nesse meio tempo tinha os ensaios, tinha os laboratórios e as pessoas que ainda não estava preparada ou também não se sentia muito firme naquele trabalho, ela só participava do laboratório e depois aos poucos ela era introduzida no espetáculo. (Reinaldo, 2023)

Nos laboratórios, outros profissionais eram convidados com o intuito de cooperar e promover discussões que eram importantes para o momento do grupo. Os encontros se mantinham constantes, mesmo quando não havia apresentações ou uma nova montagem de espetáculo. Ricardo relata que eram realizados mais laboratórios que ensaios, e que algumas das práticas desenvolvidas nos laboratórios reverberavam intensamente nos integrantes. “[...] os exercícios mexiam muito com a gente, comigo principalmente, principalmente comigo, porque tinha corpo, sabe assim, eu achava... Mexeram muito comigo. E aí..., mas eu entrei de cabeça, eu fiz, o que mandava fazer, eu fazia” (Ricardo, 2023).

O outro formato de encontro eram os ensaios, ensaiavam-se cenas e espetáculos já existentes e processos de criação de outros novos. Segundo o mesmo depoente, os atores tinham uma relutância em relação aos ensaios, preferindo as atividades desenvolvidas nos laboratórios. Havia uma sistematização de etapas no desenvolvimento dos ensaios. Inicialmente, era realizado um aquecimento corporal, conduzido por um integrante do grupo.

É tinha um aquecimento, né? E a parte física, quem cuidava do aquecimento era uma negra maravilhosa, super cheia de empatia, a Janete que era parte do grupo e ela era

professora de educação física. E a Janete interpretava muito bem e cuidava da parte física do trabalho. Então tinha esse trabalho preparatório de aquecimento. (Reinaldo, 2023)

Após o trabalho corporal, iniciava-se o trabalho textual. “Depois, às vezes, quando tinha que colocar, se aprofundar no texto, a gente fazia uma roda de leitura, né? É, se preparando com o texto, dividindo as falas” (Reinaldo, 2023). Sequencialmente, eram trabalhados canto e dança e, posteriormente, os ensaios e/ou criação de cenas. Dois entrevistados sublinham que, quando havia apresentações agendadas, era estabelecida uma rotina rigorosa de ensaios. “E aí, ensaia, ensaia, ensaia, ensaia, ensaia. Ele [Pedro Paulo] era muito exigente com ensaio. Ele não, ele não colocaria a gente no palco, sem muito ensaio. Eu gostei disso. Não era uma coisa assim improvisada” (Ricardo, 2023). Inclusive, em processos de criação de espetáculos ou na busca de resolver questões da cena, o ensaio se estendia por horas até que o resultado obtido fosse satisfatório.

Enquanto diretor de teatro, ele exigia bastante. Tanto é que quando a gente tinha uma ideia nova, a gente às vezes começava um ensaio de sábado às 11 da manhã, às vezes era 5 horas da tarde, 6 horas da tarde, a gente estava dentro da UGT, a gente ensaiava muito lá na UGT. A gente estava lá, ensaiando. (Tica, 2023)

Logo após a fundação do Travessia surgiram as oportunidades para a realização de apresentações, segundo as palavras de Pedro Paulo “No primeiro ano, fizemos três apresentações... O que segurou o Travessia foi o teatro” (Souza, 1991, p. 162). Inicialmente, o grupo apresentava-se em festivais de cultura negra por meio de convites das entidades organizadoras do evento. Em seguida, eles começam a receber convites de prefeituras e secretarias de cultura de cidades da região de Ribeirão Preto, para apresentações em eventos comemorativos. Como relembra Tica, geralmente tais convites vindos das prefeituras eram feitos no mês de maio, em que se celebra a abolição da escravidão no Brasil. Em contrapartida, os convites vindos de organizações negras frequentemente eram em novembro, mês em que se propõe reflexões sobre o negro em nosso país, comemorando no dia 20, o dia da consciência negra.

A qualidade artística e o ineditismo de seus espetáculos, ao tratar de temáticas que até então não eram pautadas em cena na cidade de Ribeirão Preto, estabeleceram a legitimidade e notoriedade da produção teatral do grupo, na medida em que foram se apresentando. Com efeito, os convites aumentaram e o grupo se apresentou em muitas cidades, de acordo com documentos orais e grafados, registramos apresentações ocorridas em três estados e pelo menos em 26 cidades. No estado de São Paulo, foram: São Paulo, Ribeirão Preto, Campinas, Araraquara, Limeira, Piracicaba, São Carlos, Franca, Batatais, Sertãozinho, Ourinhos,

Orlândia, São Joaquim da Barra, Serra Azul, Sales Oliveira, Jardinópolis, Ituverava, Ibitinga, São Simão, Casa Branca e Rio Claro. Em Minas Gerais, apresentarem-se em Uberaba, Uberlândia, Ituiutaba e Ouro Preto. E por fim, uma única apresentação na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 8 - Portifólio de apresentações do Grupo Travessia em 1984

<u>GRUPO TRAVESSIA</u>	
TEXTO - CANTO - DANÇA/AFRO	
CURRICULUM VITAE	
Apresentações do Grupo Travessia - Ano 1984.	
Mês:	
JANEIRO	15/01 - Pesse da Diretoria de C.S.C.R.B. José do Patrocínio
MARÇO	UE-17 - FEBEM de Ribeirão Preto Escola Estadual Barão de Mauá - Quintino Facci II
ABRIL	II Bataque de Tocaia - Teatro Municipal de Rib. Preto Associação de Bairros de Presidente Dutra Vigília das Diretas-já - Prof. Mumie. Rib. Preto
MAIO	12/05 - Prefeitura Municipal de Ibitinga 13/05 - UE-17 - FEBEM de Ribeirão Preto 15/05 - Associação Cultural de Casa Branca 20/05 - I Festa das Artes (A.A.A.A. Ribeirão Preto) 26/05 - Aniversário da Escola Est. 2º Grau Otaniel Mota
JUNHO	I Festival de Danças da E.E. 2º Grau Otaniel Mota
Julho	I MOSART - Senac - (A.A.A.A. Ribeirão Preto) I Semana Cultural de Serra Azul - Pref. Municipal
AGOSTO	03/08 - IX SARP - Pref. Municipal de Ribeirão Preto 12/08 - I Encontro Estadual de Mulheres Negras - Anhembi - SP 18/08 - Sindicato dos Metalurgicos de Sertãozinho 21/08 - Colégio Meira Junior - Semana de Folclore - Rib. Preto 24/08 - E.E. 2º Grau Otaniel Mota - Semana de Folclore 25/08 - Prefeitura Municipal de São Simão 17/08 - Pesse da Diretoria da Escola de Samba "Os Bambas" 19/08 - SOS Pedro II - Rib. Preto
SETEMBRO	Prefeitura Municipal de Orlândia Inauguração do Teatro da Associação dos Serv. Mun. Rib. Preto Escola Estadual de 2º Grau Otaniel Mota
OUTUBRO	I Encontro da Cultura Negra - Uberaba - MG Associação dos Serv. Municipais de Rib. Preto
NOVEMBRO	II Encontro da Cultura Negra - Ituiutaba - MG VII FECONZU - Rio Claro (Festival Comunitário Negro Zumbi) II Projeto Zumbi - São Paulo - Secretaria da Cultura VIVA Zumbi - Ribeirão Preto (Clube José do Patrocínio)
DEZEMBRO	Associação de Bairros de Marincek - Rua do Lazer Lançamento do 2º número da revista "HÁ VAGAS" - BARBÁROS UE-17 - Febem de Ribeirão Preto Movimento Negro de Uberlândia - Secretaria da Cultura Movimento Negro de Franca - Secretaria da Cultura

Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, 1984.²⁷

²⁷ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Portifólio de apresentação do grupo Travessia.** 1984. 1 folha datilografada. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

A década de 1980 foi quando ocorreu a maior quantidade de apresentações e viagens do grupo. Em um documento portfólio datilografado, consta que somente no ano de 1984 foram realizadas 36 apresentações. Em muitas das cidades supracitadas, o grupo apresentou-se por diversas vezes, na capital do estado de São Paulo, foram duas apresentações no mesmo ano. A primeira foi no dia 12 de agosto de 1984 no I Encontro Estadual de Mulheres Negras realizado pelo Coletivo de Mulheres Negras da cidade de São Paulo no Palácio de Convenções Anhembi; a segunda apresentação foi realizada no Sesc Pompéia na programação do II Projeto Zumbi, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, no mês de novembro do mesmo ano. Nos anos finais de 1980 e nos primeiros anos da década de 1990, há mais registros de realização de oficinas.

Em se tratando da viabilização financeira das viagens e cachês das apresentações, os entrevistados nos situam sobre as condições, cada qual de acordo com o período em que participou do grupo. Os depoentes Tica e Ricardo, relatam que frequentemente o transporte e alimentação do grupo era de responsabilidade da cidade que estava convidando e na maioria das vezes não havia cachê. Quando a apresentação era remunerada, caso fosse um valor alto, era feita uma divisão entre os membros do grupo. Todavia, quando o cachê era menor, o dinheiro era dedicado para a manutenção dos espetáculos e para futuras produções.

Os outros a gente dedicava mesmo para fazer camiseta, fazer cenário, tinha essa preocupação, mas era muito pouco, poucas cidades pagam o cachê pra gente. Dá até para contar nos dedos. Normalmente era transporte, alimentação, estadia. E para nós era o suficiente. (Tica, 2023)

Acrescenta-se que ao integrar o grupo, as atrizes e atores não tinham por objetivo ser remunerados, a motivação para participar do grupo era o fazer teatral e a crença nos propósitos artísticos-políticos da cena.

A gente era muito preocupado em passar a mensagem, isso é uma coisa bem latente no Pedro Paulo, queria muito passar a mensagem e aí ele falava o mais importante não é ganhar dinheiro. [...] A gente não tinha, não tinha nem esse anseio. Particularmente, nós de um modo geral, se você for conversar com todos os elementos do grupo Travessia pelo menos até a fase que eu participei, a gente nunca teve pretensão de ganhar dinheiro. (Tica, 2023)

Quando participavam de projetos maiores organizados por órgãos públicos, como por exemplo, o II Projeto Zumbi organizado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, que levou o grupo a apresentar-se na cidade de São Paulo, eles eram remunerados. “Tínhamos cachê, do Estado, da Secretaria do Estado. Eu e a Tica, tínhamos conta no Banespa porque nós éramos funcionários públicos, então tinha que ter uma conta do Banespa para receber esse dinheiro.” (Ricardo, 2023).

Embora algumas apresentações tenham sido remuneradas, os artistas do Travessia trabalhavam em outras áreas para manter-se financeiramente, e dedicavam-se ao grupo durante os finais de semana. Já havia uma preocupação em remunerar Pedro Paulo devido a sua dedicação quase que exclusiva ao grupo, como pontua Tica, mesmo quando o cachê era menor, às vezes uma parcela era dedicada ao diretor e produtor. O capoeirista Tião, nos conta que por volta de 1988, a demanda de apresentações era tão grande, que era necessário recusar convites. Indo de acordo com a afirmação de Tica, ele relatou que somente depois de um tempo de atuação no grupo, soube que esporadicamente os espetáculos eram pagos e que seu intuito em participar no grupo não era de ordem financeira.

Nós não aguentava a demanda, não dava conta, é recusava apresentações. Tanto é que nessa época eu estava lá no Patrô [Clube José do Patrocínio], e o Pedro Paulo chegou pra mim com dinheiro, dinheiro. Ele falou, Tião, deu dinheiro essa apresentação. Eu nem sabia que o Pedro cobrava algumas apresentações, para mim aquilo era irrelevante. (Tião, 2023)

No decorrer dos anos, a situação permaneceu similar aos primeiros anos do grupo. Mesmo após anos de estrada, ainda continuavam a realizar apresentações sem a devida remuneração. A ex-integrante Márcia, que ingressou no grupo quando já somavam-se quase dez anos de atuação, afirma:

Olha, é uma vez ou outra que nós recebíamos um cachê. Quando nós recebíamos esse cachê, ele era dividido. Dependendo da quantia, ele era dividido entre todos. Ou então isso ficava para a produção do grupo, para figurino, sabe, até alimentação, transporte. Dependendo da quantia, mas assim ele [Pedro Paulo] repassava para todo mundo. Era uma ajuda para o pessoal, né? Porque muitas vezes a gente fazia alguma algum espetáculo e nós tirávamos do próprio bolso. Então, quando tinha cachê, ele passava sim, a não ser que a quantia fosse assim pouco, aí então ficava com a produção do grupo. (Márcia, 2023)

Apesar da situação de desvalorização monetária do trabalho, havia uma organização e a consciência de que o trabalho produzido pelo grupo tinha seu valor. Em um documento sem título assinado por Pedro Paulo em papel timbrado do grupo, datado de março de 1988, regido com o intuito de vender os espetáculos, temos as seguintes informações, sobre valores e condições para a contratação de apresentações.

Livre de despesas, tais como alimentação, condução e hospedagem, quando necessário, o cachê do Grupo é de 40 OTNs²⁸ (Quarenta OTNs) para a cidade de Ribeirão Preto e da região, tanto quanto para as cidades do Triângulo Mineiro. Para outras localidades esse cachê sofrerá um acréscimo de acordo com a distância da cidade e a sede do grupo. Quanto à condução, caso seja de iniciativa do Grupo, seu pagamento deverá ser efetuado com antecedência. (Pedro Paulo, 1988)

²⁸ A Obrigação do Tesouro Nacional (OTN) foi um título da dívida pública que foi emitido no Brasil entre 1986 e 1989. Fonte: Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/obrigacoes-reajustaveis-do-tesouro-nacional-ortn-o-que-e-qual-o-valor/1288635507> Acesso em: 18/12/2023

Em determinado momento do grupo, principalmente na década de 1990, Pedro Paulo e outros integrantes – nesse período em um número bem reduzido em comparação a formações anteriores – encontram na realização de oficinas de teatro e dança afro-brasileira uma alternativa para serem remunerados em seu trabalho com arte. Portanto, tal desvalorização do trabalho artístico enquanto produto, a escassez de políticas públicas para o financiamento e a dificuldade de acesso a elas, foram um grande empecilho para o crescimento e visibilidade do grupo.

Pedro Paulo consolidou-se no Travessia como uma liderança ao instaurar um novo formato de atuação, transformando o grupo em um espaço de arte e cultura negra. Ele tornou-se a figura central do Travessia em toda sua história, sendo ator, diretor, dramaturgo e produtor. No seguinte subcapítulo, abordamos aspectos de sua vida pessoal e trajetória na liderança do Travessia, por meio de fragmentos documentais e memórias, com o intuito de compreendermos o tamanho de sua importância para o Travessia e também sua atuação como agente cultural e político.

2.2 Pedro Paulo: memórias de um homem negro de teatro

O Pedro Paulo ele amava o teatro, ele amava o teatro, o teatro era a vida dele. Mas, enquanto militante do movimento negro também ele era excelente. Ele era uma pessoa assim que ele costumava dizer que ele não tinha nada a perder, então ele não tinha papas na língua. (Márcia, 2023)

Ao entrar no edifício histórico, anteriormente conhecido como Hotel Palace e agora denominado Centro Cultural Palace, situado no cruzamento da Álvares Cabral com a Duque de Caxias, em frente à Praça XV – um local já mencionado neste trabalho – somos confrontados com uma arquitetura deslumbrante que remonta ao início do século XX. Uma das áreas do edifício, que foi restaurada preservando o estilo arquitetônico original, é o auditório nomeado Pedro Paulo da Silva.

A homenagem a Pedro Paulo foi sugerida em 2011 na câmara de vereadores pelo advogado e radialista negro André Luiz, que ocupava uma das cadeiras de vereador no momento da inauguração do Centro Cultural Palace. É relevante que o nome de Pedro Paulo esteja presente em um território que foi um local de segregação de pessoas negras e que ainda é considerado um espaço elitista em Ribeirão Preto. Ao ver a placa, muitas pessoas podem se perguntar: quem foi Pedro Paulo?

Figura 9– Auditório Pedro Paulo da Silva no Centro Cultural Palace.



Fonte: Silva. 2023²⁹

Pedro Paulo, um homem de pele preta retinta, nasceu em 01 de maio de 1950. Souza (1991) entrevistou Pedro Paulo para sua pesquisa de doutorado, na qual ele afirmou: "[...] Então eu já nasci nesse esquema... eu nasci com uma determinada visão, eu consigo enxergar as coisas e nasci contestador, desde pequeno eu já fui contestador" (*idem* p. 217-218). Em uma entrevista para o *Jornal Travessia* de janeiro do mesmo ano, intitulada *Arte – Cultura – Resistência*, ele reiterou que desde a infância lhe foi ensinada a importância de se reconhecer como um indivíduo negro. "De pequeno ensinaram-me a ser negro. Pelo processo de criação, muitas vezes tiram sua identidade negra mas em outro processo você pode ter uma conscientização e aí, 'aprende-se' ser negro, entendeu?" (Silva, 1991, p.4).

Ele era filho de Antônia Silva, uma mulher negra que trabalhava como cozinheira e empregada doméstica e que, como muitas mulheres negras no Brasil, era mãe solteira. Junto com sua mãe, Pedro experimentou desde cedo as opressões de uma sociedade machista, economicamente desigual e racista (Souza, 2012). Certamente, as condições às quais foi submetido desde o nascimento foram determinantes para que ele compreendesse o que significava ser negro. Outro fator importante para sua compreensão das questões raciais, de acordo com o relato de Pedro Paulo, decorre do fato de ter vivido por um tempo com uma família branca.

²⁹ SILVA, W. P. **Auditório Pedro Paulo da Silva no Centro Cultural Palace**. Ribeirão Preto, SP., 2023. 1 fotografia. Arquivo pessoal. Compilação do autor.

Figura 10 - Pedro Paulo em cena com o Travessia



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, [199-?]³⁰

Mas a questão da militância de negritude, ela não nasceu comigo dentro do grupo, eu já cresci negro, me cresci negro sendo educado por uma branca. Eu era pequeno e ela já falava as coisas em relação à minha cor, os problemas que eu iria enfrentar. Embora, na época, com a idade que eu tinha, eu não conseguia assimilar direitinho, né? Porque, daquilo, com o passar do anos eu fui assimilando o porquê ela me falava as coisas, assim". (Souza, 1991, p. 218)

Não existem informações adicionais que esclareçam a natureza da convivência com a família branca e rica, nem o processo educacional mencionado por ele. Contudo, de acordo com seus relatos, foi por meio dessa convivência que ele experimentou na prática como sua cor de pele era interpretada socialmente. A primeira experiência teria ocorrido quando ele deixou a convivência com essa família branca e começou a frequentar uma instituição de ensino, o Educandário, que na época funcionava como internato, atendendo crianças do sexo masculino em situação de vulnerabilidade social. "[...] eu não tinha noção, para mim eu também era rico... aí eu passo para o Educandário... onde havia um grande número de negros." (Souza, 1991, p. 220). Ele teria estudado até a quarta série do ensino fundamental na referida instituição e, posteriormente, não prosseguiu com os estudos no ensino básico. Em 1966, formou-se no curso técnico profissionalizante em eletricidade automotiva no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI em Ribeirão Preto.

³⁰ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Pedro Paulo em cena com o Travessia**. [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

Conforme relatado por Souza (2012), Pedro Paulo teria tido contato com as organizações negras em Ribeirão Preto desde muito cedo, devido à atuação de sua mãe. Dona Antônia, mais conhecida como Dona Tundê, também tinha um viés artístico, era cantora e se apresentava em locais que variavam desde salões simples até bailes de gala, organizados pelo movimento negro da cidade. Grande parte do conhecimento adquirido por Pedro veio da vivência nos espaços e atividades das organizações negras. Em documentos escritos por Pedro Paulo, ele menciona ter iniciado suas atividades no campo das artes cênicas em 1969 com o grupo Cisne Negro em Ribeirão Preto, no entanto, não foram encontrados registros sobre o referido grupo e nem sua atuação na cidade. A maioria dos entrevistados não tinha conhecimento sobre essa primeira incursão dele no teatro, a depoente Márcia (2023) acredita que esteja ligada a alguma atividade teatral escolar que ele participou.

Foi por meio da participação e articulação junto ao movimento negro da cidade que Pedro Paulo conseguiu aliar dois propósitos de vida: as artes cênicas e a luta negra. A data apontada por Pedro Paulo, 1969, como o início de sua jornada artística, coincide com um período de transformações significativas no campo artístico-cultural afro-brasileiro. De acordo com Ratts (2022), na década de 1970, houve um grande interesse de estudiosos e intelectuais negros pelas expressões artísticas-culturais africanas e as originadas na diáspora. "Essa tendência aparece inclusive na popularização desse universo entre as comunidades negras, reunidas em terreiros de candomblé e umbanda, escolas de samba e bailes *black* (*idem* p.9). Ainda, segundo o autor, o fator que impulsionou o movimento em torno da valorização do universo cultural negro, ocorrido entre as Américas e a África, foi a mudança de percepção sobre ele, questionando as representações estereotipadas do negro e a elaboração de uma estética negra, sendo parte do processo de descolonização. A população negra, principalmente nos Estados Unidos, reivindicava o direito de se ver representada nas manifestações artísticas. O movimento de valorização cultural negra se espalhou por vários países que sofreram a diáspora africana forçada durante a colonização, fortalecendo os coletivos negros e formando pensadores e agitadores culturais negros, como Pedro Paulo.

Sendo um homem negro e considerando o contexto social em que estava inserido, vários obstáculos se impuseram, principalmente relacionados a questões de classe e raça, dificultando que Pedro Paulo conseguisse se sustentar financeiramente com o teatro. Assim, ele afirmava ter se formado no curso técnico de eletricista de automóveis, no entanto, não há registros de ele ter exercido essa profissão. Sabe-se que ele se dedicou à atividade de pintor residencial, sendo apontado por todos os entrevistados como um excelente profissional, e mesmo depois de sua atuação como artista de teatro, ainda realizava trabalhos nessa área. Em relação à sua formação

teatral, Pedro Paulo teria sido autodidata, desenvolvendo seu repertório de cena como ator, diretor e dramaturgo de maneira empírica e por meio de leituras.

Ele era autodidata. Lia grandes livros, Manifesto Comunista, Malcolm X, Martin Luther King. Ele gostava muito do pessoal, de ler muita coisa do pessoal da Frente Negra. E isso daí também... Ele gostava muito do Abdias Nascimento, coisas que ele trazia para a gente, *pra* gente também ter alguns fundamentos, né? Ele achava importante isso. [*sic*] (Tica, 2023)

Apesar de ter tido poucos anos de estudo formal, ele se tornou um ávido leitor, principalmente de obras literárias que abordavam questões sobre negritude e teatro. Ele possuía um talento inato para as artes cênicas. Embora seu contato com o teatro antes da formação do grupo tenha sido uma breve experiência escolar, foi o ímpeto de produzir teatro que o motivou a ler e aprofundar-se no ofício.

Ah, ele lia muito. Ele lia muito. E teve uma ocasião na escola que ele participou de teatro. Entendeu? Ele participou de teatro na escola, mas ele não foi muito longe na questão de fazer teatro na escola, porque ele não estudou muito. Né? Então acho que a base que ele teve foi daí e o restante foi que ele gostava muito mesmo, e ele tinha o dom. Sabe, ele tinha o dom. (Márcia, 2023)

Dona Antônia, mãe de Pedro Paulo, teria sido uma das pessoas que cobrava do filho que ele exercesse uma atividade profissional que proporcionasse estabilidade financeira. A atitude de sua mãe, demonstra uma certa incompreensão em relação à profissão de artista teatral, muitas vezes associada à escassez de oportunidades de emprego.

Teve uma fase que ele [Pedro Paulo], ele e a mãe dele, eles moravam no fundo da minha casa, né? Passaram um ano, um ano e meio, no fundo da minha casa lá. E aí a mãe dele e uma mulher, sabe, uma preta elegante, fina assim, de uma palavra mansa e tal. E aí ele saiu, e eu [também] estava saindo, né? Ele saiu e tal com os papel na mão. Ele falou, Reinaldo, a nossa luta não é fácil não, dentro de casa estou pegando meus papéis e a minha mãe: - Aonde você já vai com esse papelzinho? Papelzinho não dá dinheiro não! Papelzinho... tem que tem que correr atrás de um trabalho. Papelzinho não dá dinheiro e tal. E ele [Pedro Paulo] falou pô não é fácil, né cara, entender que isso é um trabalho. [*sic*] (Reinaldo, 2023)

Esse fato também foi determinante em outros momentos da vida de Pedro Paulo, inclusive em questões de afeto e relacionamento. Ricardo (2023), ex-integrante do grupo, ressalta que, apesar do árduo trabalho que Pedro desenvolvia no grupo e na militância negra, a maior parte desse trabalho não era remunerada. Nas palavras de Pedro Paulo, podemos vislumbrar como ele compreendia essa situação: “Existe no verdadeiro artista uma produção natural. Essa produção não é valorizada no mercado capitalista por não estar preocupada com os valores de mercado nem com os últimos conceitos de vanguarda.” (Silva, 1991, p.4). Por meio de sua afirmação, entendemos sua postura em não fazer concessões com sua arte, que não

estava à mercê de tendências mercadológicas voltadas apenas para o lucro, sem preocupação com a qualidade da produção artística.

Figura 11 – Foto em recorte de matéria jornalística com Pedro Paulo



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, [199-?]³¹

Dona Tundê e Pedro Paulo não tinham parentes próximos que formassem uma rede de ajuda mútua ou apoio familiar em diversas situações. O falecimento de Dona Tundê, na década de 1980, teria abalado profundamente Pedro Paulo, que não tinha recursos financeiros na época para realizar o sepultamento de sua mãe. “Então, quando a mãe dele morreu, ele não tinha como pagar o enterro da mãe.” (Ricardo, 2023). No período após o falecimento de sua mãe, ele interrompeu as atividades do Travessia e no movimento negro, devido a um profundo estado de tristeza. “Houve um momento que eu lembro que Pedro deu uma segurada, acho que nessa época foi quando faleceu a mãe dele. Ele ficou meio... e o Travessia parou.” (Tião, 2023). Ele voltou a trabalhar fora da área artística, e seus companheiros e amigos, ao perceberem a interrupção das atividades teatrais e seu afastamento, decidiram procurá-lo com o objetivo de convencê-lo a retomar os trabalhos.

Ah vamos falar com o Pedro. Eu falei: - Pedro? Uai cadê o Pedro? Ah o Pedro está meio assim, ele estava na época, ele estava meio assim, ele estava muito no bar do Jair [...] então Pedro ficava ali, estava trabalhando e tal, ele estava meio depressivo. Ah então vamos conversar com Pedro. Aí nós fomos e vamos conversando com o Pedro, e ele [disse] não estou afim mais de fazer essas coisas não. (Tião, 2023)

Felizmente, o episódio não foi definitivo. Pedro Paulo retomou sua vida artística-política e, nesse período, conheceu a bailarina e atriz Márcia Domingos, com quem estabeleceu uma

³¹ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Foto em recorte de matéria jornalística com Pedro Paulo.** [199-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

relação conjugal. Sem parentes próximos e profundamente entristecido pela perda da mãe, o encontro com Márcia foi crucial nesse processo. Ela se tornou sua companheira de vida e trabalho. “Eu conheci o Pedro Paulo fazia 1 mês que a mãe dele tinha falecido, ele tinha a mim.” (Márcia, 2023). Em um processo semelhante ao de todos os integrantes do grupo, Márcia conheceu Pedro Paulo por meio da militância negra. Segundo a entrevistada, ela nunca havia tido contato com discursos negros, e não possuía uma consciência crítica das interseções raciais e de gênero, decorrentes do fato de ser uma mulher negra de pele escura.

Eu fiz balé clássico a minha vida inteira. Quando eu me formei é, eu fiquei completamente perdida, porque quando logo que você se forma, o que você quer é trabalhar. E eu não conseguia emprego. Durante ainda o tempo de estágio eu consegui, mas depois que eu me formei, eu não consegui mais. Não consegui mais trabalho. Eu queria dar aula de dança nas academias, mas eu não consegui de jeito nenhum e nessa ocasião conheci Pedro Paulo. Eu conheci Pedro Paulo e comecei me envolver em questão de movimento negro, sabe, porque eu vivia em outro, em outro mundo, sabe, outras ideias. Eu não tinha esse tipo de conversa dentro de casa, a questão de militância negra, consciência negra, né? E é claro que durante todo esse tempo eu devo ter sofrido sim, eu devo ter passado por muitas situações de preconceito, mas até então, e aí depois que eu me formei, eu conheci Pedro Paulo. E eu me envolvi bastante com essa questão de movimento negro é, ele me convidou para fazer parte do teatro. (Márcia, 2023)

Justifica-se a ênfase nas palavras de Márcia, a respeito do discurso militante de Pedro Paulo ao conhecê-la, pois ele encontrava-se em uma fase de grande envolvimento com o movimento negro da cidade, tanto que é eleito presidente da organização. De acordo com recorte de jornal intitulado Diretoria do Movimento Negro Unificado, presente em anexo na tese da Dra. Irene Sales de Sousa (1991) datado de 26/03/1988, temos a seguinte informação:

Membros da comunidade negra local, reunidos no último dia 26, no Clube José do Patrocínio, discutiram a reorganização do movimento negro e elegeram a diretoria do Movimento Negro Unificado contra a discriminação racial. A diretoria ficou assim constituída: Presidente - Pedro Paulo da Silva; Vice-Presidente: Sebastião Donizete Adelino; Secretário: Luís Antônio Brito; 2º Secretário: Reginaldo Carlos dos Santos; Tesoureiro: João Luís Rodrigues e 2º Tesoureiro: Maria Cristina dos Santos. (Anexo nº 22, p. 347).

Sobre os fatos ocorridos nessa reunião, temos as lembranças de Tião (2023), que foi eleito vice-presidente do Movimento Negro Unificado junto com Pedro Paulo na ocasião. Ele abordou em seu relato o respeito e influencia que Pedro tinha junto à comunidade negra da cidade, que foi devidamente expresso, no momento da eleição do Movimento Negro Unificado.

Pessoal, vamos votar para quem vai ser presidente, eu lembro que umas oito pessoas levantou a mão. E o Pedro, assim, daquele jeito dele, na hora que ia começar a votação,

o Pedro fez assim [levantou a mão], todo mundo baixou a mão. Ninguém concorreu com ele. [sic] (Tião, 2023)

Além de ser eleito presidente por unanimidade entre os presentes, Pedro teve a oportunidade de escolher seu vice-presidente, o companheiro Tião. "Vamos eleger a diretoria", disse Pedro. Quando algumas pessoas levantaram a mão para serem vice-presidentes, Pedro declarou: "Eu quero que Tião seja meu vice-presidente", e ninguém contestou. De acordo com as informações do documento citado, a atuação do Movimento Negro Unificado de Ribeirão Preto, em reuniões semanais, abordava questões relacionadas a problemas sociais, educação, saúde, habitação, comunicação, história e outros temas que afetavam diretamente a população negra. Eles promoveram o enfrentamento a políticas e atos discriminatórios e defenderam a participação de pessoas negras no poder legislativo e executivo do município. A criação dessa entidade em Ribeirão Preto, certamente tem suas raízes no Movimento Negro Unificado – MNU, fundado em 18 de junho de 1978 na cidade de São Paulo. Segundo Brauns, Santos, Oliveira (2020) a entidade surgiu em um período de intensa repressão política durante a ditadura militar, o MNU desafiou corajosamente as normas estabelecidas, articulando uma resistência coletiva contra a discriminação racial. Por meio de protestos públicos e campanhas de conscientização, o MNU teria sido fundamental na promoção dos direitos civis e humanos da população negra no Brasil. Com 45 anos de atuação, sua influência perdura até hoje, refletindo a resiliência e a força da comunidade afro-brasileira na busca pela justiça social e igualdade.

As relações de amizade entre os integrantes do grupo muitas vezes se estendiam além do fazer artístico. O convívio e o compartilhamento de ideais se entrelaçavam com admiração e afeto, formando muitos casais por meio do grupo de teatro. O relacionamento de Márcia e Pedro foi o que mais influenciou na trajetória do Travessia. Quando se conheceram, a diferença de idade entre eles era de 16 anos – Márcia estava entrando na casa dos 20 anos e Pedro Paulo tinha 35 anos. Em seu depoimento, fica evidente o fascínio que Pedro despertava em Márcia por meio de sua arte e intelectualidade: "Ele me apresentou vários livros, me falou sobre história, me despertou a vontade, né, de procurar, de pesquisar, de saber mais da minha raça, da minha cor, dos nossos heróis, sabe?" (Márcia, 2023). Por sua vez, Pedro Paulo certamente encontrou em Márcia uma conexão para sua paixão pelas artes cênicas. Eles não formalizaram a união com um casamento em cartório, mas viveram como um casal. Moraram no porão de um escritório, que pertencia ao amigo e advogado Luiz Carlos Bento, que também era ativo no movimento negro e esteve próximo das ações do Travessia como incentivador e apoiador financeiro.

O Bento nos ajudava, ele nos ajudava muito, ele nos ajudava em todos os sentidos, porque quando eu fui viver com o Pedro Paulo, nós passamos a viver lá no escritório do Bento. Tinha um porão. E nós fizemos lá a nossa casa. Então durante um tempo nós vivemos lá no escritório do Bento. Ele nos cedeu o porão para a gente morar, sabe? (Márcia, 2023)

O porão serviu como um ponto de encontro para os artistas do Travessia, que se reuniam lá durante seus momentos de lazer. Esse espaço fortaleceu os laços entre os casais formados no grupo. Tião e Adriana nos contam que foram convidados para um almoço no porão e perceberam o desejo de Pedro Paulo de constituir uma família e ter condições financeiras para sustentá-la.

Inclusive ele convidou a gente, chamou, a gente tinha muita afinidade com os dois[Pedro e Márcia]. Eles convidaram a gente para almoçar lá na casa deles. Então aquele convite do Pedro, convidar a gente, como uma forma, você percebia que ele também queria ter uma família, uma condição de sustentar uma vida. (Tião, 2023)

Ambos viveram uma história que envolvia amor, afeto, cumplicidade e a paixão pelas artes cênicas e a luta negra. O porão estava localizado na região central da cidade, o que facilitava o acesso aos locais de trabalho onde o grupo atuava na época. O espaço também foi testemunha do surgimento dos processos criativos de Pedro Paulo.

Era muito gostoso o porão, foi o lugar onde nós recebemos muitas pessoas, era um ninho de amor, de onde saíam todas as grandes ideias do Pedro Paulo nessa época. Nós tínhamos uma hortinha, sempre tinha alguém lá. Olha, vamos discutir como que vai ser o próximo trabalho? As pessoas se reuniam lá no porão, nós fazíamos lá uma saladinha, é uma comidinha para o pessoal. Era muito gostoso, era muito legal. Dali *saiu* grandes ideias, grandes ideias. [*sic*] (Márcia, 2023).

Na convivência conjugal, como Márcia aponta, o casal mantinha uma rotina de trabalho e vida muito diferente da rotina convencional dos casais na sociedade da época. “Nós morávamos no porão, então não precisávamos pagar aluguel, sabe? Porque nossa vida era muito louca. Era muito louca mesmo.” (*idem*). Eles conseguiram se sustentar financeiramente trabalhando com arte, principalmente por meio de oficinas de dança e teatro que ministravam em várias cidades do estado de São Paulo. “Nós ainda conseguimos é ganhar um dinheiro decente para nossa sobrevivência.” (*idem*) [*sic*]

Foi nesse contexto que Márcia engravidou e a situação mudou devido a complicações durante a gestação. “Só que quando eu estava com 5 meses, eu tive um problema, eu tive que ser internada, fazer todo um tratamento para segurar, porque queria nascer com 5 meses.” (*idem*) [*sic*]. Portanto, ela não conseguia cumprir todos os compromissos de trabalho, Pedro

Paulo continuou cumprindo o que era possível e, quando necessário, outra pessoa era acionada para substituí-la.

Então Pedro Paulo começou a fazer oficina, dar as oficinas, mas ele ia junto com uma aluna porque eu não tinha condições. Eu explicava tudo para ela direitinho. Eu até explicava sentada porque eu não podia nem fazer muito movimento. Eu explicava assim, sentada, como que ela ia fazer a aula. E ela viajava junto com ele para dar as oficinas, né? Então aí, a situação financeira já começou a ficar meio complicada. [sic] (*idem*)

Ainda de acordo com a entrevistada, com as inseguranças geradas pela gravidez de risco e pela instabilidade financeira, Pedro e Márcia começaram a ter atritos no relacionamento. O cenário imposto pelas dificuldades e a responsabilidade de assumir os papéis sociais de genitores tornou-se incompatível com a vida que levavam enquanto moravam no porão. Em 1992, nasceu o filho de Pedro e Márcia, que foi batizado de Adi Bassam. “É, meu filho nasceu e eu fui para a casa da minha mãe. Eu não voltei mais para o porão, já não era um lugar apropriado para uma criança, né?” (*idem*). As intercorrências desse momento geraram uma incompatibilidade como casal e foram determinantes para o fim do relacionamento amoroso.

Que o meu filho nasceu, ficou muito difícil. As responsabilidades que surgiram, nós enquanto casal, não deu muito certo. Porque eu cobrava uma responsabilidade dele. E ele era uma pessoa assim, muito livre. Ele era muito artista. E aí, então não deu mais certo e eu parto. É muda tudo. [sic] (*idem*)

Figura 12 - Pedro Paulo e Márcia com o filho Adi Bassam



Fonte: Domingos, 1992.³²

³² DOMINGOS, Márcia. **Pedro Paulo e Márcia, com o filho Adi Bassam**. Ribeirão Preto, SP. 1992. 1 fotografia. Acervo pessoal.

A alma de artista que Pedro Paulo possuía e a pulsão de viver uma vida na arte foram definidoras de caminhos em sua vida, sua dedicação incondicional ao Travessia também teria sido uma das motivações de sua separação.

Pedro Paulo ele respirava Travessia, vinte e quatro horas, onde você estivesse e ele estava presente, você estava ouvindo ele falando do Travessia [...] Ele vivia isso, ele vivia em cima dessa ótica. Isso daí desde quando ele entrou no Travessia, fundando até quando nas entre aspas nas vésperas que ele morreu ele só falava de Travessia, ele vivia essa essência. (Tica, 2023)

Mesmo após a separação, os dois tentaram manter uma relação profissional, eles trabalharam juntos em algumas oficinas, mas a relação já estava severamente abalada e não teria gerado uma experiência positiva. Consequentemente, o desgaste da relação provocou o afastamento definitivo de Márcia do Travessia e também um rompimento entre os dois, sendo assim, por esses motivos e outros fatores, Pedro Paulo não participou ativamente da criação do filho.

Apesar dos fatos ocorridos, Márcia se emocionou ao nos conceder a entrevista, ela reconheceu o valor da contribuição de Pedro Paulo em sua vida e demonstrou o respeito e gratidão que possui pelo homem e artista. “Ele me ensinou muita coisa. Ele me ensinou a ser uma mulher negra. Ele me ensinou isso. Sabe, sou muito grata, nós tivemos assim muitos problemas enquanto casal, mas ele foi uma pessoa maravilhosa na minha vida, na minha formação, sabe?” (*idem*). Após a separação, Pedro Paulo continuou atuando nos projetos do grupo, com um número bem reduzido de integrantes, posteriormente foi acolhido no Centro Cultural Orùnmilá, onde encontrou um espaço de moradia e para executar sua atividade artística-política.

Instituição filosófica, cultural e epistemológica centrada no saber de matriz de iorubana o Centro Cultural Orùnmilá foi fundado em 1995, objetivando reforçar a atuação da militância negra em Ribeirão Preto, em defesa dos direitos das comunidades tradicionais, como as casas de culto candomblecista e braços do Movimento Negro naquela cidade e em municípios adjacentes. (Maria, 2021, p. 6)

O Centro Cultural Orùnmilá como um espaço de resistência negra na cidade de Ribeirão Preto, desde sua fundação atuou para a manutenção e preservação das tradições iorubá, assim constitui-se como um terreiro de candomblé.

Candomblé é o nome que recebeu a religião dos povos iorubás, trazida da Nigéria para o Brasil. Porém o candomblé inclui variações de outros grupos culturais vindos da África, tais como os ewe (gêges) do Benin, Angola-Congo e outros ramos bantos. Culto dos orixás, o candomblé resistiu e conservou intato seu corpo de doutrina, sua cosmogonia e teogonia, o testemunho dos seus mitos vivos e presentes. (Nascimento, 2016, p. 125)

Os terreiros podem ser compreendidos, em uma análise calcada no senso comum, apenas como um local sagrado e ritualístico, limitando seu poder e abrangência de resistência da cultura africana e afrodiáspórica na constituição da sociedade brasileira. Poucos integrantes do Travessia acompanharam Pedro Paulo na mudança para o Centro Cultural Orùnmilá. A ex-integrante Adriana (2023) nos relata que ela e seu companheiro Tião se aproximaram das atividades do Centro a convite de Pedro Paulo.

A gente na verdade foi para o Centro Cultural [Orùnmilá] não foi por causa do candomblé, foi por causa das questões políticas, né Tião? Que a gente vinha de movimentos, né? Bem antes de Orùnmilá, vinha de movimentos, então, aquela forma de se movimentar, de ir para cima, que o Travessia, a capoeira tinha, aquilo que me deixou... é isso que eu quero, é disso que eu preciso, é isso que faltava. Então, quando Pedro Paulo conhece o Centro Cultural, ele convida a gente para ir para lá. Então, a gente foi para lá para as questões políticas (Adriana, 2023).

Mesmo que inicialmente a aproximação tenha sido com o propósito de manter-se atuante no movimento negro, Tião e Adriana se orgulham de serem adeptos do candomblé e de terem como regentes em suas vidas a filosofia, religião e ética iorubá praticada no Centro Cultural Orùnmilá, há mais de 24 anos. Pedro Paulo colaborou com as atividades culturais do espaço e mantém o nome do Travessia como correalizador nas ações artístico-culturais realizadas em parceria com o Orùnmilá. Adriana e Tião relatam terem realizado uma apresentação teatral junto com Pedro Paulo nessa época, mas que a produção e organização do grupo estavam diretamente ligadas às atividades desenvolvidas no Orùnmilá, sendo assim, eram bem distintas do funcionamento do grupo anteriormente. O diretor e artista recriou algumas ações que foram bem-sucedidas anteriormente no Travessia no âmbito das atividades do Centro Cultural, uma delas é a criação de um jornal. O jornal intitulado Sorò Dúdú – Fala Negro foi editado como um “órgão de expressão e reflexão dos anseios de toda uma comunidade”, conforme nos apresenta o editorial da primeira edição do veículo impressa em maio de 1998.

Qualquer que seja o espaço que estivesse ocupando com sua arte, Pedro era fiel ao desejo constante de criar e comunicar-se por meio da arte. Ele acreditava que cada local, independentemente de sua natureza convencional, tinha o potencial de se tornar um palco para a expressão artística negra. Essa crença o levou a realizar performances em locais tão diversos quanto escolas, reuniões e até mesmo um almoço.

É, nós estávamos num almoço e as pessoas solicitaram que tivesse alguma apresentação. Apresentação, alguma coisa do Pedro Paulo. Então ele pegou esse atabaque e falou assim para mim: - Vamos fazer alguma coisa. Então ele começou a fazer o texto e ele batia no tambor. [...] É, ele batia no tambor, eu começava a fazer expressão corporal, ou eu fazia alguma coisinha, ele ia fazendo o texto e isso daí ficou tão legal que aí nós trabalhamos bem e colocamos dentro de um trabalho. Mas

aconteceu a partir de um improviso. (Márcia, 2023)

Em uma ocasião, relatada por Tião, integrantes do movimento negro juntamente com Pedro Paulo foram palestrar para alunos de uma escola sobre questões de raça e negritude. Os alunos estavam reunidos na quadra da escola, estavam extremamente agitados, conversando e não se acalmavam para o início da atividade.

E como é que começa a reunião? Ele [Pedro Paulo] faz assim ó, eu lembro disso, ele fez assim, [levantou a mão] desse jeito daquele jeitinho dele e sumiu lá pro fundo. De repente vem o Pedro falando lá atrás do último aluno, vem o Pedro falando, falando, falando, falando, falando, falando, falando, falando. Quando ele chegou no palco, onde estava a diretora, estava com o Pai Paulo, estava o pessoal, estava tudo quietinho. Ele falou, e aí ele tirou uma e falou assim: - Pode começar! (Tião, 2023)

Ele possuía a habilidade de adaptar-se performaticamente a qualquer ambiente e transformá-lo em uma plataforma para expressar sua arte. Era dotado de uma presença cênica que era capaz de capturar a atenção da plateia, mesmo em situações inusitadas como a citada acima, e também nos palcos. “Olha, eu achava que ele era espetacular em termos de... em cima do palco, porque ele se transformava. Ele era um monstro em cima do palco, particularmente, eu estou falando.” (Tica, 2023). A qualidade de presença aliada a uma personalidade marcante fazia com que Pedro Paulo fosse sempre lembrado nos espaços em que ocupava com seu fazer artístico e pelas pessoas que o conheceram e conviveram com ele.

Pedro Paulo aonde chegava, ele era muito querido, você entendeu? Era muito querido, mas algumas pessoas desdenhavam dele, né? Pelo fato dele não ter aprofundado nos estudos e tal, mas era um cara que batia de frente com qualquer um. Tinha argumentos assim, conhecimento que não se abatia não. [sic] (Reinaldo, 2023)

Em relação a sua personalidade, de acordo com os depoentes, possuía traços marcantes e por vezes contraditórios “Olha, Pedro Paulo era uma pessoa irreverente, né?” (Ádria, 2023). Apesar da irreverência citada por Ádria, a ex-integrante Tica nos apresenta uma outra faceta da personalidade, que perpassava sua vida pessoal e profissional. “No individual da pessoa, ele era muito exigente, muito ranzinza. Ele era bem exigente. Ele falava as verdades na nossa cara, para ele não tinha esse negócio de ficar melindrando. Ele era bem duro. Enquanto diretor de teatro, ele exigia bastante” (Tica, 2023). Essa postura de falar o que pensava impulsivamente, também foi pontuada por Márcia ao relatar sobre a personalidade do ex-companheiro. “Ele era muito duro sim, ele era muito duro, ele realmente falava as verdades. Sem nenhum problema, ele era uma pessoa assim. Você gostava dele ou você odiava, não tinha meio termo.” [sic] (Márcia, 2023). Ela escurece que tal atitude se destacava em sua atuação enquanto militante do movimento negro, nesse contexto ele se tornava uma pessoa combativa e com um discurso muito direto. “Ele falava o que tinha que ser falado. Ele fazia o que tinha que tinha que fazer,

sabe? Independente de agradar ou não as pessoas. Sabe, então ele se colocava na frente de várias situações, ele ia de peito aberto mesmo” [sic] (*idem*). Em se tratando de relações pessoais, Pedro reagia de acordo com a situação.

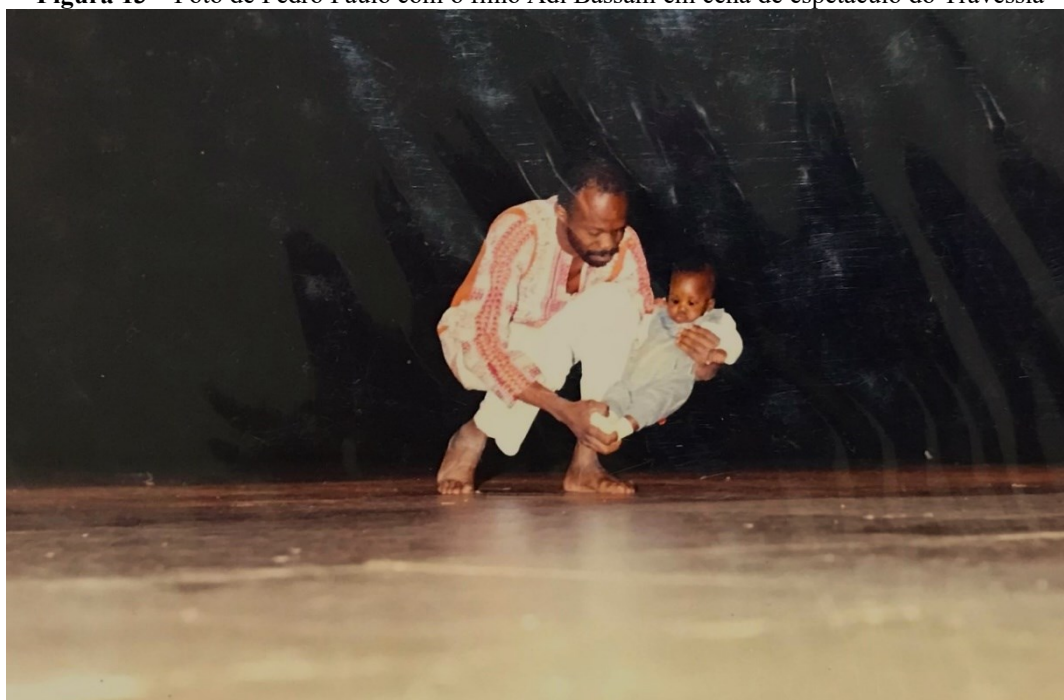
Enquanto pessoa é, se você precisava ouvir alguma coisa, ele iria, ele ia te falar e dependendo da situação, ele ia ter todo um jeitinho especial, ou não. Então tinha pessoas que ficava assim, sabe? Muito brava com ele, embora brava com ele, mas voltava, voltava porque percebia que ele tinha razão. E no fundo, no fundo, ele tinha um coração assim, imenso, imenso, imenso. [sic] (*idem*)

Quando questionada sobre como era a atitude dele à frente do Travessia, na direção e nos processos criativos do grupo, a resposta de Márcia foi simples e direta. “E como diretor de teatro, era duro também.” (*idem*). O endurecimento pode estar diretamente ligado à seriedade que Pedro Paulo tinha com o trabalho artístico e a responsabilidade de ser gestor, produtor e diretor do Travessia. O depoente Ricardo lembra que quando viajaram para se apresentarem no Sesc Pompéia, localizado na cidade de São Paulo, os mais jovens do grupo ficaram maravilhados e muito empolgados com a viagem. Muitos dos jovens nunca haviam viajado para a capital, queriam conhecer a cidade e teciam comentários a respeito dos enormes edifícios. “A gente veio aqui e não foi para ver prédio, é para a gente apresentar, então tinha, e a gente era muito leve, nós, o Pedro não. O Pedro sempre foi preocupado, ele sempre estava tenso, entendeu?” [sic] (Ricardo, 2023).

Em meados dos anos 2000, Pedro sai do Centro Cultural Orùnmilá, o local não era mais moradia e nem espaço de produção artística e atuação política. Conforme relatado por Ádria, a partir dessa ruptura, ele encontrava-se em uma situação difícil, sem moradia e estabilidade financeira, portanto morou de favores em casas de amigos. “Ele sai, aí vai para casa do João, da casa do João, vai para casa da Tica, da casa da Tica que vai para casa da minha outra irmã, ele ficou sem rumo depois.” (Ádria, 2023). Ainda conforme depoimento da mesma, ele já se encontrava doente e trabalhando esporadicamente como pintor residencial, o que teria agravado sua situação. “Quando a gente começa a conversar, ele tá numas tosse esquisita, eu lembro na época. Eu falei, vai no médico, Pedro Paulo, febre, aí ele falou, eu vou, eu vou. Mas não foi, já estava acho que num processo de que ele estava evoluindo, né?” [sic] (Tica, 2023).

Pedro Paulo tinha problemas no sistema respiratório e o forte cheiro das tintas era prejudicial para o seu estado de saúde. “Ele teve muitas vezes doente que ele tinha tuberculose. Quem ia no hospital visitar o Pedro Paulo era Tica, né? Que ele ficava internado no HC. E quando ele não teve mais lugar para morar e ele foi morar na casa da minha irmã”(Ádria, 2023).

Figura 13 – Foto de Pedro Paulo com o filho Adi Bassam em cena de espetáculo do Travessia



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, [199-?]³³

Nesse período, conforme nos relatou Tica, Pedro Paulo, planejava retomar as atividades do Travessia no seu último ano de vida, semelhantemente aos moldes em que fora fundado. “Só no final, antes do Pedro Paulo morrer, a gente estava, a gente faz uma movimentação de querer voltar, eu e ele, pra ver o que que a gente pode fazer para resgatar o Travessia” [*sic*] (Tica, 2023). Mesmo doente e em uma situação financeiramente precária, ele ainda tinha pretensões artísticas, desejava escrever um projeto para pleitear financiamento por meio de editais públicos de fomento à cultura. Para tal intento, se reaproximou de pessoas que fizeram parte do grupo no passado e de produtores culturais atuantes em Ribeirão Preto.

Quando ele começa a conversar comigo de novo a intenção dele era o Travessia aí senta eu, ele, o Cachaça, na possibilidade de a gente fazer um grande projeto em cima do que foi o Travessia e o que poderia ser o Travessia a partir daquele momento, uma retomada. É, uma retomada. Acho que a gente brincava muito, eu e ele, ia do mesmo jeito que a gente a gente nasceu, a gente está retomando. Eu e você. Isso daí a gente comentava muito. Entre nós dois e aí acabou não se concretizando e uns meses depois ele morre. Não deu, realmente não deu tempo. (Tica, 2023)

Pedro Paulo passa a residir em uma casa cedida por Graça, uma das companheiras de fundação do Travessia, irmã de Tica e Ádria. Na ocasião Graça morava em Embu das Artes, grande São Paulo, e estava reformando a sua casa em Ribeirão Preto para futuramente alugar. “A casa da minha irmã estava vazia e ele era um grande pintor de parede, ele era uma pessoa

³³ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Foto de Pedro Paulo com o filho Adi Bassam em cena de espetáculo do Travessia** [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

um profissional muito bom. A minha irmã ela estava reformando a casa e ele pediu para morar lá. (Ádria, 2023). Um tempo depois, a filha de Graça e o marido foram morar em uma casa anexa aos fundos da casa em que Pedro Paulo morava. Conforme relatado por Tica, a sobrinha e o marido sempre cumprimentavam Pedro Paulo ao saírem para trabalhar e o viam com certa frequência ao entrar e sair da residência. Durante alguns dias, eles não viram Pedro e estranharam o sumiço repentino. Então, adentram a residência e o encontram sem vida trancado banheiro. A causa da morte teria sido um acidente vascular cerebral – AVC, segundo as entrevistadas. A data do sepultamento, conforme consta no Diário Oficial de Ribeirão Preto³⁴, foi no dia 04 de agosto de 2005. Aos 55 anos de idade, as cortinas se fecharam para Pedro Paulo, um homem que dedicou sua vida à arte teatral e na luta pela dignidade e equidade de pessoas negras em nossa sociedade.

E o Pedro Paulo era uma pessoa comum. Como diz Nietzsche, né? Demasiado humano. [...] o Travessia é o espírito do Pedro Paulo, é isso que é fundamental. O Travessia é o espírito, a alma, o ori do Pedro Paulo. Tudo girava em torno dele. Então, não estou falando, veja bem, eu não estou transformando o Pedro num herói, eu estou falando que é um ser humano com muito problema. [sic] (Tião, 2023)

Os ex-integrantes que participaram desse estudo, ao serem entrevistados, ressaltaram em seus depoimentos um profundo respeito, admiração e orgulho por terem convivido e trabalhado com Pedro Paulo no grupo Travessia. O amor e a dedicação pela arte e a capacidade comunicar-se por meio dela, foram capazes de tocar a vida de muitos jovens negros da cidade de Ribeirão Preto. Era um período em que a juventude negra necessitava aproximar-se da militância negra, como um estratégia de sobrevivência e para dar continuidade a uma movimentação negra, que ainda hoje é necessária. De forma unânime, os ex-integrantes todos emocionados ao compartilharem suas memórias para essa pesquisa, se sentem gratos à maneira que Pedro Paulo contribuiu e marcou suas vidas. Os relatos sobre a participação no Travessia e a convivência com Pedro Paulo incluem as lições de vida, os ensinamentos no campo artístico e a formação política racial, como transformadores de suas trajetórias.

Dizer que ele era uma pessoa tentou mostrar para nós, que a gente podia, podia fazer muita coisa, a gente podia ser atriz, ator e podia ser dançarino, a gente podia ser muito mais do que isso. Além de tudo ele exigia muito da gente, conhecimento, porque ele achava importante a gente conhecer, a gente ler para a gente entender o nosso universo dentro da sociedade. [sic] (Tica, 2023)

Foram muitos anos de arte e luta antirracista, tendo o Travessia se empenhado na promoção do engajamento artístico e político de uma juventude negra em busca de novos referenciais para o lócus social que ocupavam. Pedro Paulo foi um agente político-cultural

³⁴ Diário Oficial de Ribeirão Preto - ANO XXXIII - Nº 7.334 - RIBEIRÃO PRETO - Sexta-feira, 05 de Agosto de 2005, p. 6. Disponível em: <<https://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/dom/200508/050805/i73050805.pdf>> Acesso em: 25 jan. 2023.

fundamental na promoção de práticas de produção e valorização da cultura negra, mas também de um movimento político-social na cidade de Ribeirão Preto e região.

O Grupo Travessia, dirigido por Pedro Paulo, constituiu-se como uma organização fundamental para geração de expressões importantes na reinvenção e ocupação de espaços urbanos e para construção de referenciais positivos constituintes de narrativas que colocaram a história e a cultura dos africanos e afro-brasileiros/as em um patamar de respeitabilidade e legitimidade social. (Souza, 2012, p. 595)

Ao narrarmos a trajetória do grupo e suas realizações, não podemos nos esquecer que apesar das conquistas, o racismo e suas estruturas em um fluxo sem pausas, atuam para nos diminuir individualmente, coletivamente e nos posicionar em lugares de subalternidade

Eu queria contar sobre uma viagem, uma cidade pequena, fomos para [apresentar], a prefeitura nos convidou, a secretaria daqui de perto. Foi tudo pago, nós chegamos na rodoviária e tinha alguém que estaria esperando por nós, da secretaria da cultura. E nós chegamos à noite, assim umas sete horas da noite. A apresentação ia ser às nove, alguma coisa assim. [...] E uma cidade pequena, então só estávamos nós ali toda a nossa aparelhagem, instrumento, aquele mundaréu de bolsa assim, né? Mas só preto. E tinha um pessoal, uns brancos assim que estava lá esperando alguém. E a gente ficou uma hora assim. Aí eu acho eu falei, aí todo mundo falou assim, aí esse povo esqueceu da gente, esqueceu. Eu acho que a gente foi ao encontro desse pessoal e eles vieram ao nosso encontro. Vocês são o grupo de teatro? E nós perguntamos, vocês são da Secretaria da Cultura? [...] Eles não foram ao nosso encontro, porque eles olharam e pensaram assim, não são eles o grupo, vai contratar isso? [...] Na hora que nós falamos que éramos nós o grupo, nitidamente a gente viu a cara de decepção. (Ricardo, 2023)

O ex-integrante acrescentou que situações como essas fortaleciam os laços do grupo e validavam os propósitos de se fazer teatro negro. O grupo como um todo possuía a consciência que o trabalho desenvolvido por eles, estava inserido em um espectro bem mais abrangente, não estava restrito aos campos das artes cênicas. Em síntese, o amor e a dedicação à arte teatral sempre estiveram em relação com a conscientização racial nas criações do Travessia. Em entrevista concedida ao Jornal Travessia, Pedro Paulo apresentou uma afirmação que corrobora a perspectiva de que o teatro aliado às questões raciais, constituía um propósito deliberado do diretor.

Eu gosto mesmo é do palco, mas eu tenho uma consciência política do meu trabalho. Sei que as coisas só se resolvem através de um trabalho de base, a partir do momento em que a pessoa começa a raciocinar, a discutir seus problemas, a se engajar e se organizar politicamente. (Silva, 1991, p. 4)

No mesmo ano, 1991, em que foi publicada a entrevista, da qual referenciamos o trecho acima, há o recorte de uma outra notícia, atribuída à uma publicação do Jornal Folha de São Paulo de 19 de janeiro de 1991, em que encontra-se a seguinte afirmação: “Pedro Paulo diz que hoje a arte está em primeiro plano, antes das militâncias e ideologias.” Ao colocarmos em

perspectivas as duas falas do diretor, proferidas no mesmo período, é identificável um antagonismo entre elas, mas também são reveladas a nós possíveis estratégias de sobrevivência artística do grupo.

A arte cultura negro-brasileira, durante o período colonial, era vista como ingênua e simplista, não passavam de meras manifestações primitivas da cultura africana, assim os negros escravizados conseguiam organizar frentes de resistência, preservação de suas origens e estratégias de sobrevivência. Quando os brancos percebem que há tudo, menos ingenuidade, nas manifestações culturais, o batuque de negro passa a ser considerado crime, fator social perigoso. Sodré (1988) nos atenta para a estratégia africana de jogar com as ambiguidades, a cultura negro-brasileira se estabelece em um jogo de duplicidade. Nos espaços permitidos pelos brancos, de maneira camuflada, diante de seus olhos, eram cultuados deuses, fortaleciam a coletividade negra e perpetuavam ritos.

Figura 14 – Foto de Pedro Paulo interpretando com o Travessia



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, [198-?]³⁵

Se nos apropriarmos do pensamento de Sodré (1988), para analisar o aparente antagonismo nas declarações de Pedro Paulo, é possível identificarmos um jogo de ambiguidades. No veículo de comunicação produzido pelo grupo, *Jornal Travessia*, o diretor

³⁵ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Pedro Paulo interpretando em espetáculo do Travessia [198-?]**. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

expressa-se livremente afirmando sua posição político ideológica aliada ao seu fazer artístico. No Jornal Folha de São Paulo, de abrangência nacional, uma matéria que poderia resultar em convites para apresentações em espaços públicos, ou em um financiamento de iniciativa privada, entre outras possibilidades, camuflam-se os reais propósitos do grupo, que poderia então ser lido como uma ingênua folclorização do negro, facilitando o acesso a espaços. Coincidentemente, ou não, entre os documentos que pertenceram a Pedro Paulo, que estão no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, há uma fotocópia do livro *A verdade seduzida* de Muniz Sodré (1988).

Certamente, muitas barreiras se impuseram na história do Travessia, não sendo fácil se impor e nadar contra a corrente em um sistema que não quer ouvir vozes negras. Há brechas possíveis de atuação que foram abertas pelas lutas das movimentações negras, possibilitando a existência do Travessia e o estudo de seu legado nestas páginas. Não se constrói uma trajetória de quase três décadas no teatro, na condição de ser negro e produzir Teatro Negro, sem lançar mão de estratégias de sobrevivência ao racismo sistêmico das artes cênicas brasileira.

3 A PRODUÇÃO ARTÍSTICA-POLÍTICA DO TRAVESSIA: POÉTICAS DO TEATRO NEGRO

Para estabelecer uma linha do tempo das produções do Travessia, elaboramos uma ordenação cronológica baseada nas entrevistas e documentos que servem como fontes para este estudo. É importante ressaltar que essa divisão não é precisa em termos de tempo. Optamos por essa divisão para obter uma visão abrangente das produções do grupo ao longo de seus 28 anos de existência. A primeira fase do grupo teria ocorrido de 1977 a 1985, período em que dois dos nossos entrevistados estiveram ativos. A entrevistada, Tica, participou da fundação do grupo e se ausentou em 1985, enquanto Reinaldo ingressou em 1983, atuou por dois anos e também se ausentou em 1985. Segundo Tica, essa seria a fase áurea do grupo, caracterizada por uma abundância de memórias e documentos, registros de uma produção intensa e muitas apresentações, além de intensa atuação sociopolítica. Essa primeira fase terminou devido a processos internos do grupo e à saída de alguns integrantes. Como mencionado anteriormente, o grupo chegou a ter cerca de trinta integrantes ao longo desses anos iniciais, com uma considerável rotatividade.

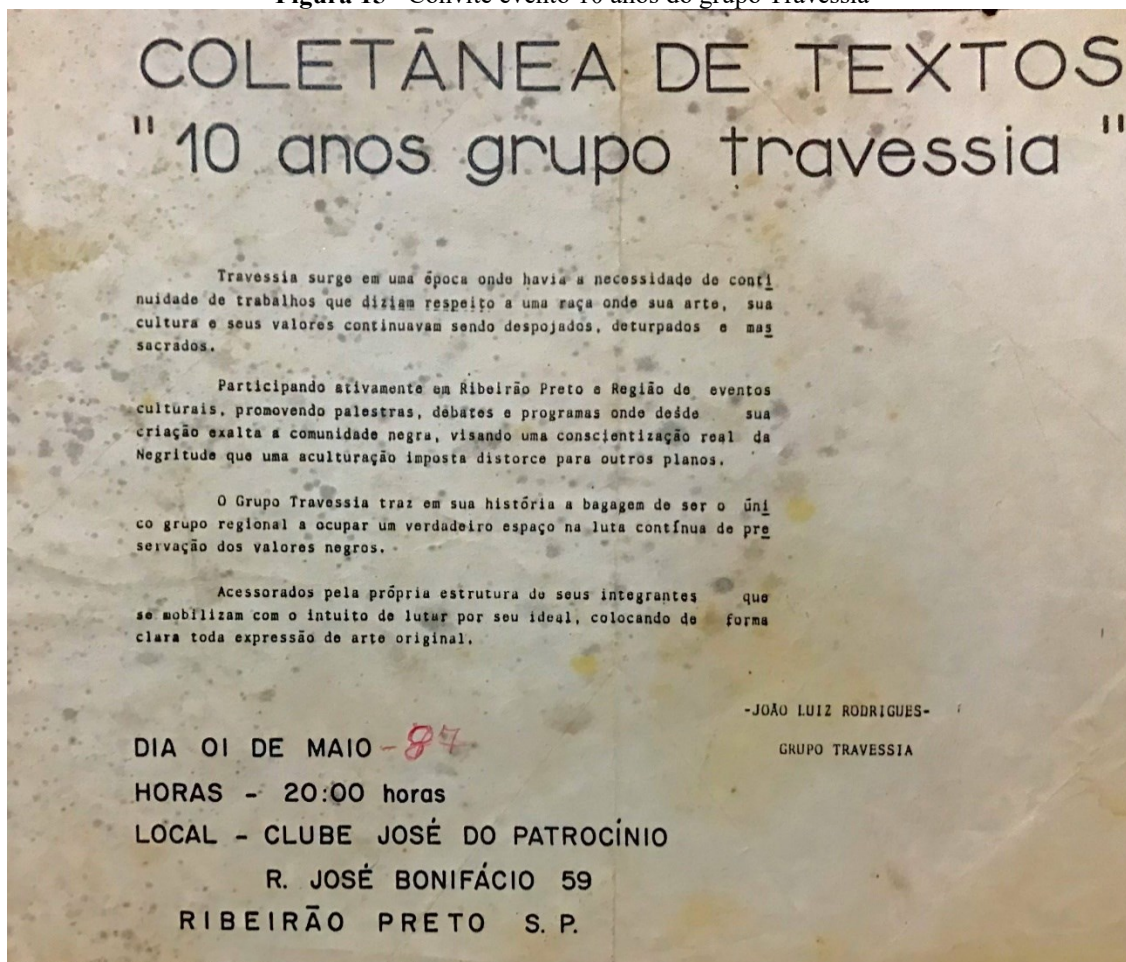
Eu acho que foi um processo de desgaste mesmo. E não é só isso, né? Eu acho que as pessoas começam principalmente os meninos e as meninas, começam assim, uns casarem, ter filhos. Então, vai desgastando naturalmente. Eu mesma, eu fui embora pra São Paulo, entendeu? Então acho que a essa altura, foi natural e o Pedro Paulo continua, ele continua com alguns meninos da capoeira [...] Tem um ou outro [que permanece], praticamente quase todo mundo sai. Aí entra um outro grupo. (Tica, 2023)

A segunda fase ocorreu no período de 1985 a 1989, durante a qual Ricardo esteve presente. Ele ingressou no grupo em 1984. Em seu depoimento, Ricardo confirma o relato de Tica sobre esse momento de transição do grupo, que passava por uma reformulação de seu elenco.

Em 1985, o grupo já estava passando por uma transformação, ele já tinha um caminho longo antes disso. Tanto é que o Pedro [Paulo], diretor, ele falava: Você chegou numa hora, em que a gente está em transição. [...] Então, ele [o Travessia], estava em transição por pessoas que estavam saindo e outras que estavam chegando. (Ricardo, 2023)

Com base nos registros documentais de espetáculos e ações do grupo, a produção e apresentações de espetáculos, bem como a realização de projetos, ainda se mantinham durante esse período. Neste momento, começam a aparecer registros das primeiras inserções do grupo no campo da educação, com a execução de oficinas e atuação dentro de escolas. Em 1987, o Travessia organizou um evento comemorativo para marcar os dez anos do grupo, durante o qual apresentou um trabalho que representava seu percurso até então.

Figura 15 - Convite evento 10 anos do grupo Travessia



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto [198-?]³⁶

Souza (1991) realizou uma pesquisa de campo com o Travessia nos anos de 1989 e 1990. A autora descreve que esteve em contato com oito pessoas que integravam o grupo na época. Essa informação é corroborada por um recorte do jornal *O Diário de Piracicaba*, datado de 21 de julho de 1989, que menciona: “O Grupo Travessia vem para Piracicaba e se apresenta com cerca de oito integrantes que estarão mostrando os melhores momentos do espetáculo Batuque de Tocaia, já levado para as principais cidades do interior do estado e centros culturais da capital”. Apesar de ter um número menor de integrantes, em comparação à primeira fase do grupo, o Travessia mantinha uma constante produção.

A terceira fase do grupo teria ocorrido de 1989 até meados de 1993. Esse período marca um momento de grande dissolução do grupo. Pedro Paulo e Márcia Domingos, que mantinham um relacionamento matrimonial na época, lideravam as ações do grupo, juntamente

³⁶ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). *Coletânea de textos: 10 anos grupo Travessia*. [198-?]. 1 cartaz. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

com alguns outros participantes. A análise documental indica uma constante proposição de projetos de oficinas de teatro, dança e cultura afro-brasileira durante este período.

Mas aí, o Travessia ele começa a navegar dentro das escolas, isso eu sei, porque através do convite da minha irmã, o Pedro Paulo descobre essa faceta aí. Que ele pode em vez de ir para grupo de teatros, ele já não tem mais aqueles convites assíduos de cidades [para apresentações], ele começa a transitar nas escolas de Ribeirão Preto. (Tica, 2023)

Existem poucos registros de apresentações do grupo durante este período. A parceria com os capoeiristas continuou, com a participação dos mesmo nas oficinas de dança e teatro. Os projetos eram elaborados pelo Travessia e, na maioria das vezes, propostos para a Secretaria de Cultura de Ribeirão Preto. Reinaldo compartilha suas lembranças desse período, que ele acompanhou de certa forma distante, já que não era mais integrante do grupo.

Aí, por questões da vida e tal, deu uma parada e aí ele só foi renascer, o trabalho com Pedro Paulo, mais umas duas ou três meninas e a Márcia que foi a mãe do filho dele, que ele foi morar com ela, né? Ele e a Márcia, aí foram fazendo esse trabalho também, mas aí era de uma proporção menor, né? Mas o trabalho sempre continuou. [sic] (Reinaldo, 2023).

A quarta e última fase do Travessia foi caracterizada pela atuação solo de Pedro Paulo, que eventualmente contava com a participação de outros artistas que haviam integrado o grupo anteriormente. Ele se tornou o único integrante fundador a permanecer no grupo. Esse período ocorreu de meados de 1993 até o ano de 2005, ano de seu falecimento, evento que consideramos como o encerramento das atividades do grupo. É importante destacar que, durante esse intervalo temporal, o Travessia atuou em conjunto com o Centro Cultural Orùnmilá, realizando suas atividades com alguns poucos artistas do grupo e os integrantes do Centro, conforme mencionado no capítulo anterior. Nas páginas subsequentes, exploraremos os processos e a produção artística-política do Travessia.

Ao iniciar a exploração dos processos criativos do Travessia, a dança e a expressão corporal emergiram como a linguagem principal de sua produção cênica. O grupo colocou em cena o corpo negro que, impulsionado pela movimentação e expressão cultural afro-brasileira, já delineava as bases criativas e a estética da cena que o grupo desenvolveria ao longo dos anos. “No início, o grupo começou a trabalhar a dança contemporânea, mas logo, em função de sua ligação política com o movimento negro, passou a ser um grupo de denúncia da situação do negro [...]” (Souza, 1991, p. 164). Com a afirmação da autora, entendemos que havia a necessidade de inserir a palavra em seus espetáculos, a qual entra em cena como um meio de fortalecer a denúncia do racismo. Desde o início, o grupo compreendeu como o corpo e a

palavra podem ser complementares, uma percepção que esteve presente em todas as suas produções cênicas.

A produção de uma perspectiva antagonista, em relação ao corpo negro em movimento e a expressão por meio da oralidade não se justifica, especialmente quando se trata da cultura afrodiáspórica. As matrizes ancestrais das manifestações culturais afro-brasileiras englobam, em sua gênese, uma diversidade de expressões, como o canto, a dança, o batuque e a oralidade. É precisamente nessa pluralidade de linguagens que a potência da dança afro-brasileira se fortalece, entendida aqui como uma manifestação cênica negra, num sentido que vai além da definição de uma linguagem artística, constituindo-se inevitavelmente numa transgressão à imposição da cultura hegemônica, desafiando suas normas colonizadoras.

A perspectiva de uma dramaturgia expandida, aqui defendida, considera as poéticas negras brasileiras diáspóricas em diversos âmbitos, circunscritas em um movimento contínuo que entrecruza diferentes expressões, perpassando pela performance da oralidade, pelo conhecimento produzido na ancestralidade, as relações entre os mitopoemas, projeções dos corpos e de seus repertórios políticos. (Ferreira, 2023, p.20)

O autor, ao evocar a noção de dramaturgia expandida, refere-se às produções cênicas negras utilizando o termo "poéticas negras", a mesma terminologia que escolhemos como subtítulo deste capítulo. Nossa escolha tem como objetivo apropriar-se de uma terminologia que abranja as complexidades e subjetividades da cena negra. De acordo com Lima (2010), a construção dessa poética negra se fundamenta no legítimo desejo do artista negro de refletir os valores africanos e afrodescendentes. O fazer teatral negro-brasileiro se banha nas águas atlânticas em retorno aos valores éticos e estéticos africanos. A poética negra se materializa na coletividade negra, na qual um grupo de artistas-criadores mergulha de mãos dadas e olhos abertos e, ao emergirem, encontram-se em um chão de terra batida e alicerçada, finalmente pisando em um local de pertencimento.

Nas formas, nas falas, nos desejos vai se construindo uma poética negra tão complexa e diversa quanto sua matriz de inspiração. Poética que, como não poderia deixar de ser, se disseminou por todas as partes da Diáspora. E cujas distâncias geográficas, históricas, culturais e/ou sociais, guardando suas distintas particularidades, acabam por fomentar uma rica variedade de expressões e possibilidades. (Lima, 2010, p. 237)

A conceituação das "poéticas negras" na cena amplia nossa compreensão de teatro, permitindo que possamos ver além das limitações coloniais do teatro branco-europeu. Assim, podemos observar a produção cênica do Travessia sem o peso de julgamentos sobre o que é ou não é teatro – as poéticas negras simplesmente existem. Ao pesquisar a produção cênica do Travessia, consideramos as expressões artísticas presentes em sua composição, na tentativa de

abandonar o binarismo colonial de nosso pensamento. As poéticas não pertencem a uma linguagem ou a outra; elas se fundem nas interseções, dando origem a novas possibilidades cênicas. "Não existe uma poética negra, mas muitas poéticas que irão variar de acordo com processos particulares e territoriais de cada produção artística." (Ferreira, 2023, p. 4).

Em relação à estruturação dramática e à palavra em cena, Tica relata que, logo no início do grupo, ela colaborou com a escrita dramática, juntamente com Pedro Paulo e outras integrantes, que também assumiram a responsabilidade por escrever e selecionar quais textos seriam utilizados no espetáculo.

Eu particularmente, o Pedro Paulo, uma ou duas meninas que faziam os textos, a gente tinha uma programação de textos. O Pedro Paulo geralmente, ele sempre fazia a mesma coisa, que eram os monólogos dele, a gente, eu e as meninas, a gente fazia conforme a época, dependendo do que estava acontecendo no momento em Ribeirão ou no Brasil. [sic] (Tica, 2023).

De acordo com o relato de nossa entrevistada, podemos inferir que se tratava de um processo dinâmico, que se modificava de acordo com fatos e acontecimentos ligados à população negra que possuíam urgência de serem abordados em cena. Essa estruturação dramática aparentemente se tornava uma coluna que sustentava os caminhos e elementos do espetáculo, sem se tornar um fator limitante dentro do processo de criação. "A dramaturgia se aproxima de uma estrutura que alicerça o ritual, organiza uma estrutura mutável, completamente dependente do relacionamento dos envolvidos (internos e externos), mas não o define." (Ferreira, 2023, p. 6).

A produção textual era um indicador de quais temáticas estariam em cena, muitas vezes também relacionadas às questões pessoais dos integrantes. "[...] se a gente fosse falar da mulher, onde é que eu escrevia um texto específico direcionado para o empoderamento das mulheres [...] a gente criava textos em cima desses momentos." [sic] (Tica, 2023). Em meio aos seus escritos, a entrevistada nos apresentou uma cena escrita, provavelmente em 1979, que foi parte da dramaturgia de um espetáculo do Travessia. A cena foi intitulada de *Reencontro*, em uma narrativa poética e simbólica, o texto propõe um reencontro entre o feminino e o masculino negro ancestral, que se perderam no processo de diáspora forçada. A cena tem início com a música *Maria, Maria* de Milton Nascimento, na qual há indicação que haveria de ser criada uma coreografia para este momento. Doravante, o texto é dividido em ações femininas e masculinas. As ações eram textos relativamente longos e narrativos, que no contraponto em ações femininas e masculinas, podem se configurar em um diálogo. Segue a replicação das duas primeiras ações do texto, sendo a primeira feminina e a segunda masculina.

1ª Ação – FEMININA

Sou Rainha, sou mãe, sou filha da África/ Sou irmã de sua alma./ Sou noiva negra da sua paixão./ Sou teu amor eterno.

Mas por muito tempo estamos seguindo por caminhos diferentes, a muito tempo, espero que você venha e me reconheça, como tua mulher, como tua irmã, a muito que me defendo sozinha, você se foi eu tive que me submeter a imposições contrárias a nossos princípios. Sei que você me ouve também, sei que continua seguindo por caminhos incertos, à procura de auto afirmação, eu sou seu único ponto de partida, sou seu único ponto de apoio e espero que em algum lugar, ou a qualquer momento eu possa ouvir tua voz, chamando-me para o reencontro.

2ª Ação – MASCULINA

Eu te saúdo, minha rainha, não com a lamuria servil de um escravo submisso ao qual já te acostumaste, nem com a nova voz, as súplicas oleosas da lustrosa burguesia negra, nem com os gritos cruéis do grosseiro Escravo Livre.

Mas com a minha própria voz, a voz do homem negro. Embora te saude de outra maneira, minha saudação não é nova, mas tão velha quanto o sol, a lua e as estrelas. E ao invés de marcar um novo princípio, significa apenas minha volta.

Mas eu te pediria para lembrar que antes que pudéssemos sair da escravidão, tivemos que ser derrubados do nosso trono.

Minha Rainha, é difícil para mim dizer-te o que hoje sinto no coração, por ti, o que está no coração de todos os meus irmãos a não ser que venhas à mim, sintonize-te em mim com a antena do teu amor sagrado, em grau extremo, que tu me pudeste dar, aquele amor de negro, perfeito, e radical, com o qual nossos pais floresceram.(Tica, 1979)³⁷

A cena continua com a força feminina expondo suas dores diante da sociedade que a oprime e sua caminhada solitária sem o apoio do homem negro. “ [...] jantei no chiqueiro dos porcos e desci ao ponto profundo do buraco. Procurei você homem negro, e do auge do meu sofrimento te chamei desesperadamente, mas continuei sozinha.” O homem negro reconhece sua ausência e negligência diante de tais fatos, se intitula como covarde. “ [...] ouvi o grito da minha mulher, ouvi-a implorar por mim, ouvi minha mulher morrer, ouvi o som da tua morte, um som quebrado, um som que soava final, o último e derradeiro som, o som da morte, eu ouço todos os dias, eu ouço agora...” No desenvolvimento do texto, evidencia-se que a mulher negra apesar de ter sofrido o mesmo processo de escravização que o homem negro, despertou para uma consciência de sua existência e o homem negro ainda encontra-se perdido. A mulher convoca o homem para que ele retorne, o reencontro do feminino e masculino negro ancestral é o caminho para reconstrução de pessoas negras em nossa sociedade. No momento final do texto, temos uma ação feminina que propõe:

³⁷ TICA. **Texto Reencontro**. Ribeirão Preto, SP. 1979. 1 texto. Acervo pessoal.

7ª Ação – FEMININA

Construir ou reconstruir?

Para que façamos tudo isso é preciso que você volte, é preciso que você se reencontre e caminhe ao lado de todos os irmãos e irmãs negras, é preciso que haja REENCONTRO! (idem)

É notório que para além de um discurso negro identitário, a dramaturgia do Travessia permitia-se abordar assuntos profundos, com narrativas que estavam a serviço de provocar reflexões sobre a constituição da própria comunidade negra. No movimento de oposições proposto no texto, podemos vislumbrar o senso de coletividade. Ao deparar-se frente a frente, no espelho da raça, ambos expõem suas mazelas e se permitem curar suas feridas por meio do reencontro.

A entrevistada Márcia (2023) reafirma a utilização do processo de construção coletiva, mesmo tendo participado do grupo em um momento distinto ao de Tica.

Era, era basicamente o Pedro Paulo que fazia os textos. É, as mulheres não faziam texto nessa época. Até que as mulheres resolveram, reivindicar isso. Mas você não pode falar por nós, nós é que temos que falar por nós, a gente também é capaz de fazer texto. Ah então vocês querem fazer texto? Isso para ele [Pedro Paulo] foi uma felicidade, sabe? Ah então vocês querem fazer texto? Nós queremos. Então, tá. Ó para o próximo batuque de tocaia tá aqui, texto para vocês. É, elas disseram que queriam, não é? Então ele deu e ficou esperando para ver o que que iria acontecer. Foi fantástico. A partir daí, então, as meninas começaram a fazer textos também e ele ficava muito feliz. [sic] (Márcia, 2023)

Por meio do relato acima, temos também a indicação da postura de Pedro Paulo, como diretor do grupo, que acreditava na construção coletiva das poéticas negras e incentivava todos os artistas a assumirem o papel de criadores. “Ele [Pedro Paulo] era, o grupo era ele, né? Não, mas ele, mas ele abria. Não precisava falar que não concordo, era só você, sabe, assim colocar alguns elementos que ele abria, era a criação coletiva. Ele era o maestro.” (Ricardo, 2023). Em um texto escrito por Pedro Paulo, no Jornal Travessia, ele expôs sua visão sobre a importância da coletividade negra, seja nos palcos ou em outras ações artísticas-políticas, a criação coletiva proporcionava meios para que pessoas negras conseguissem concretizar seus objetivos.

A discussão, a criação conjunta, é a saída harmônica para concretizarmos nossos ideais. Afinal, nossas histórias e nossos problemas, são mais ou menos iguais. Existem fatores “comuns” que nos ligam, independente da situação econômica ou posição social que nos encontremos. (Silva, 1990, p.2)

Os processos de criação tinham como característica a colaboração, na qual todos os integrantes eram autores e atuantes da poética cênica. Eram criadas várias cenas distintas que, posteriormente, eram organizadas por Pedro Paulo, contemplando as expressões artísticas propostas por seus atuantes.

Em conformidade com os relatos e documentos registrados, inferimos que os espetáculos criados pelo Travessia eram estruturados poeticamente da mesma maneira. As cenas eram construídas por meio de elementos das matrizes de manifestações culturais afro-brasileiras, tais como: a capoeira, o candomblé e danças afro-brasileiras. A essas referências, acrescentam-se textos autorais e de autores negros, que se amalgamavam em cena de modo a revelar as subjetividades da vivência de sujeitos negros e a denúncia do racismo em suas variadas formas. “ [...] todas as peças que a gente fazia, não estou falando que o teatro não tem esse fundo, quase todos, mas eu não lembro da gente fazer uma peça de teatro de comédia, sabe esse tipo de coisa? Não tinha, quase todas eram engajadas na negritude” [*sic*] (Tião, 2023).

Dentre todas as problemáticas de se fazer teatro negro, criar sua própria escrita dramática se configurava como uma alternativa quase que obrigatória, ainda mais no contexto sócio-político da década de 1970, quando surgiu o Travessia. Ressaltamos que, na movimentação pela reivindicação de uma dramaturgia negra, temos o pioneirismo do Teatro Experimental do Negro. Desde o seu surgimento, na década de 1940, questionou a presença do negro como personagem e o modo como eles retratadas na cena. Com o objetivo de criar uma dramaturgia que rompesse com a superficialidade e violência dos estereótipos sobre o negro e desse novos sentidos para os elementos da cultura afro-brasileira. Era necessário destituir o olhar primitivista em relação à produção cênica negra. Nascimento (2016) afirmou que artistas negros da cena empreenderam uma jornada árdua e tenaz em seus processos criativos com o intento de provocar rupturas sistêmicas.

Diga-se de início que não estou preocupado com a apresentação de danças pitorescas ou eventos folclóricos. Refiro-me a teatro dramático no seu sentido fundamental: aquele que usa os recursos verbais, visuais e emocionais do teatro para articular problemas, crenças, ideias, experiências; aquele que propõe mudança para caminhos novos e ilumina os desvãos mais profundo do ser humano, revelando-o até as regiões menos conhecidas de sua história (*idem* p. 186).

Acreditamos que o Travessia não seguia nenhuma metodologia teatral de tradição europeia como base para seus constructos poéticos. Ao refletir sobre os caminhos da arte à sua época, Pedro Paulo (1991) aponta que a arte ocidental foi fundamentada por meio de mecanismos de exclusão, principalmente de pessoas negras. Acrescenta que o capitalismo potencialmente faz com que artistas se submetam à precificação, que esvazia o sentido do fazer artístico.

Meu trabalho de dança ou de teatro, é natural. Não existe um esquema com regras didáticas. Eu faço você brincar, você abraçar a pessoa e reinventar a integração. Eu trabalho com aquilo que tiraram de você. Em nosso tipo de sociedade você está fragmentado, tiraram o seu elo com o meio e com o outro provocando um vazio, uma carência. (*idem* p.4)

Como apontado por algumas de nossas entrevistadas, o TEN e Abdias do Nascimento serviram de inspiração para o Travessia em muitas de suas ações artísticas-políticas. Permitimo-nos refletir que, possivelmente, o TEN tenha servido como base metodológica para as ações artísticas-políticas do Travessia. Um conhecimento negro da cena, que se fortalece por uma trajetória de luta no palco e fora dele, que seja promotor de reencontros de pessoas negras. Muitas ações do Travessia se assemelham às ações propostas pelo TEN. Um dos objetivos mais marcantes na trajetória de ambos talvez seja o de fazer arte sem nunca abandonar a luta negra. “Não separando o palco dos acontecimentos político-sociais, de interesse para os descendentes africanos [...]” (Nascimento, 2016, p.187).

Na sequência deste capítulo, abordamos espetáculos e ações do Travessia, no entanto, ressaltamos que essa abordagem não é definidora de toda produção do grupo. Em seu relato, Tica nos disse que, nos primeiros anos de grupo, alguns espetáculos produzidos não eram nomeados. Ao se referirem aos espetáculos, chamavam de *Apresentação Teatral do Travessia*. A entrevistada ainda nos contou sobre um espetáculo produzido, do qual não temos outros registros além de seu relato, em que a base criativa foram as movimentações negras da época, configurando-se, assim, como um espetáculo essencialmente político sem referências à cultura afro-brasileira.

Tanto é que o primeiro espetáculo que a gente apresenta no Teatro Municipal, ele é totalmente contrário a isso que está aqui em relação a cultura africana. A gente monta para a gente colocar a molecada em cima do palco, a gente monta um espetáculo voltado para a movimentação do negro na época, que era a Black Power então uma série de movimentos que tinha na época [sic] (Tica, 2023).

É recorrente nos processos criativos do grupo a preocupação com o trajeto histórico, social e cultural do negro. “Era uma proposta mesmo, porque a proposta do Pedro Paulo era mostrar a cultura africana, e ao mesmo tempo ele pincelava já no sofrimento do negro enquanto escravo, mas depois o espetáculo ele ia para a vertente atual contemporâneo.” (*idem*) Igualmente, não dispomos de muitos dados a respeito das intervenções cênicas realizadas pelo Travessia em bares ou durante os bailes no Clube José do Patrocínio.

De acordo com relatos, o grupo desenvolveu essas intervenções cênicas como uma estratégia política de difusão das pautas raciais, para formação de público e divulgação de seu trabalho artístico.

Sempre tinha um umas atividades no José do Patrocínio, então aí a gente pegava e parava de surpresa, a gente entrava com o espetáculo. É lógico que a gente fazia uma síntese menor, né? Porque no espetáculo de teatro a gente sabia que a gente estava em movimento diferente, então era pelo menos quinze, vinte minutos. O Pedro Paulo fazia

mais ou menos, a gente só dançava e o Pedro Paulo fazia o monólogo dele, e depois a gente saía [sic] (Tica, 2023).

A estratégia surtiu efeito, tanto que os frequentadores dos bailes questionavam a ausência do grupo quando não realizavam as intervenções cênicas. Com o objetivo de que o Travessia não seja mais uma ausência; e motivados por essa pulsão criativa incessante, registramos algumas de suas produções em quase três décadas de produção artística.

O grupo Travessia mostra a capacidade artística do negro, a sua plasticidade e sensibilidade desenvolvidas em alto grau. Como diz Pedro Paulo: “Eu entro no palco assim (aponta para a pele) e domino, é uma energia que deixa fluir, é uma energia forte, não preciso de cenário, de roupa, de nada”. (Souza, 1991, p. 171).

3.1 Batuque de Tocaia

Batuque de Tocaia é a expressão mais presente, tanto nos documentos orais quanto nos grafados, em relação à produção artística do Travessia. A expressão possui uma simbologia importante para a luta negra desde o período escravocrata. Nosso entrevistado, Tião (2023), relatou com avidez que a expressão Batuque de Tocaia está ligada às estratégias de sobrevivência dos negros escravizados, pois, ao som do batuque, os negros dançavam e lutavam nas senzalas como uma das formas de poderem se sentir vivos e ligados às suas raízes. Além disso, a realização dos batuques era uma forma de comunicação entre as senzalas, com o intuito de ajudar na fuga e ocultação de escravizados que, mesmo diante de um risco iminente de morte, buscavam a liberdade por meio da fuga. Dessa maneira, Batuque de Tocaia foi inspiração para a criação de um espetáculo e o nome de um festival de arte e cultura negra criado pelo Travessia.

Certamente, o livro do poeta negro Cuti³⁸, denominado como *Batuque de tocaia* (1982), foi fonte de inspiração para o grupo. O poeta é frequentemente mencionado nos depoimentos como um aliado importante na articulação política no movimento negro. O grupo mantinha contato direto com Cuti e outros artistas militantes negros da capital. Essa conexão reforça a importância da rede de apoio e colaboração na luta pela igualdade racial. O poeta negro Carlos Assumpção³⁹ também esteve presente na trajetória do Travessia, seus escritos foram

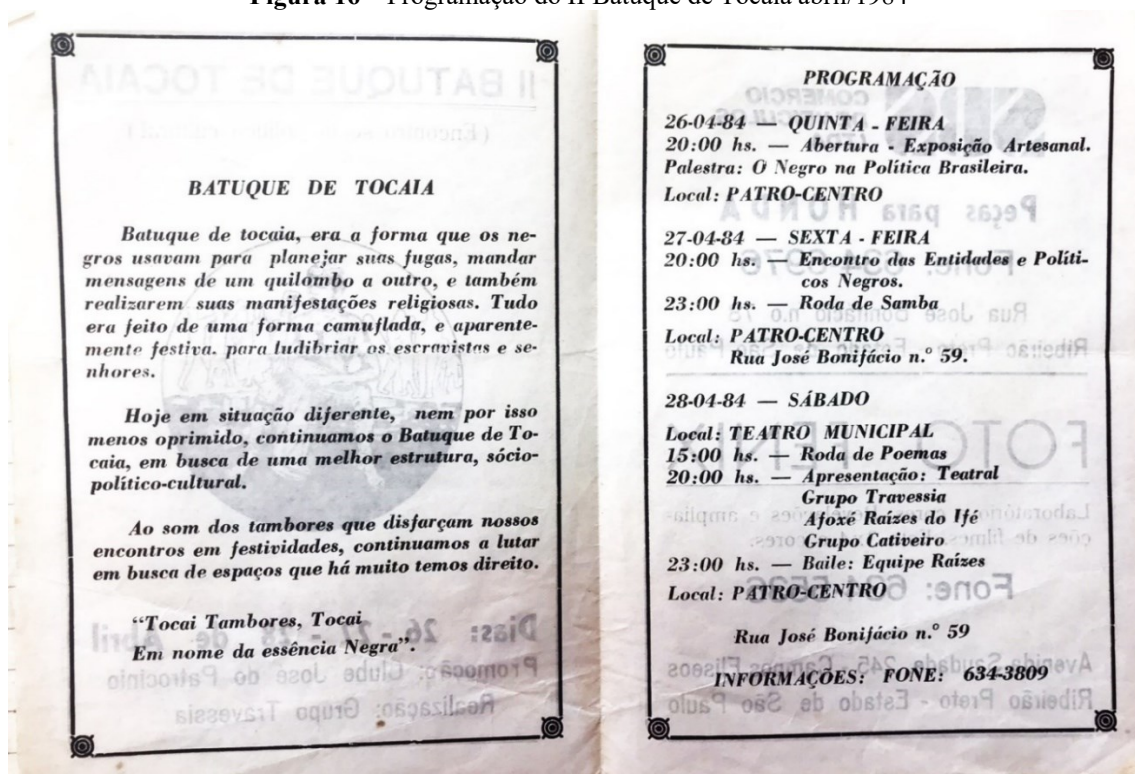
³⁸ Cuti é pseudônimo de Luiz Silva. Nasceu em Ourinhos-SP, a 31.10.51. Formou-se em Letras (Português-Francês) na Universidade de São Paulo, em 1980. Mestre em Teoria da Literatura e Doutor em Literatura Brasileira pelo Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp (1999/2005). Foi um dos fundadores e membro do Quilombhoje-Literatura, de 1983 a 1994, e um dos criadores e mantenedores da série Cadernos Negros, de 1978 a 1993. Disponível em: <https://www.cuti.com.br/autordadosbiograficos>.

³⁹ Um dos decanos da literatura afro-brasileira, o poeta Carlos de Assumpção nasceu em Tietê- SP, em 23 de maio de 1927. Nesta cidade, concluiu o Curso Normal. Mais tarde, passou a residir em Franca- SP, onde obteve formação universitária em Direito e Letras, Português e Francês, e se iniciou no exercício da advocacia. Foi colaborador da Revista Literária Veredas, do Suplemento Cultural Arte Agora e do Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado. É membro da Academia Francana de Letras, coordenador do Grupo “Canto e Verso”, responsável pela

propulsores para a escrita dos textos encenados, o poema *Resistência* do livro *Protesto* (1982) foi a inspiração para texto *Tocai Tambores* parte do espetáculo *Batuque de Tocaia*.

Resistência
 Tocai tambores tocai
 Não tenho mais medo da morte
 Sei que não vou desaparecer
 Tocai tambores tocai
 Em toda parte
 Muitas mãos de ébano
 Estão tecendo o destino da raça
 Sei que não vou desaparecer
 Não tenho mais medo da morte
 Não tenho mais medo de nada
 Tocai tambores tocai
 Tocai tambores da alvorada
 (Assumpção, 2020, p. 28)

Figura 16 – Programação do II Batuque de Tocaia abril/1984



Fonte: Tica, 1984.⁴⁰

Infelizmente, não conseguimos encontrar todos os textos que compuseram o espetáculo ao longo dos anos. Certamente, diversos textos foram escritos e encenados, já que o espetáculo não possuía uma estrutura fixa, incorporando novas cenas de tempos em tempos. O espetáculo

realização de rodas de poemas em escolas. Além disso, coordena o evento “A Semana da Raça” e o coral “Afro-Francano” Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/180-carlos-de-assumpcao>

⁴⁰ TICA. **Panfleto do II Batuque de Tocaia**. Ribeirão Preto, SP. 1984. 1 panfleto. Acervo pessoal.

era um mosaico de expressões artísticas que incluía a participação dos capoeiristas do Grupo Cativoiro, com música e cenas, as coreografias de dança afro e as cenas baseadas em textos. Era elaborada uma relação organizacional das cenas, nomeada de Roteiro de Trabalho, conforme registrado por Souza (1991). Ressaltamos a riqueza e a diversidade das expressões artísticas presentes no processo criativo e posteriormente no espetáculo.

ROTEIRO DE TRABALHO

Sementinha – música 2001

Textos...

Banzo

Canto – Quem mandou a nadar...

Tocai Tambores

Trema o vale... Cristo Negro

Mulher brasileira

Jogral 2

Nêga Cambinda – canto – dança – texto

Espaço Vazio

Ilê Ayê - canto – dança – texto

Silêncio – Texto

Bailarina Solitária - canto – dança – texto

Espaço livre...

Música Travessia

Texto – Pra acordar

Final – Música Raça. (*idem* p.165)

No roteiro de trabalho, podemos observar a sequência de cenas, com indicações de suas características, destacando se eram cenas musicais, textuais, corporais ou uma combinação dessas expressões. As cenas eram organizadas com o objetivo de retratar simbolicamente a trajetória do negro brasileiro, desde a chegada forçada pela diáspora até os questionamentos contemporâneos do negro. Esse roteiro de trabalho demonstra a complexidade e a profundidade da abordagem do grupo Travessia ao idealizar suas produções artísticas.

Batuque de Tocaia era o espetáculo que a gente fazia, e a gente vinha desde a escravidão até nos tempos atuais, dentro do espetáculo. Então o que né? Aí o Pedro Paulo discorria sobre, né? Sofrimento do escravo até ele no final culminar fazendo as indagações e falando das indignações dele, né em cima do que era o negro na atualidade. [*sic*] (Tica, 2023)

Podemos vislumbrar essa trajetória cênica na sinopse de alguns dos textos que estão relacionados no roteiro de trabalho, que também foram descritos por Souza (1991). Primeiro temos a sinopse do texto “Tocai Tambores”, em que são retratadas as condições nas quais os negros foram submetidos em nossa história, desde a escravidão até uma suposta liberdade que foi mantenedora do negro como cativo. “Denuncia o jugo do branco sobre o negro e realça a cultura africana como um legado a ser cultivado. Fala da história do negro e seus heróis que lutaram por uma vida melhor e pela liberdade.” (*idem*, p.165).

Figura 17 – Foto espetáculo “Batuque de Tocaia”



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto [198-?]⁴¹

O texto *Mulher brasileira* tinha uma perspectiva muito debatida na contemporaneidade em relação às mulheres negras, trazendo para os palcos a subalternidade social e a solidão derivadas do racismo. “[...] ressalta-se o sofrimento da mulher negra que foi submetida à exploração do homem branco, no trabalho e no sexo, e que vivia sua solidão à espera do homem negro.” (*idem*, p. 166). Na sequência temos a descrição do texto *Pra acordar* que possuía uma abordagem diretamente política, ao exaltar as lutas pela liberdade do povo negro. Colocando em cena personalidades heroicas, como Amílcar Cabral, Samora Machel, Luísa Mahin, entre outros.

⁴¹ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Espetáculo Batuque de Tocaia**. [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

Figura 18 – Foto espetáculo “Batuque de Tocaia”



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, [198-?]⁴²

“Cristo Negro” é um jogral, assim denominado pelo grupo, o texto começa com a súplica pela volta de Cristo, mas que ele volte com o rosto preto como uma noite sem lua. O texto propõe uma fabulação de que ao retornar à terra como um homem negro, Cristo sentiria na pele a crueldade humana, sendo ela pior que a sofrida por ele anteriormente aqui na terra. Na sequência são lançados diversos questionamentos metafóricos sobre a questão da diferença de cor entre negros e brancos, ressaltando a dor de pessoas negras ao serem julgadas pela cor da pele. O ex-integrante Ricardo nos conta que atuou nessa cena, e reafirma que o texto era parte do espetáculo Batuque de Tocaia.

Cristo Negro está dentro do Batuque de Tocaia. Cristo negro é uma esquete, mas ela é... você pode fazer ela em 5 minutos ou você pode estender, dependendo dos atores. Entendeu? Tinha dia que a gente estava um com cara feia com o outro, em 5 minutos a gente fazia. Mas tinha dia que a gente dizia vamos, vamos deitar e rolar. [sic] (Ricardo, 2023)

Por meio do acervo particular de nossa entrevistada Tica, tivemos acesso ao texto, sendo o único texto que acessamos, que foi listado no roteiro de trabalho que reproduzimos acima. O texto é composto por frases sequenciais, sem divisão de personagens, estruturalmente diferente da escrita dramaturgica clássica.

⁴² PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Foto do espetáculo “Batuque de tocaia”**. [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

Figura 19 – Texto Jogral “Cristo Negro” página 1

JOGRAL 1

- X Cristo irmãos de todos, de brancos de negros, de mulatos, de amarelos e de índios.

- Liberta dos Grilhoões dos preconceitos

- liberta, liberta.

- Irmão, a sua voz já não é mais ouvida cá embaixo, venha de novo para

- salvar os homens., venha Cristo.

- Venha Negro de cara tão Negra como noite sem lua.

- Venha é Cristo Negro.

- Venha para que os homens cusпам na sua cara, cusпам radiotividade.

- Venha Cristo negro, desta vez não sera uma simples cruz de madeira

- e pregos espetando suas mãos e seus pés...

- Os homens progrediram, eles agora tem bombas atômicas capazes de matar

- um, dois, cinco, Mil Cristos.

- Venha Cristo, ainda deveX restar alguma coisa de bom dentro dos homens

- Venha despertar esse pouco que se encontra adormecido dentro dos homens.

- Venha Cristo, venha multiplicar os pães da compreensão, na mesa da hu-

- manidade.

- A flôr não importa a cor .

- Ele veio... é negros como nós

- Ele esta falando noutro sermão da montanha.

- A flôr não importa a cor

- Vermelha ou amarela

- Nada mais se encerra

- Ela é apenas flor

 E os beija-flores

 A s abelhas sem preconceitos

 vem beija-las

- Fale mais, ainda faltam alguns minutos para que os homens atirem uma

- bomba sobre sua cabeça.

- Fale mais, Cristo negro, ainda não chegou o momento da repetição do

- beijo de Judas... Responda aos negros...

- Porque o drama da cor?

- Porque irmão o drama da cor?

- A passada do Branco é Branca?

- A lagrima do Negro é preta?

- O sangue do branco é branco?

- O grito de socorro dentro da noite ouvida também tem colorido?

- A dor do branco é branca?

- A ossado do negro é negra?

- A dor do parto da branca é branca?

- A voz do negro cantando

 do br an co fazendo discurso

 da branca embalando o filho

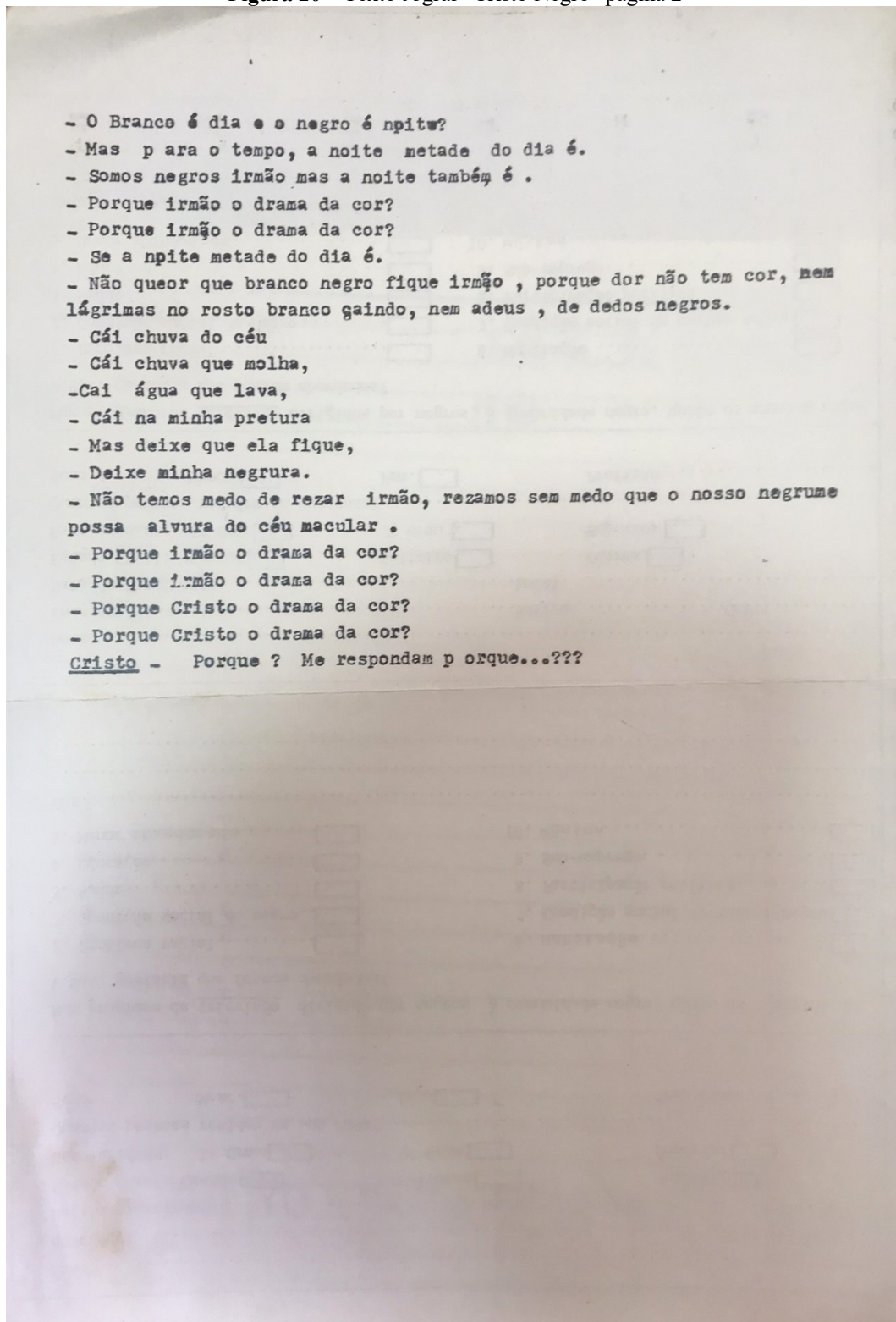
 da negra brigando

 É apenas vóz , vóz sem cor

Fonte: Tica, [19--?]⁴³

⁴³ TICA. Texto Jogral Cisne Negro. Ribeirão Preto, SP. [19--?]. 1 folha datilografada. Acervo pessoal.

Figura 20 – Texto Jogral “Cristo Negro” página 2



Fonte: [idem]

A religiosidade é um elemento presente em diversos momentos do espetáculo. Em *Cristo Negro*, temos a expressão da fé cristã, enquanto nas cenas "Nêga Cambinda" e "Ilê Ayilê", encontramos a ética e a fé das religiões de matriz africana. A Negra Cambinda, que dá título à cena, é uma entidade espiritual presente na Umbanda, frequentemente associada à

sabedoria, à cura e à proteção. Ela é retratada como uma mulher africana idosa que viveu durante o período da escravidão no Brasil. Negra Cambinda também é a denominação de um ponto cantado, que são canções rituais usadas para chamar e homenagear as entidades espirituais. Esses pontos cantados são uma parte essencial da prática da Umbanda, servindo como uma ponte entre o mundo físico e o espiritual (Leal; Gomes, 2020).

Negra Cambinda
 Fala na língua nagô
 Negra da costa rica
 Filha de Babalaô - 2x
 Negra fuma
 Negra dança
 Na batida do tambor
 Negra toma sua marafo
 Saravando o Seu Protetor - 2x
 É na macumba ê
 É na macumba a - 2x
 Negra da costa rica
 Vamos todos saravá - 2x
 É na macumba ê
 É na macumba a - 2x
 Negra da costa rica
 Vamos todos saravá - 2x (*idem*)

O Travessia estabeleceu conexões e sempre esteve atento à produção cultural negra de seu tempo. Inferimos que, possivelmente, a cena Ilê Aiyê seja uma referência ao bloco carnavalesco, fundado em 1974 no bairro da Liberdade, em Salvador, Bahia, apenas três anos antes da fundação do Travessia. O Ilê Aiyê surgiu como uma resposta ao racismo e à exclusão dos negros nos desfiles de carnaval. De acordo com as informações presentes na Enciclopédia Itaú Cultural (2024), desde o início, o Ilê Aiyê tem se dedicado a combater o racismo e a promover a cultura afro-brasileira. O bloco é conhecido por seus desfiles vibrantes que celebram a beleza, a história e a cultura do povo africano e afro-brasileiro. A religiosidade também desempenha um papel crucial no Ilê Aiyê. O bloco incorpora elementos das religiões afro-brasileiras, como o candomblé, em suas performances. Essas tradições religiosas são uma parte vital da identidade afro-brasileira e são celebradas e honradas pelo Ilê Aiyê.

Figura 21 – Foto espetáculo “Batuque de Tocaia”



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, [198-?]⁴⁴

Os elementos e a criação de uma estética baseados nos rituais das religiões de matriz africana foram basilares na maioria dos espetáculos do Travessia. Reinaldo relembra que, assim que iniciou a sua participação como bailarino e ator no grupo, no ano de 1983, propôs a entrada de novos integrantes, que faziam parte do terreiro de umbanda que ele frequentava. Ele conta que ficou encantado com o domínio textual e a consciência racial do grupo, no entanto, acreditava que os cantos e as danças provenientes da umbanda poderiam enriquecer a cena, ao propor outras simbologias que fortalecessem os discursos sobre negritude e ancestralidade. “E como eu já era do axé, né, nascido na Umbanda, e com passagens pelo Candomblé, aí foi quando eu introduzi a dança, os cantos, né? E trouxe pessoas, trouxe pessoas para nos ajudar, trouxe alguns ogãs, e aí a coisa foi crescendo, né?” [sic] (Reinaldo, 2023). Ele nos explicou que Ogãs são cargos dentro do candomblé e da umbanda. Os Ogãs Alabês, que foram introduzidos no grupo, são aqueles que se dedicam aos cantos e ao toque do atabaque durante a realização dos rituais. Os Ogãs Alabês são responsáveis por manter a vibração adequada durante os rituais, são a sustentação e firmeza dos toques no atabaque e pontos cantados. “Ogã Alabê é a pessoa que ajuda a cortar para o orixá, né. Fazer a emulação para o Orixá, são os que tocam e que cantam, que dão ritmo para trazer o orixá para o terreiro” (*idem*). Nos registros visuais do

⁴⁴ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). Foto do espetáculo “Batuque de Tocaia” [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

espetáculo, podemos vislumbrar a forte influência da religiosidade afro-brasileira no espetáculo Batuque de Tocaia.

“O grupo usa com muita frequência o atabaque, o agogô e caxixi que acompanhavam sua dança e canto sob a influência do candomblé; o berimbau sempre esteve presente e a ligação com a capoeira sempre foi muito estreita” (Souza, 1991, p. 164). Ao tratar dos elementos cênicos, a autora evidencia a presença do ritual em cena. Martins (1995) dialoga sobre como a cultura negra nas Américas tende a mimetizar em cena os rituais africanos sistematicamente, de modo que acabam por instaurar outras territorialidades e sentidos para o mesmo. Esse processo de apreensão dos rituais africanos torna-se constitutivo de uma singularidade das formas de expressão teatralizada da cultura negra. Sendo assim, o Travessia, ao colocar o ritual em cena, situa sua composição cênica em paridade com outros núcleos de criação de poéticas negras.

O Teatro Negro secular, no Brasil e nos Estados Unidos, exhibe, como uma das marcas de sua singularidade, o diálogo permanente com esse modo de concepção formal e existencial, que tem no ritual um de seus pressupostos básicos, como uma estrutura significativa que movimenta toda a representação. Nessa direção, muitos dramaturgos apoiam-se em formas de expressão ritual – os cultos afros, no caso brasileiro, e a moldura teatralizada dos serviços religiosos das igrejas negras, nos Estados Unidos –, quando não criam, na própria concepção cênico-dramática, um projeto de teatro ritual [...] (Martins, 1995, p. 100).

A autora reitera como a religiosidade africana e afro-brasileira foi utilizada para a construção dramaturgica, seja na reprodução ou criação de elementos rituais, do Teatro Negro no Brasil. Pelos registros fotográficos e testemunhos, também é possível visualizar como os elementos rituais também ditam a estética do espetáculo, sendo referência para o cenário e figurinos. As ex-integrantes Tica e Márcia revelam que o figurino também era parte do processo de criação coletiva, em que todos podiam opinar e que geralmente as mulheres do grupo ficavam responsáveis por tal. “Para a gente saber como iria ser o figurino, nós tínhamos assim, encontros com o pessoal para que todo mundo desse uma ideia” [*sic*] (Márcia, 2023). Os figurinos do Batuque de Tocaia variavam de acordo com mudanças nas cenas e no elenco, de maneira geral eram compostos por peças brancas em conformidade às referências dos cultos afro-brasileiros e também de tecidos com estampas étnicas em amarração. A amarração de tecidos, seja na cabeça como turbantes ou amarrados no corpo formando vestes que remetem a trajes tradicionais africanos. “Comprar tecido, era uma coisa que a gente usava muito, né? Para fazer as amarrações [...] eu gostei tanto desse negócio de fazer amarrações que durante um ano eu não comprei roupa. Eu só usei amarrações.” (*idem*).

Figura 22 – Fotos espetáculo “Batuque de Tocaia”



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, [198-?] Compilação do autor.⁴⁵

As canções, o ritmo dos instrumentos de percussão, a dança, os gestos, todos os movimentos do corpo, os mitemas culturais conjugados em cena capturam o próprio pulsar rítmico da experiência negra ancestral, engendrando uma percepção harmoniosa do corpo e do espírito. Essa orquestração de palavras, sons, imagens, luzes e sombras, máscaras e totens, cores, ritmos e cheiros cria uma linguagem teatral sinestésica, envolvendo o palco e a plateia numa atmosfera de receptividade e engajamento coletivos. (Martins, 1995, p. 100-101).

⁴⁵ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Fotos do espetáculo “Batuque de tocaia”**. 198-?]. 2 fotografias. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

O espetáculo Batuque de Tocaia era reformulado anualmente por diversos fatores. “Em função da experiência artística, da rotatividade de seus integrantes, da aquisição de diferentes talentos, da coesão do grupo, da maturidade de sua militância, pela introdução de novos textos e poemas e pela reflexão da conjuntura política e social” (Souza, 1991, p. 166). Além dos fatores expostos, o recorte de tempo para a reformulação não é uma aleatoriedade. O Travessia estreou o espetáculo Batuque de Tocaia em 1983, junto com outra ação desenvolvida pelo grupo, o festival de cultura negra, de nome homônimo. Em nossa análise documental, compreendemos que espetáculo e festival foram produzidos de forma concomitante e não foram dissociados com o passar dos anos. Nos relatos, os entrevistados citavam Batuque de Tocaia, sem categorizar a expressão como espetáculo ou festival, sendo possível compreender à qual se referiam pelo contexto do testemunho.

Figura 23 – Foto espetáculo “Batuque de Tocaia”



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto [198-?]⁴⁶

O festival Batuque de Tocaia, de acordo com a documentação, teve seis edições no período de sete anos, de 1983 a 1989, sendo que no ano de 1988 não consta registro de sua realização. Dessa maneira, temos em ordem cronológica as seguintes edições:

- 1983 – I Batuque de Tocaia

⁴⁶ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Foto do espetáculo “Batuque de Tocaia”** [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

- 1984 – II Bataque de Tocaia
- 1985 – III Bataque de Tocaia
- 1986 – IV Bataque de Tocaia
- 1987 – V Bataque de Tocaia
- 1989 – VI Bataque de Tocaia

Não temos como afirmar que houve outras edições do festival. Sendo assim, optamos por retratar esse período, em que nossos entrevistados estiveram presentes e há documentos que indicam a realização destas edições. A organização ficava a cargo do grupo Travessia com apoio do Clube José do Patrocínio, espaço em que eram realizadas muitas atividades do festival, e também ocupavam outros espaços culturais de Ribeirão Preto com as ações do Bataque de Tocaia. “Um festival de cultura em que uma das principais preocupações era ‘desmistificar a visão das expressões culturais negras como folclore’, desconstruir esta concepção tão cara às narrativas hegemônicas” (Souza, 2010, p. 355, grifo do autor).

Figura 24 – Cartazes de divulgação Festival “Bataque de Tocaia”



Fonte: Compilação do autor.⁴⁷

O festival era uma grande celebração da cultura negra, unindo as mais diversas linguagens artísticas e debates sociopolíticos sempre no âmbito da negritude. Durante dois ou três dias, variando de acordo com cada edição, eram realizadas exposição de artes plásticas,

⁴⁷ GRUPO TRAVESSIA. Cartazes de divulgação Bataque de tocaia. In: Arquivo pessoal de Tica. Ribeirão Preto, SP.: 1983-198[?]. 3 p.

literatura negra, espetáculos e performances teatrais, manifestações culturais populares da cultura negra, tais como capoeira, afoxé, roda de samba, entre outras.

[...] se dava no início do ano, geralmente no mês de abril, evitando coincidir com a data 13 de Maio porque é uma data paternalista, e era uma atividade que trabalhava com a questão política através de palestras e debates que diziam respeito à participação do negro no âmbito sócio-político da sociedade brasileira e com a apresentação do grupo de teatro Travessia ou de outros grupos de teatro ou dança como o Ballet Afro Liberdade, Canto e Dança de Campinas ou grupo Congada de São Carlos ou da capital paulista como o Banda-lá etc. (Souza, 1991, p. 176)

Ao analisarmos as atividades que compunham a programação do evento ao longo de suas edições, evidencia-se o objetivo de conscientizar a população negra sobre sua condição social e política em nosso país, como pontuado na citação acima. Desde a primeira edição, constam a realização de encontros de entidades e políticos negros e palestras com as seguintes temáticas: O negro na política brasileira; Democracia brasileira para o negro: um sonho ou uma realidade?; Constituinte 86: farsa ou fato? “Toda esta programação, sob a regência de um dos grandes líderes da população negra ao longo da história de Ribeirão Preto, o senhor Pedro Paulo da Silva, diretor teatral do Grupo Travessia” (Souza, 2010, p. 355). Outra atividade tradicional do festival Batuque de Tocaia era o baile, que acontecia à noite e tinha como objetivo reunir os participantes do evento em um momento de confraternização. Entre as atividades culturais, artísticas e políticas, sentia-se a necessidade de promover um espaço de lazer e bem-estar para os participantes, objetivo que sempre esteve no cerne do Clube José do Patrocínio. De acordo com Souza (2010), o Batuque de Tocaia era “Um evento em que a sensação de se estar em comunidade somava-se ao orgulho de presenciar tantas atividades de organizações negras a um só tempo” (*idem* p. 355). Portanto, afirmamos que o festival tornou-se um importante espaço de encontro da população negra, em que ocupavam um lugar de protagonismo, tanto na organização como nos holofotes.

Em abril de 2023, foi realizada uma nova edição do Batuque de Tocaia, a iniciativa da retomada foi do nosso entrevistado Tião Preto e de sua companheira Adriana. Durante três dias de evento, foram realizadas diversas apresentações como capoeira, samba de roda, performances teatrais e palestras. Ambos relataram que a realização foi financiada por meio de apoiadores e com custo próprio. A motivação para a realização do festival nos dias atuais foi manter vivo o legado do Travessia e de Pedro Paulo, e existe o desejo que outras edições sejam realizadas.

3.2 Festival Comunitário Negro Zumbi – Feconezu

O primeiro Festival Comunitário Negro Zumbi (Feconezu) foi realizado em 1978 na cidade de Araraquara e tem sido realizado até os dias atuais. O Travessia, fundado em 1977 e dando seus primeiros passos como grupo teatral na época, esteve presente na primeira edição do Feconezu. Essa experiência foi de suma importância para sua consolidação. “O primeiro foi em Araraquara, então a gente como era próximo, pensamos: Vamos participar? Vamos. Que a gente era novinho no teatro, mas o Pedro Paulo falou que era importante a gente participar” (Tica, 2023).

Segundo Andrade (2020), o Feconezu surgiu em meio a um ambiente de articulação política e efervescência cultural promovidas por entidades negras e ativistas antirracistas em muitas cidades no estado de São Paulo. O objetivo inicial de sua criação era uma homenagem a Zumbi dos Palmares, em sua data de morte, sendo assim, o festival sempre foi realizado no mês de novembro.

Principalmente em sua primeira década de ocorrência, o Festival, originalmente pensado como um momento de confraternização em homenagem a Zumbi dos Palmares no seu aniversário de morte foi ganhando relevância como foro de troca de experiência, ideias e debates acalorados, promovendo novos espaços de formação tanto de pessoas não alinhadas a debates teóricos ou políticos, quanto de militantes já em atividade e de grupos importantes como o Quilombhoje, MNU, Grupo Negro da PUC, Vissungo/SP e diversas entidades e associações políticos-culturais do interior de São Paulo. (*idem*, p. 25-26)

Após a participação na primeira edição, o Travessia, junto com seus parceiros de arte e luta, o Clube José do Patrocínio e o Grupo de Capoeira Cativoiro, se prontificaram para a realização da segunda edição na cidade de Ribeirão Preto. A organização do evento foi composta pelas entidades negras da cidade, juntamente com outras grandes organizações do estado de São Paulo, tais como: Federação das Entidades Afro-Brasileiras do Estado de São Paulo (Feabesp); Centro de Cultura Afro-Brasileira Congada (São Carlos); Grupo de Divulgação de Arte e Cultura Negra (Gana - Araraquara); Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN). A palavra *comunitário*, presente no título do festival, fazia jus ao lugar que ocupava, tendo o Feconezu, ao referir-se ao seu sistema organizacional, se autoproclamado como organização quilombola, por meio dos princípios e ética nos modos organizacionais.

A autointitulação “Organização Quilombola” e a frase que caracteriza a iniciativa – “O melhor do Feconezu é sua gente” – oferecem a leitura do caráter popular dessa organização, dos valores então muito em voga de recuperação do quilombo como referência e fundamento para se pensar a coletividade, e de Zumbi dos Palmares como símbolo e inspiração. (Andrade, 2020, p. 25).

Figura 25 – Folheto de divulgação II Feconezu



Fonte: Tica, 1979.⁴⁸

Conforme consta no folheto de programação, o II Feconezu foi realizado nos dias 23 e 24 de novembro de 1979, nas duas sedes do Clube José do Patrocínio, central e de campo. No texto de apresentação do evento, é possível reafirmar o sentido comunitário negro promovido pelo evento, cujo objetivo maior era reunir pessoas negras em uma grande celebração. Sendo assim, lê-se: “O FECONEZU é um encontro comunitário, nele você é importante, essencial. O festival comunitário negro Zumbi é igual a uma casa que vai sendo construída desde o começo do ano, de mutirão em mutirão, depois, a festa”. Durante os dois dias de eventos, foram realizadas diversas atividades de natureza cultural, artística, política, esportiva e de lazer, com a participação de entidades, como: Centro Comunitário Cultural e Artístico Vissungo (CECAV)

⁴⁸ TICA. **Folheto de divulgação II Feconezu**. Ribeirão Preto, SP. 1979. 1 cartaz. Acervo pessoal.

e Movimento Negro Unificado Contra Discriminação Racial (MNUCDR), ambos de São Paulo – SP, e o Grupo Lumumba de Campinas.

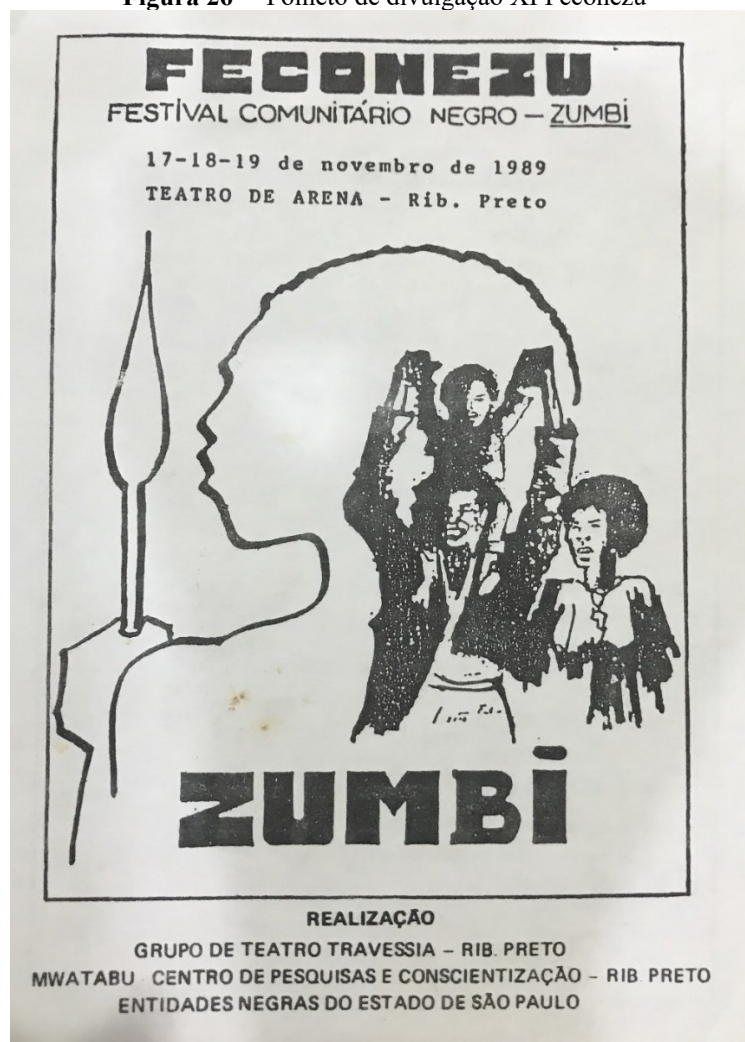
O Feconezu continuou sendo realizado anualmente sempre em cidades do interior de São Paulo, com dez edições ininterruptas de 1978 a 1987, na seguinte ordem: I Araraquara; II Ribeirão Preto; III São Carlos; IV Campinas; V Piracicaba; VI São José dos Campos; VII Rio Claro; VIII Limeira; IX Jundiaí e X Taubaté. Em 1988, o Feconezu não foi realizado, sendo o Grupo Travessia responsável por sua retomada. Em documento de organização do XI festival ocorrido em Ribeirão Preto, temos a seguinte informação: “Em 1988 não foi possível realizarmos o Feconezu. Mas inauguramos agora uma nova era, recomeçando por Ribeirão Preto, 10 anos após o Feconezu ter sido realizado aqui.”

A iniciativa do Grupo Travessia em realizar o XI Feconezu foi muito bem recebida por entidades negras de todo o estado, como podemos ver atestado em diversas correspondências trocadas entre o Travessia e entidades negras, que estão no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto. Nessas correspondências, as referidas entidades parabenizam e oferecem apoio para a organização. Em uma carta de próprio punho, datada de 23 de julho de 1989, endereçada a Pedro Paulo e assinada por Neusa da entidade Gana – Araraquara, é relatado o envio de arquivo com o histórico de Palmares para serem utilizados na produção dos documentos do XI Feconezu, além de orientações práticas para auxílio na organização. No final da carta, encontra-se o seguinte desejo: “Esperamos que a realização do Feconezu, deste ano, aí em Ribeirão tenha a força de aglutinar novamente as entidades e dar um novo impulso ao Movimento Negro do nosso estado. Axé”. Em outra correspondência da entidade Chico Rei – Cultura, Recreação e Coletivismo de Poços de Caldas, datada de 13 de julho de 1989, logo no início da mensagem, foi explicitado o contentamento pela retomada do festival: “Companheiros, com alegria recebemos a carta resumo da Ata de reunião do Feconezu. Chegamos a pensar que esse evento tão importante para nossa luta, não fosse mais acontecer. As propostas estão muito boas e torcemos para que sejam realizadas com rigoroso cumprimento”.

“O festival foi marcado pela reunião de vários membros e entidades que trabalhavam com cultura no estado de São Paulo, principalmente com práticas teatrais, tradicionais, populares e musicais” (Andrade, 2020, p. 25). Nos dias 17, 18 e 19 de novembro, foi realizado o XI Feconezu, organizado pelo Grupo de Teatro Travessia e Mwatabu – Centro de Pesquisas e Conscientização, ambos de Ribeirão Preto, e entidades negras do estado de São Paulo. Diferentemente da segunda edição do Feconezu, em que as atividades se concentraram no Clube José do Patrocínio, na décima primeira edição foram ocupados espaços culturais municipais,

principalmente o Teatro de Arena de Ribeirão Preto. Apenas uma atividade, o Baile realizado na noite de sábado, ocorreu no Clube José do Patrocínio. De acordo com o folheto de programação, manteve-se a tradição de realizar atividades políticas, artísticas, culturais, esportivas e de lazer e bem-estar.

Figura 26 – Folheto de divulgação XI Feconezu



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, 1989.⁴⁹

Podemos considerar que esse momento, em que o Travessia tomou a iniciativa de realizar o festival após um ano sem sua realização, contribuiu para que o Feconezu se erguesse e continuasse sendo realizado até os dias atuais. Um evento itinerante que percorre cidades do interior paulista há mais de quatro décadas vem reunindo pessoas negras e fortalecendo uma significativa rede de organizações negras em todo o estado.

⁴⁹ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Folheto Feconezu XI**. 1989. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

3.3 O Negro Falando

O “Negro Falando” foi um espetáculo do grupo Travessia, em conformidade com informações de documentos, teria estreado no ano de 1988. O espetáculo foi originado com o encantamento de Pedro Paulo com o livro *O negro escrito : apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira* de Oswaldo Camargo⁵⁰, na obra o autor em uma análise crítica percorre a bibliografia produzida por autores afro-brasileiros. Em uma analogia ao título e à obra de Camargo, o diretor do Travessia criou o espetáculo “O Negro Falando”. Em um recorte de jornal datado de 10 de maio de 1988, referido como parte do Jornal “O Diário de Ribeirão Preto”, página 3, Pedro Paulo apresenta um breve release do espetáculo. Lê-se: “Com o propósito de dar voz às palavras escritas dos literatos, este trabalho também é uma tentativa de dar uma maior aproximação entre atores e escritores negros e, através da encenação, levar ao público a imagem do negro na literatura.” (O Negro [...], 1988, p.3). Ele ainda informa que a dramaturgia do espetáculo foi composta por adaptações textuais. Além de Oswaldo Camargo, que foi inspiração para o espetáculo, também são utilizados textos de outros autores Éle Semog⁵¹ e Cuti.

De acordo com Souza (1991), outra motivação de Pedro Paulo para criar o espetáculo era a preocupação com o olhar do senso comum sobre sua produção artística. Segundo ele, o público, na maioria das vezes, baseado em uma concepção racista e estereotipada, esperava que sua cena fosse constituída por artistas negros sambando, jogando capoeira, batucando, entre outras expressões culturais afro-brasileiras, atribuindo a elas uma categorização folclórica. Sendo assim, Pedro acreditava que essa imagem estereotipada e distorcida do negro em cena

⁵⁰ Poeta, ficcionista, crítico, historiador da literatura e um dos mais destacados escritores negros das últimas décadas, Oswaldo de Camargo nasceu em Bragança Paulista - SP, em 22 de julho de 1936. Estreia na literatura nesse mesmo ano, com os poemas de Um homem tenta ser anjo, de nítida inspiração católica, que obteve boa repercussão na crítica. Em 1961, lança seu segundo livro 15 poemas negros. Na década de 70, o autor traz a público sua produção ficcional. O volume de contos O carro do êxito é acolhido pela Editora Martins, que o edita em 1972. Em 1978, Oswaldo de Camargo integra a histórica edição do primeiro número de Cadernos Negros. Juntamente com Paulo Colina e Abelardo Rodrigues, une-se aos jovens estudantes e intelectuais afro-brasileiros que buscavam se organizar naquele momento de resistência pacífica ao regime militar e de mobilização pela redemocratização do país. Em 1987 tem-se a publicação de O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na Literatura Brasileira, no qual o olhar do poeta convive com o do crítico e historiador. Fonte: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/360-oswaldo-de-camargo>

⁵¹ Luiz Carlos Amaral Gomes, pseudônimo Éle Semog, nasceu em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, em 07 de dezembro de 1952. Em 1977, integra as antologias Incidente normal e Ebulição da escritatura. Em 1978, lança o volume de poemas O arco-íris negro, em coautoria com José Carlos Limeira. A parceria se repete com a publicação de Atabaques em 1979. Em 1984, fundou o grupo Negrícia – Poesia e Arte de Criolo. Ativista e agitador cultural, coordenou o segundo e o terceiro Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros. Entre 1989 e 1996, foi presidente do CEAP – Centro de Articulação de Populações Marginalizadas. Foi cofundador do jornal *Maioria Falante*, onde atuou até 1991. Foi Assessor do Senador Abdias Nascimento e Conselheiro Executivo do Instituto Palmares de Direitos Humanos. Fonte: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/234-ele-semog>

"encanta, mas ao mesmo tempo faz ver o negro como 'folclore', como algo exótico e essa visão faz perder de vista o valor artístico que um negro pode possuir" (Souza, 1991, p. 169).

Figura 27 – Foto apresentação teatral grupo Travessia



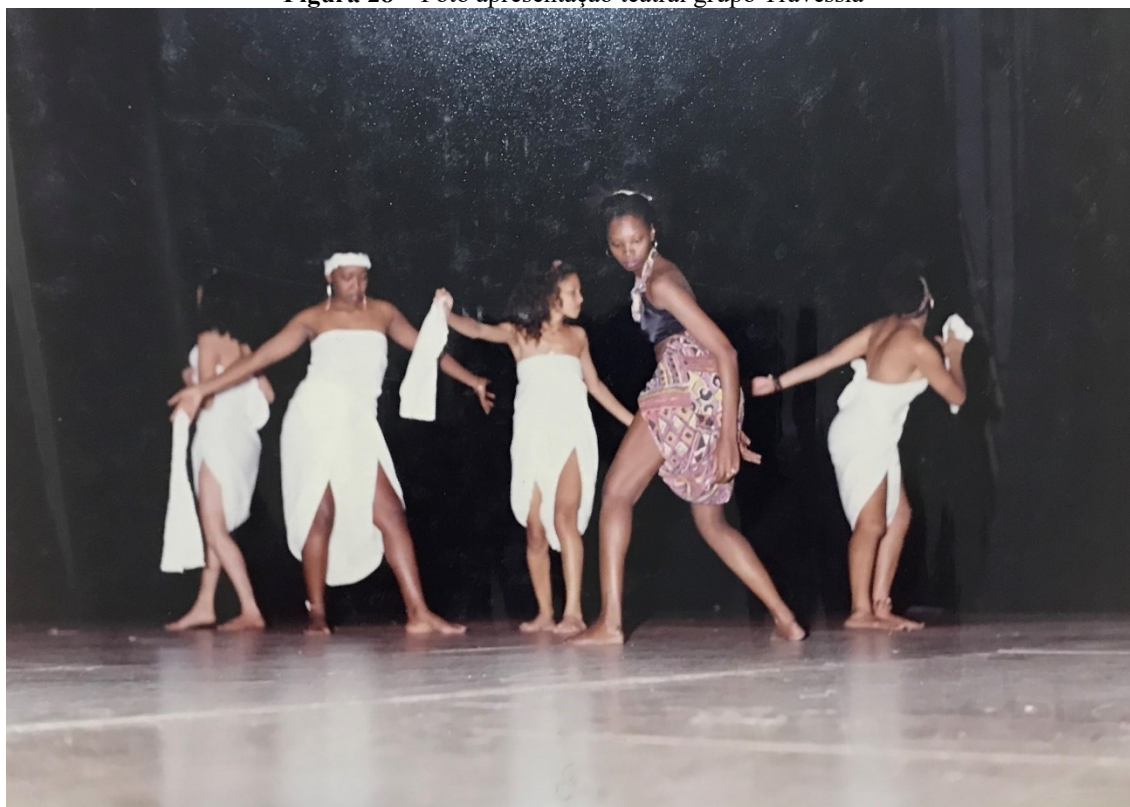
Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto [199-?]⁵²

Diante do pensamento exposto, Pedro Paulo acreditava que, ao produzir um espetáculo em que a palavra estivesse no centro da cena, poderia promover outras narrativas para o negro na cena, o negro que canta, dança, batuca e fala. Diferentemente de outros espetáculos produzidos pelo grupo, o texto teatral ganhava destaque em detrimento às outras linguagens e expressões culturais da cena. Ainda de acordo com a matéria do Jornal O Diário, anteriormente citada, encontra-se registrada uma breve circulação do espetáculo por três cidades do estado, sendo duas no interior, Barretos e Sertãozinho, e uma em São Paulo capital. Ao descrever o espetáculo, foi apresentada a seguinte informação: "*O Negro Falando* é um trabalho de dramatização, canto e dança" (O Negro [...], 1988, p. 3). Ressaltamos a ordem da descrição em que a palavra dramatização é colocada em primeiro lugar. Na descrição de outros espetáculos, o termo dramatização nem sequer é citado, por exemplo, o espetáculo *Batuque de Tocaia* é descrito como canto e dança. "Para ele [Pedro Paulo] a arte é algo muito mais amplo, mais universal e ele busca um aprofundamento em sua criação, em sua arte cênica" (idem). Parece-

⁵² PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Apresentação teatral do grupo Travessia**. [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

nos que Pedro Paulo buscava que sua arte fosse reconhecida para além de uma aceitação condescendente da branquitude, que categorizava sua arte como menor, por colocar em cena manifestações culturais populares negras.

Figura 28 – Foto apresentação teatral grupo Travessia



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, [198-?]⁵³

Souza (1991) apresenta em seu trabalho uma descrição das ações das cenas iniciais do espetáculo *O Negro Falando* e também trechos de sua dramaturgia.

A peça começa com as luzes totalmente apagadas e uma voz dizendo:

“Eu conheço o universo e tudo o que foi criado por ele me deixa deslumbrado, o que tenho feito cada vez mais negro, é não ficar mudo diante deste meu deslumbramento.”

“ Nós alcançaremos a nossa condição de dignidade humana, alcançaremos ou terra tremerá com a nossa tentativa de alcançá-la.”

A seguir acendem-se as luzes e surge a capoeira jogando e cantando rápido:

“Óia pega esse negro

Esse negro é o cão...”

Contra luz e fundo música ou percussão. Mulher elegantemente vestida entra dizendo:

“ Já não procuro somente o homem negro, me procuro como mulher negra. Não a mulher de pele preta, mas a negra com a dignidade de meus ancestrais.”

⁵³ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Apresentação teatral do grupo Travessia**. [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

Após a fala da mulher negra, entra um personagem masculino dizendo:

“Tragam as flores do campo e os guerreiros mortos

Tragam as flores do campo para que sejam regadas com as lágrimas do inimigo, pois até hoje elas eram regadas com o nosso sangue, com a seiva da nossa ambição de gente.”

Aí segue um diálogo entre a mulher e o homem, depois coreografia e dança e um coro que canta:

“África, Afro-América

Universo negro

- Mistura de Natt Tuner, Patrice Lumumba e Luísa Mahin.

África, Afro-América

Universo negro

- Tens o sangue de Amílcar Cabral, Dandara e Anastácia.

África, Afro-América

Universo negro

- Mistura de gritos e palavras de Agostinho Neto, Zumbi e Cruz e Souza.

África, Afro-América

Universo negro

- Possui o canto de Bobo Marley, Gilberto Gil e Itamar Assunção.

África, Afro-América

Universo negro

- Da poesia quilombola de Solano Trindade, Cuti e Luiz Gama.

África, Afro-América

Universo negro

- De revolucionários esquecidos, de capoeiristas pensantes, diga quem me chama a luta, diga quem é quilombo hoje” (*idem*, p. 167-168).

A autora acrescenta que as próximas cenas do espetáculo davam continuidade aos moldes apresentados inicialmente, estruturalmente criado em dramatização, coro, dança e o toque do atabaque. Assim, o espetáculo cumpria seus objetivos de revelar o sofrimento causado pela desumanização do negro e exalta a memória de seus heróis, iminentemente sujeitos ao risco de queda no precipício do esquecimento. "Numa montagem modesta, tentamos tirar o negro das páginas dos livros para que ele cante, dance, fale e participe, traçando seu próprio caminho", informa o diretor do grupo Travessia (O Negro [...], 1988, p. 3).

3.4 Roda de Poemas

A “Roda de Poemas” era uma intervenção poética-cênica realizada pelo Travessia, inspirada pela ação poética-literária criada pelos poetas negros fundadores do Quilombhoje. “No ano de 1980, Oswaldo de Camargo, Cuti (Luiz Silva), Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e Mário Jorge Lescano, que, independentemente dos Cadernos, faziam reuniões informais para, semanalmente, discutir literatura, autodenominaram-se Quilombhoje” (Cuti, [s.d.]). A estreita relação dos integrantes do Travessia com a literatura e autores negros, como Cuti, Oswaldo Camargo e Éle Semog, entre outros, serviu de inspiração para suas produções artísticas. O Quilombhoje, de acordo com Cuti, era um grupo criado por intelectuais negros para discutir literatura. Com a evolução do grupo e a chegada de outros integrantes, criou-se a “Roda de Poemas”.

Tratava-se de uma forma de declamação, animada com pequenas peças musicais - “pontos” - criadas pelo grupo e calcadas em ritmos da tradição afro (como o jongo, samba-de-roda, ijexá), ao som de instrumentos de percussão. Preconizava-se a participação ativa do público. As Rodas, apesar da livre declamação, homenageavam figuras do mundo negro (Pixinguinha, Luís Gama, Agostinho Neto e outros) (Cuti, [s.d.]).

A relação de proximidade e trocas com as entidades e organizações negras da cidade de São Paulo foi determinante para que alguns integrantes do Travessia, ao assistirem à *Roda de Poemas* promovida pelo Quilombhoje, retornassem para Ribeirão Preto com o desejo de replicar a ação. Não temos muitos registros que nos forneçam informações sobre a frequência na qual eram realizadas as intervenções. Sabe-se que ela foi realizada por diversas vezes na Praça XV em Ribeirão Preto e também consta como parte da programação de todos os festivais Batuque de Tocaia que temos registrado.

Em um documento release da *Roda de Poemas* sem data e autoria, estão registrados os objetivos principais do grupo na construção da intervenção cênica. Destaca-se entre eles o resgate da tradição oral afrodiaspórica e como a escrita negra configura-se como um espelho da oralidade, foi grafada a seguinte afirmação:

“A forte tradição oral dos afro-descendentes, não os impediu na diáspora que assimilassem como fotografar o saber, o seu próprio saber através da escrita. E partindo deste princípio ocidental, contam as suas histórias, expressam seus pensamentos e entendimentos da sociedade que estão inseridos. Mas é através da literatura oral, princípio básico da transmissão de conhecimentos que esta escrita é vivenciada.” (Prefeitura Ribeirão Preto, [sd])⁵⁴

⁵⁴ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Texto release espetáculo “Roda de Poemas”** [sd].
1 texto datilografado. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

A *Roda de Poemas* do Travessia, apesar de ter sido inspirada na ação do Quilombhoje, foi estruturada de maneira distinta. Ainda de acordo com o documento supracitado, consta uma sinopse que aponta os caminhos estruturais da intervenção poética-cênica, assim temos: “A Roda de Poemas intercala cantos e interpretação de poesias, interagindo com o público, estimulando sua participação principalmente através da leitura. Com roteiro pré-determinado, mas flexível, os temas lidos ou interpretados são livres”.

Figura 29 – Foto apresentação teatral grupo Travessia em praça pública



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, [198-?]⁵⁵

As recordações da ex-integrante Adriana (2023), que participou de duas intervenções, somam-se às informações da sinopse, proporcionando uma visão ampliada da ação. Dessa maneira, ela relata que os integrantes se deslocavam até o espaço em que a *Roda de Poemas* seria realizada. Formava-se uma roda, com todos de pé, Pedro Paulo distribuía no interior da roda diversos livros de autores negros. A escolha do que seria declamado no interior da roda era livre. O participante podia escolher um poema ou texto de algum dos livros no interior da roda ou declamar qualquer texto de sua preferência. A ação era iniciada com um canto, criado pelo grupo.

⁵⁵ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Apresentação teatral do grupo Travessia em praça pública.** [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

Roda poema,
 Roda poema, ê
 Roda poema, ah
 No Batuque de Tocaia,
 Quero ver poema rodar
 Roda poema, ê
 Roda poema, ah
 Roda poema (Adriana, 2023).

Tica (2023) também relata ter participado da *Roda de Poemas* e reitera que a participação do público, que parava para assistir, era incentivada pelo grupo. Isso transformava o evento em um palco de livres expressões, onde os mais variados assuntos eram tratados. Nossa entrevistada também destaca que, nessa intervenção, o grupo contava com a participação dos capoeiristas e seus atabaques, dado também registrado por Souza (1991): "A poesia negra sempre esteve presente ora como parte integrante da peça ou como expressão de vários poetas em suas rodas de poemas que eram acompanhados de atabaques" (p. 164).

3.5 Retalhos

Retalhos foi um espetáculo do Travessia que, segundo Márcia (2023), surgiu de uma ideia repentina de Pedro Paulo, que já ansiava a produção de um novo espetáculo para o grupo. Os anseios de criação refletiam um momento diferente no grupo, com um menor número de integrantes, e a vontade de renovar a linguagem instaurada em mais de uma década de atuação. Esse espetáculo, destinado para palco italiano ou arena, pode ter sido a última produção cênica do grupo, seguindo a estrutura criativa poética instaurada pelo grupo desde sua fundação e utilizada em seus espetáculo por mais de uma década.

Segundo recorte do jornal *Diário da Manhã* de Ribeirão Preto, datado de fevereiro de 1989, o espetáculo estreou em outubro de 1988, com apresentações no Sesc Ribeirão Preto, no Hotel Stream Palace, localizado na região central da cidade, e no Centro de Convivência na cidade de Campinas. No texto jornalístico, temos o informe da reestrela do espetáculo, com novos textos e coreografias, ocorrida em fevereiro de 1989, em uma apresentação fechada apenas para a imprensa e convidados no Clube José do Patrocínio. A próxima apresentação foi anunciada para o dia 04 de março de 1989 na cidade de Franca.

Figura 30 – Foto espetáculo *Retalhos*



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto [198-?]⁵⁶

Retalhos, assim como os outros espetáculos do grupo, era composto por textos poéticos de autores nacionais e internacionais, incluindo Ohama Pappos⁵⁷, Leon Tolstoi, Carlos Assumpção, e também incluía a escrita autoral do diretor e dramaturgo Pedro Paulo. "E a gente fez *Retalhos*, é os trabalhos eram basicamente textos de livros de autores negros. Textos retalhados que ele [Pedro Paulo] pegava daqui e pegava dali, e montava" (Márcia, 2023).

⁵⁶ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Foto do espetáculo *Retalhos***. 198-?. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

⁵⁷ Foram realizadas pesquisas com objetivo de encontrar informações a respeito do autor citado, no entanto, não encontramos nenhuma referência ao autor.

Figura 31 – Foto espetáculo *Retalhos*



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto [198-?]⁵⁸

Em essência, o espetáculo abordava o drama existencial humano, "[...] mas que na boca, no corpo, na expressão do negro, no sentido cênico que esse lhe dá, adquire outra dimensão, outra força" (Souza, 1991, p. 170). O ex-integrante Ricardo, de modo emocionado, contou que esteve como apoio técnico e plateia do espetáculo, na apresentação que ocorreu em Campinas em 1988, e descreveu essa experiência como uma das mais impactantes que vivenciou na apreciação de artes.

Retalhos falava, o texto era sobre a nossa contemporaneidade, que nós somos fragmentados, em todos os sentidos, nosso pensamento, nossa vida. E hoje mais engraçado, então era um espetáculo que já previa o que está acontecendo agora, totalmente fragmentado" (Ricardo, 2023).

O espetáculo *Retalhos* foi desenvolvido para ser apresentado em teatros, diferindo da maioria da produção do grupo, que poderia ser apresentada em diversos espaços. Segundo Ricardo, os espetáculos anteriores, que contavam com mais de vinte integrantes em cena, possuíam uma força coletiva que poderia ocupar qualquer espaço. No momento em que *Retalhos* foi idealizado, o grupo contava com um número menor de integrantes, fato que teria influenciado diretamente no processo criativo, culminando em um espetáculo diferente.

⁵⁸ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Foto do espetáculo Retalhos**. [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

Figura 32 – Foto espetáculo *Retalhos*



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, [198-?]⁵⁹

Tião Preto, capoeirista e ex-integrante que participou desde os primeiros espetáculos do grupo como capoeirista e músico, lembrou sua participação como ator em *Retalhos* e a recepção do público. Segundo ele, a surpresa do público ao assistir *Retalhos* teria sido motivada por uma narrativa cênica que não abordava diretamente as questões ligadas à raça. Ao contrário dos espetáculos anteriores, que tinham como centralidade a temática da negritude, *Retalhos* apresentava uma autocrítica do grupo. De acordo com o trecho textual que tivemos acesso, não há referências diretas às questões raciais e esteticamente também não há elementos que remetam às expressões culturais afro-brasileiras, o que até então havia sido uma constante nos espetáculos produzidos anteriormente.

São conflitos externos se alojando no interior

Afeto, Desafeto.

Encontro, desencontro.

É correção sem lógica, a busca ideológica.

É a destruição do eu.

⁵⁹ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Foto do espetáculo Retalhos**. [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

São olhares temerosos, encontros corridos,
 liberdade corrompida, submissão imposta, o grito
 abafado.
 O adeus como até breve.
 É a separação forçada, sensibilidade esporádica,
 resistência constante.
 É a busca da glória inglória.
 É a busca do tudo no meio do nada. (Souza, 1991, p. 170).

Figura 33 – Foto espetáculo *Retalhos*



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto [198-?]⁶⁰

Márcia (2023), recordou que *Retalhos* foi o último espetáculo em que ela atuou no Travessia. Ela contou com orgulho a cena que criou junto ao capoeirista Mestre Lambreta, já falecido, em que interseccionavam os movimentos da capoeira e seus passos de balé clássico e dança afro. Ela ainda mencionou que Pedro Paulo insistiu em incluir o balé clássico nessa

⁶⁰ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Apresentação teatral do grupo Travessia**. [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

criação, pois ele acreditava que a formação clássica fazia parte de sua trajetória como dançarina e não poderia ser apagada.

Então, eu me lembro, assim que eu dançava todo, eu dançava um balé clássico, sabe? O tempo todo ali, aqueles movimentos, aquela coisa toda europeia. Aí de repente tocava-se o tambor e eu dançava, uma dança afro. Era muito bonito, Retalhos, foi um trabalho assim, bem marcante [*sic*] (Márcia, 2023).

Tião (2023), descreveu a cena final do espetáculo e como ela diferia do modo como terminavam os outros espetáculos. Ele ressaltou a genialidade do diretor e amigo Pedro Paulo, ao criar e dirigir as cenas. Na cena final, em que todos saíam andando em câmera lenta, cada um para o seu lado, parecia premonitória sobre o destino do grupo e seus integrantes. Ele relembrou que Pedro Paulo escolheu um trecho da música *Como nossos pais* de Elis Regina para esse momento em que eles caminhavam dando as costas para o público e, por meio de passos lentos, se separavam ao escolherem caminhos distintos. “Eu fico pensando que aquilo lá, parece que era uma coisa que iria acontecer com a gente, cada um do seu lado, cada um tomando seu rumo.” (*idem*).

Figura 34 – Foto espetáculo *Retalhos*



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto [198-?]⁶¹

Coincidentemente ou não, essa cena se materializou como um retalho bordado pelo destino. Pouco tempo depois da criação do espetáculo, o grupo passou por um momento de

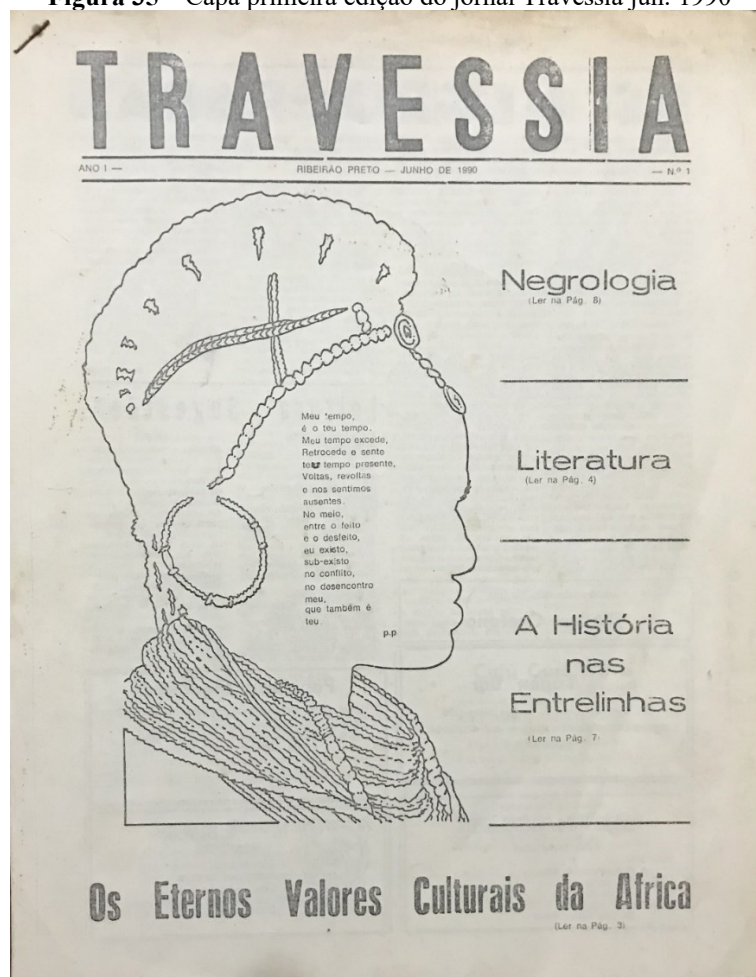
⁶¹ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Foto do espetáculo Retalhos**. [198-?]. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

grandes mudanças. A maioria dos integrantes seguiu por caminhos que não se cruzavam, resultando em um momento do grupo em que Pedro Paulo iniciou uma travessia solitária.

3.6 Jornal Travessia

A criação do Jornal Travessia era um desejo latente desde a fundação do grupo na década de 70. Há um documento datilografado de autoria de nossa entrevistada Ádria (2023) datado de maio de 1978, com uma diagramação de jornal. O grupo Travessia no início de suas atividades teve uma ruptura de linguagens, como mencionado no capítulo 2 deste trabalho. Os fundadores se dividiram em duas vertentes, sendo elas: práticas culturais e estudos e ações teóricas.

Figura 35 – Capa primeira edição do jornal Travessia jun. 1990



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, 1990.⁶²

A criação desse protótipo do primeiro número do jornal, teria sido uma iniciativa da vertente teórica. No texto editorial e em outros textos, compreendemos as dificuldades

⁶² PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Apresentação teatral do grupo Travessia**. 1990. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

enfrentadas para a criação do jornal, há indicativos de que tais dificuldades eram oriundas de causas diferentes. Os impedimentos eram de ordem financeira, falta de apoio institucional e a mais impactante parecia ser a adesão da comunidade negra na empreitada. Na capa do jornal, lê-se:

Para a maioria, “TRAVESSIA” deveria nascer e viver, para a minoria “TRAVESSIA” nem chegaria a dar o seus primeiros sinais de vida. Para que o pessimismo não contagiasse a todos, a equique de Travessia fez uma convocação: APAREÇAM, VENHAM, COLABOREM... Neste momento “TRAVESSIA” saiu da posição de feto para sentir a vida. É um ser frágil com muita vontade de viver e lutar e só chegará a dar os seus primeiros passo quando você acordar. Seu alimento será as linhas que você escrever. Não faz mal que seja somente uma linha expressa em um pensamento. O importante é que você participe. Aos pouquinhos a sua colaboração aumentará sem você perceber. Nos traga artigos sobre qualquer assunto. Estamos a espera da colaboração de todos “TRAVESSIA” é VOCÊ... é UNIÃO... é COMUNICAÇÃO. (Ferreira, 1978, p.1)

Nas 12 páginas datilografadas encontramos entrevistas, o histórico de criação do Clube José do Patrocínio, a letra da música Travessia de Milton Nascimento que inspirou o nome do grupo, textos de militantes negros, divulgação das ações do Clube José do Patrocínio, espaços para cotas de propagandas, entre outros. Ádria Maria Bezerra Ferreira assina como responsável pelo expediente com colaboração de Clarete, Luiz Carlos, Pedro Paulo, Xica da Silva, provavelmente alguém que escrevia com um pseudônimo, e Tica. Contudo, essa iniciativa da década de 1970 não logrou em êxito e o projeto do jornal se consolidaria mais de uma década depois.

A admiração e proximidade do Travessia com o Teatro Experimental do Negro (TEN), pode ter sido fonte de inspiração para mais essa ação do grupo. Em 1948, o TEN criou o jornal “Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro”, que foi um meio de divulgação de todas as ações produzidas pelo grupo e foi descontinuado no ano de 1951. “O jornal trazia reportagens, entrevistas, e matérias sobre assuntos de interesse à comunidade. A precariedade dos recursos financeiros do TEN, e do poder aquisitivo de seu público, não lhe permitiu uma permanência maior.” (Nascimento, 2004, 223).

Foi no mês de junho de 1990, que foi impressa a primeira edição do Jornal Travessia, 12 anos depois da idealização inicial. Nesse momento o grupo já possuía 13 anos de estrada, com muitos espetáculos estreados e reconhecimento de sua atuação artística-política. O expediente do jornal é assinado por Pedro Paulo como redator, direção comercial de Márcia Domingos e a supervisão editorial do advogado Dr. Luiz Carlos Bento. Em sua entrevista, Márcia nos contou sobre como era realizado o jornal, ela era responsável pela venda dos espaços de anúncios, “Olha, eu vendia os anúncios, e nessa época aí do Jornal Travessia, eu posso te

dizer que eu conheci boa parte da cidade, porque eu andava muito. Eu andava muito vendendo os anúncios do jornal.” (Márcia, 2023). Ela afirma que Pedro Paulo era responsável por toda a redação, pela seleção de textos e matérias que iriam compor os números do jornal. “Ele fazia tudo, ele escrevia o jornal todo. Ele, ele datilografava numa maquininha, ele fazia o jornal todo as entrevistas, as pesquisas, ele fazia o jornal todo.” (*idem*).

Figura 36 – Capas do jornal Travessia Ano I – 1. jul. 1990 / 2.set 1990 / 3. jan. 1991



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, 1990-91. Compilação do autor.⁶³

No editorial dessa primeira edição, intitulado *De negro para...* assinado por Pedro Paulo, são explicitados os objetivos do Travessia em criar um jornal, um veículo de comunicação para a comunidade negra da cidade. O texto inicialmente faz uma breve apresentação do grupo de cultura e arte negra Travessia e depois continua em uma exposição argumentativa sobre a falta de espaço e representatividade na imprensa tradicional para ações da comunidade negra.

O pouco espaço conquistado na imprensa convencional, é insuficiente para abranger a complexidade dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo e pela comunidade negra em geral, que vê suas iniciativas alijadas do processo de informação, causando isto, grandes transtornos psicológicos em todos os nossos segmentos. Não se trata aqui, de lamentar o comportamento que faz com que sejamos excluídos, quero dizer, que nossa imagem seja mostrada raríssimas vezes, como 13 de maio, capoeira, etc e outras tantas vezes de forma deprimente. (Silva, 1990,p. 2).

Nessa edição inaugural, em oito páginas, foram abordados diversos assuntos relacionados à negritude, como: cultura e herança africana, indicação de livros de autores negros, literatura negra, educação étnico-racial e diferentes textos sobre o negro e a sociedade e anúncios. Por meio das edições que tivemos acesso, podemos considerar que os assuntos abordados seguiram a mesma linha editorial do primeiro exemplar. No dia 28 de junho de 1990,

⁶³ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Capas do jornal Travessia:** ano 1. 1990-91. 3 capas de jornal. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

no Espaço Chafariz, localizado na Rua São José, centro da cidade de Ribeirão Preto, ocorreu o evento de lançamento do Jornal Travessia com uma performance do grupo.

Há poucos exemplares arquivados em que tivemos acesso, dessa maneira não sabemos a quantidade de números do jornal e nem a periodicidade em que foram publicados. Das edições do jornal, que encontram-se documentadas temos:

Ano I - 1990 – nº 1 junho; nº 2 junho; julho (jornal incompleto, constam somente páginas 3, 4, 5, 6); nº 3 setembro. 1991 – nº 1 janeiro.

Ano II - 1993 – nº 5 agosto; nº 6 setembro; nº 8 novembro.

Figura 37 – Capas do jornal Travessia Ano II– 1. ago. 1993 / 2.set 1993 / 3. nov. 1993



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, 1993. Compilação do autor.⁶⁴

A venda de anúncios no jornal, possibilitava que sua distribuição fosse gratuita, eram distribuídos em locais de grande circulação na cidade, os anunciantes ficavam com uma quantidade de exemplares e o grupo distribuía o jornal para plateia nas apresentações. O jornal também teria sido uma fonte de arrecadação de fundos para o grupo, como nos contou o ex-integrante Ricardo, contudo, Márcia relatou que por diversas vezes o dinheiro da venda dos anúncios, não era suficiente para cobrir os gastos da impressão do jornal. Ela ainda afirma que

⁶⁴ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Capas do jornal Travessia**: ano 2. 1993. 1 fotografia. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

manter o jornal era desgastante, por demandar uma grande quantidade de trabalho e pouco retorno financeiro.

“Eu vendia todos os anúncios e a gente lançava o jornal. Era com muito sacrifício, era com muito, muito, muito sacrifício mesmo. O dinheiro dos anúncios às vezes dava para pagar os custos do jornal. Sabe, era bem complicado, foi uma experiência e tanto na minha vida, né?” [sic] (Márcia, 2023).

Em seus relatos, nossos entrevistados, afirmaram que Pedro Paulo sempre teve uma preocupação em transmitir uma mensagem para a comunidade, uma mensagem que despertasse a consciência das pessoas negras. A criação do jornal, possivelmente era mais um meio de comunicação do Travessia, no intento de que sua mensagem alcançasse cada vez mais as pessoas negras da cidade, realizando um chamado de autoria negra de suas próprias histórias.

O fato comunicação, em nosso meio é de suma importância. É fator de conhecimento, conscientização, valorização e integração. Temos como propostas, resgatar e registrar o testemunho de nossa própria história, onde a realidade vivida por nós, será expressada como sentimos e não como é vista, transportando para um círculo maior, os anseios de cada um de nós. (Silva, 1990, p.2).

3.7 Educação, arte, política e outras ações

O Travessia no decorrer de sua trajetória sempre esteve imerso em um processo contínuo de produção de variados segmentos artísticos-políticos. Neste subcapítulo abordaremos suas ações no campo da educação, e outras de natureza artística e política das quais não obtemos muitas informações na exploração das fontes, mas que foram importantes em sua trajetória.

3.7.1 – Oficinas de teatro e dança afro

A educação foi um tema recorrente em nossas fontes de pesquisa sobre o Travessia, desde a preocupação de Pedro Paulo com a formação intelectual dos integrantes ao contínuo trabalho com a literatura negra. A relação entre educação e o Travessia se materializa formalmente, quando o grupo adentra às instituições de ensino. Os principais objetivos nessa incursão no campo educacional formal eram promover consciência racial dentro das escolas e colocar holofotes sobre a questão da evasão escolar de pessoas negras.

Acredito que tem que ser feito um trabalho de base sério para influir no ensino oficial e tentar combater esse ensino alienante que existe. Temos que lutar por um ensino e uma educação que não mate a identidade do negro, por uma educação conscientizadora. Ao mesmo tempo, temos que agir sobre as causas da evasão escolar do negro, cujo índice é muito alto. (Silva, 1991, p. 5).

Os registros documentais apontam para uma intensa atividade no campo da arte-educação a partir do ano de 1991, período em que coincide com uma dispersão de muitos integrantes do grupo. Tica nos contou que o grupo já não recebia uma quantidade expressiva de

convites para apresentações, como fora em meados da década de 1980, e foi nesse contexto que o Travessia inicia esse momento dentro de uma escola.

[...] ele começa a navegar dentro das escolas, isso eu sei, porque através do convite da minha irmã, o Pedro Paulo descobre essa faceta aí. Que ele pode em vez de ir pra grupo de teatros, ele já não tem mais aqueles convites assíduos de cidades, ele começa a transitar nas escolas de Ribeirão Preto. [*sic*] (Tica, 2023).

Conforme matéria jornalística publicada no jornal O Diário no dia 22 de março de 1991, intitulada “Trabalhando com escolares, grupo ensina um pouco da história negra” o grupo realizou na Escola Municipal Alfeu Gasparini, uma oficina de teatro e dança afro com duração de 15 dias, que resultou em uma apresentação cênica. “Segundo o diretor Pedro Paulo, o objetivo é discutir questões que envolvem o negro e sua importância história que para ele, fugiu dos livros oficiais.” Os alunos apresentaram para os outros alunos e funcionários da escola, já estava agendada mais uma apresentação em outra escola municipal,. Nesse sentido, temos ainda a afirmação de Pedro Paulo que o objetivo é continuidade no trabalho realizado, para os que os alunos tenham uma experiência significativa com o aprendizado de cultura e arte negra. “Trabalhar com crianças do primeiro grau é uma novidade para o Travessia, apesar de que o nosso trabalho sempre foi didático. Estamos abrindo com isto um espaço no setor da educação um local onde costumeiramente não se discute a questão multirracial, com exceção de alguns professores progressistas’, argumenta Pedro” (Trabalhando [...]. 1991).

Esse momento do grupo foi liderado por Pedro Paulo e Márcia, ela nos relatou ter se apaixonado pelo ofício de arte-educadora nesse período, função que ela exerce até hoje. Pedro e Márcia realizaram diversas oficinas por todo o estado de São Paulo e por um tempo essa foi a fonte de renda dos dois, que à época ainda eram um casal. O planejamento das oficinas, de acordo com documentos, sempre objetivou trabalhar a arte e cultura negra para o desenvolvimento da consciência racial nos alunos. Existem diversos projetos de oficinas, entre os documentos presentes no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, sempre endereçado a secretarias de cultura e órgãos de fomento.

As oficinas tinham por característica gerar um resultado cênico, para ser apresentado na conclusão do curso. Uma dessas oficinas-montagens resultou em um espetáculo chamado “Coisa de negro” com coreografia de Márcia Domingos e direção de Pedro Paulo, que foi apresentado no dia 26 de agosto de 1992 no Teatro Municipal de Ribeirão Preto. Em um recorte de jornal, temos uma breve apresentação do que se trata o espetáculo:

O Grupo de Teatro e Arte Negra Travessia apresentará, hoje, no Teatro Municipal, às 21 horas, o espetáculo ‘Coisa de Negro’. Seguindo suas já tradicionais características

de apresentar trabalhos que incluem textos, poesias, música, teatro e dança, o Grupo mostrará um espetáculo explorando o universo cultural do negro (Coisa de [...], 1992).

Figura 38 – Recorte de jornal *O Diário* de Ribeirão Preto e Região 22 mai 1991.



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, 1991.⁶⁵

Com as informações obtidas pela citação acima, concluímos que em suas oficinas Pedro e Márcia, mantinham a mesma estrutura cênica de criação de outros trabalhos do grupo. Nesse sentido, as produções oriundas das oficinas se caracterizavam como uma extensão dos processos artísticos do grupo. As ações artísticas-políticas-pedagógicas do grupo, perduraram até meados dos anos 2000, em que encontram-se registro de escrita de projetos de oficinas de dança afro e teatro negro.

3.7.2 Viva Zumbi e Noite da Arte Negra

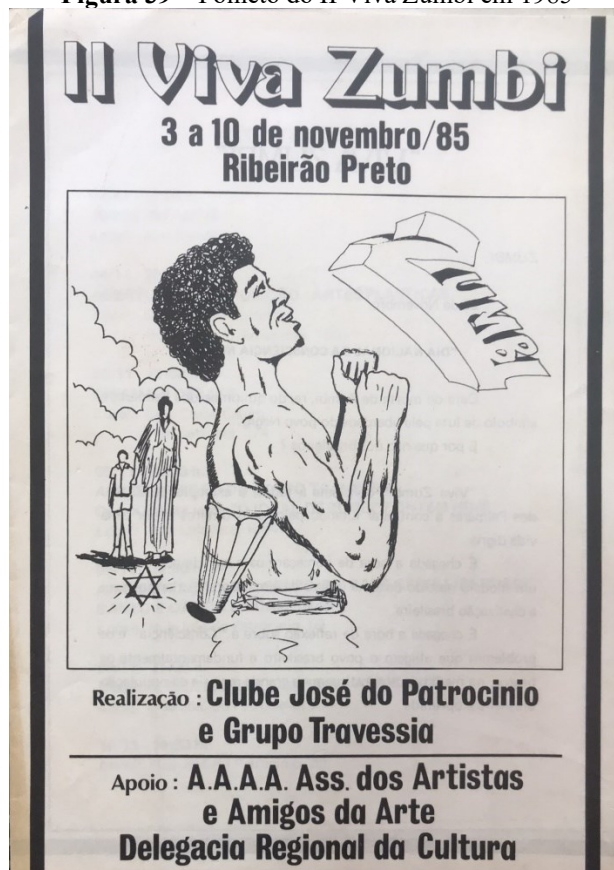
Viva Zumbi era um evento realizado pelo Travessia e diversas entidades da cidade de Ribeirão Preto, no mês de novembro em homenagem a Zumbi de Palmares e em comemoração ao Dia Nacional da Consciência Negra. Conforme Souza (1991), o evento era parte do Projeto Zumbi realizado em esfera estadual.

Viva Zumbi era uma extensão do Projeto Zumbi que é coordenado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e que teve em 1983 e foi criado pelo cineasta e

⁶⁵ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Grupo Travessia mostra papel do negro a escolares**. 1991. 1 recorte de jornal. *O Diário de Ribeirão Preto e Região* 22 mai. 1991. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

professor universitário, Ary Cândido com o objetivo de tornar pública a importância de Zumbi na história brasileira e discutir a participação sócio-política e cultural do negro na sociedade. (*idem*, p. 177)

Figura 39 – Folheto do II Viva Zumbi em 1985



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto, 1985.⁶⁶

O fato de estar ligado diretamente à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, propiciou que o Travessia estivesse junto a outros parceiros na realização desse evento. Além da parceria do Clube José do Patrocínio, outras entidades participaram da organização, como: Associação de Amigos da Arte (A.A.A), Delegacia Regional de Cultura, Secretaria de Cultura de Ribeirão Preto e Museus Municipais de Ribeirão Preto, entre outros. Na programação aconteciam diversas atividades culturais, abrangendo outras linguagens artísticas, que por exemplo não eram contempladas no festival *Batuque de Tocaia*. “Era um encontro sócio-político-cultural composto de exposições de artes plásticas, cinema, teatro, balé, dança afro e capoeira, desfile de trajes e costumes africanos, debates e atividades de lazer para adultos e crianças” (Souza, 1991, p.177). A primeira edição do Viva Zumbi foi realizada no ano de 1984 e sua última edição no ano de 1986, sendo assim foram realizadas três edições. Uma das

⁶⁶ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Folheto do II Viva Zumbi**. [1985]. 1 folheto. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

particularidades do Viva Zumbi era um investimento em atividades de lazer para crianças, com atividades lúdicas e artísticas, e para adultos com a realização de bailes.

Figura 40 – Foto apresentação teatral grupo Travessia



Fonte: Tica, 1986.⁶⁷

A *Noite da Arte Negra* também era um evento em que os integrantes do Travessia agregavam outras linguagens artísticas além das artes cênicas, reiterando dessa maneira sua postura e cuidado com a produção de artistas negros de diversos segmentos. O desejo para criação e realização desse evento, teria se originado com as interações com outros coletivos negros durante a participação do grupo em 1978 no I Feconezu.

No ano seguinte, o evento se concretizou “Em 1979 foram realizadas em 28 de abril e em 28 de setembro as primeiras récitas de Noite da Arte Negra com apresentações de grupos da região” (Souza, 1991, p. 174). O evento tinha uma programação composta por artes plásticas, poesia, teatro, dança, música e manifestações cênicas de religiões de matriz africana. A realização da “Noite da Arte Negra” não teve uma periodicidade definida, como outros eventos organizados pelo grupo, sendo assim a terceira edição foi realizada no ano de 1983 no Teatro de Arena de Ribeirão com participação de diversos grupos do interior paulista e organização em parceria com o Clube José do Patrocínio. A participação expressiva de diversos grupos de diferentes localidades, se concretizou por meio da rede de organizações negras fortalecidas pelas articulações no Feconezu.

⁶⁷ TICA. **3ª noite da arte negra**. Ribeirão Preto, SP. 1986. 1 cartaz. Acervo pessoal.

3.7.3 Sorò Dúdú

“Sorò Dúdú” possivelmente foi a última produção cênica do grupo Travessia. Sorò Dúdú é um termo em Iorubá, que em tradução livre seria Preto Falando, Pedro Paulo teria traduzido para o Iorubá, o título do espetáculo que produziu anos antes.

De acordo com escritos de Pedro Paulo, Sorò Dúdú era um espetáculo solo de declamação de textos, com criação e atuação suas, produzido no período em que ele encontrava-se em parceria com as atividades do Centro Cultural Orùnmilá. Infelizmente, não obtivemos muitas informações sobre o espetáculo, além de citações em currículos elaborados por Pedro Paulo e na elaboração de projetos.

Figura 41 – Foto apresentação Pedro Paulo - Feira do Livro Internacional de Ribeirão Preto/2004



Fonte: Prefeitura de Ribeirão Preto (2004)⁶⁸ Compilação do autor.

No registro fotográfico de Pedro Paulo realiza uma intervenção cênica na Feira Internacional do Livro de Ribeirão Preto em 2004. Na foto, é possível vê-lo caminhando em meio às pessoas, com braços expressivos suspensos no ar e utilizando vestes totalmente brancas e com uma expressão facial que demonstra que havia algo sendo dito.

⁶⁸ PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO (Ribeirão Preto). **Fotos de apresentação de Pedro Paulo:** feira internacional do livro do Ribeirão Preto. 2004. 2 fotografias. Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto.

Não podemos afirmar, mas talvez seja uma apresentação de Sorò Dúdu , talvez seja o registro da última vez que Pedro Paulo, vestiu-se de Travessia e realizou seu monólogo, talvez seja uma intervenção cênica-poética, onde ele mais uma vez exalta os poetas negros. Não sabemos. O que sabemos, é que o registro fotográfico capturou em um instante de tempo, é justamente nesse instante que se materializou simbolicamente, o encerramento do período de 28 anos de atividades, em que Pedro Paulo esteve à frente do Travessia. Vemos um homem negro, que mesmo cercado de pessoas, está só. É um homem negro em ação, realizando sua travessia e atravessando pessoas com sua presença ancestral. É um homem negro fazendo arte e subvertendo a lógica dominante. É um homem negro fazendo o que lutou durante a vida toda, para ter o direito de fazer, é um negro falando. Sua voz ecoa espiralar. Fala, Pedro Paulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa travessia está se aproximando do seu destino, momento de refletir sobre as páginas presente-passado nesta trajetória de teatro, arte, cultura e política negra. Assim, da mesma forma que fizemos parte de nossa escrita introdutória, permitimo-nos adotar um trecho das considerações finais na primeira pessoa do singular, para discutir as reflexões provocadas pela relação entre o pesquisador e a pesquisa.

O teatro negro foi responsável por despertar minha consciência racial e o contato com conhecimentos teóricos sobre a negritude e as intersecções com a arte teatral, iniciando essa jornada em 2018 quando assumi a direção da Cia. Quadro Negro. Desde então, percebi-me em um emaranhado de descobertas pessoais, teatrais, culturais, raciais e sociais. Novamente, aproximei-me do meio acadêmico, impulsionado pelos estudos em teatro negro e pela possibilidade de estar em companhia de pesquisadoras e pesquisadores negros.

Dessa forma, iniciei minha pesquisa retornando ao período de minha formação como artista de teatro, enfrentando as tensões raciais no ambiente acadêmico e compreendendo como elas foram determinantes em meu processo de formação e, posteriormente, em minha vida como artista. Por fim, entendi que a proposta de investigar a trajetória do grupo Travessia também era uma maneira de elucidar meus caminhos como um homem negro de teatro e, recentemente, de teatro negro. Esse confronto com minha história, enquanto artista de teatro, me orientou para uma melhor compreensão da escolha metodológica de minha pesquisa. O contato com os documentos do Travessia e o encontro com os ex-integrantes do grupo foram redimensionados no estudo, por meio do entendimento de que eu, em alguma instância, também era sujeito da pesquisa.

As entrevistas com os ex-integrantes ocorreram em momentos diferentes, cada entrevistado me proporcionou novas perspectivas sobre o grupo, sendo estas por vezes contraditórias, mas enriquecedoras para o estudo. O tempo foi um fator angustiante, com a responsabilidade de cumprir cronogramas e prazos, quase desisti de me encontrar com alguns entrevistados. Felizmente, percebi que esses encontros com os ex-integrantes aconteceram no tempo que deveriam acontecer. Esse fato me despertou para uma outra perspectiva sobre o tempo, e que, apesar do tempo cronológico estar sempre avançando, havia uma outra noção temporal que já estava presente na pesquisa.

No roteiro desenvolvido para as entrevistas semiestruturadas, com o desejo de traçar uma linha do tempo, as perguntas elaboradas tendiam a me fornecer um arsenal de datas. Os entrevistados, de maneira geral, tinham grande dificuldade em se lembrar de datas relativas às suas vivências junto ao grupo, o que inicialmente gerou certa frustração e, posteriormente, despertou minha atenção para que eu pudesse refletir sobre o tempo em minha pesquisa. Da primeira à última entrevista, foi perceptível que as experiências vivenciadas pelos integrantes do grupo foram tão intensas que ainda reverberam em suas vidas. O fato comum de não se apegarem a datas é revelador de que o Travessia não é uma lembrança de um passado datado, mas sim um tempo vivo que ainda move seus passos. Ao lidar com a arte e a cultura originárias das tradições afro-brasileiras e africanas, bem como a contemplação de uma ancestralidade viva e presente, me percebi inserido em um tempo que vai além de Chronos, um tempo europeu. Apesar da escolha de manter as páginas dessa pesquisa repleta de referências temporais lineares, permiti-me ser tocado por outros tempos, proporcionando assim caminhos abertos para acesso à trajetória do Travessia.

Inicialmente em nossa pesquisa sobre a trajetória do grupo Travessia, estabelecemos, de forma equivocada, uma relação antagonista entre os estudos de teatro negro no campo das ciências sociais e no campo das artes cênicas. Essa perspectiva foi sendo desmantelada à medida que nos aprofundávamos na história do grupo Travessia. Por fim, compreendemos que o teatro negro encontra-se numa encruzilhada entre os campos de estudo. No campo das ciências sociais, o estudo em teatro negro nos oferece uma lente crítica para examinar questões de raça, identidade e cultura em nossa sociedade. Simultaneamente, no campo das artes cênicas, ele busca compreender os modos de produção das poéticas negras, os processos históricos, a inovação e a resistência encontradas nas tradições teatrais negras e em seus artistas.

Em consonância com a reflexão acima citada, ao entrar em contato com a produção do Travessia, percebemos a necessidade de nos referirmos a ela com uma terminologia que abarcasse uma produção que unisse a produção teatral e atuação política, pois ambas se revelaram indissociáveis, sendo assim adotamos o termo “artística-política”. De acordo com as discussões travadas acerca do termo Teatro Negro e traçando relações com o teatro realizado pelo Travessia, compreendemos que o grupo partiu de um locus de pertencimento, afirmação e luta e se dedicou à criação de um teatro que refletisse a diversidade de nossa herança cultural em diáspora negra. Na efemeridade da manifestação artística-política, acabou por instaurar uma linguagem cênica híbrida identificável por sua singularidade. Eles não apenas retrataram a realidade de pessoas negras, mas também a interpretaram à sua maneira, estabelecendo novas

narrativas e forjando palcos de representação. Por meio de um hibridismo de linguagens artísticas e os atravessamentos políticos, criaram-se resultantes cênicos que instigaram a sociedade local a dialogar, provocaram debates e ousaram descobrir novas interpretações e direções para o negro.

Com base nas informações coletadas e na trajetória delineada ao longo de nossa pesquisa, podemos concluir que é improvável que o grupo Travessia, em qualquer período de sua atuação, se propusesse a criar um espetáculo, performance ou qualquer ação que não tivesse em sua centralidade, a criação de um espaço poético para discussão ou valorização da população negra. A relação intrínseca entre teatro e ativismo político negro fica ainda mais evidente quando exploramos a história de Pedro Paulo. Ao longo de sua vida, como diretor, dramaturgo e produtor cultural, ele produziu muitas ações, espetáculos, intervenções que não podem ser categorizadas somente como arte e cultura afro-brasileira ou como articulação sócio-política negra.

Podemos dimensionar esse fato por meio dos relatos de nossos entrevistados e também nos documentos escritos por Pedro Paulo. Todas as entrevistas, em algum momento, convergiram para dois pontos comuns: afirmavam que o objetivo do Travessia era transmitir uma mensagem em prol da conscientização do indivíduo negro e também destacavam o amor e a devoção de Pedro Paulo à arte teatral, evidenciando sua capacidade de reunir pessoas negras em torno desse objetivo. Nesse sentido, destacamos que a atuação de Pedro Paulo junto ao grupo Travessia, foi o alicerce para o engajamento de jovens negros em um fazer artístico, cultural e político. Ao se reportarem às experiências vivenciadas no grupo, nossos entrevistados afirmaram que havia um processo pedagógico de desenvolvimento de consciência racial e uma preocupação latente para que eles estivessem atuantes na movimentação negra. A adesão da juventude negra ao propósito do Travessia, propiciou que o grupo tivesse um grande número de integrantes, sendo esses responsáveis por um fluxo contínuo de produções. Observa-se que o grupo, principalmente nos anos iniciais, manteve uma grande produção de ações distintas, sendo realizadas de forma concomitante.

O propósito de investigarmos a trajetória artística-política do Travessia, nos guiou ao encontro de uma rede organizacional negra pelo interior do estado de São Paulo. Destacamos que as parcerias estabelecidas com outras organizações negras, principalmente o Clube José do Patrocínio, e em certo período o Centro Cultural Orùnmilá, foram essenciais como força coletiva para que o Travessia se mantivesse ativo por tantos anos. O Travessia e toda sua produção contribuíram para a manutenção e difusão de uma articulação negra que foi sendo

consolidada no estado de São Paulo, a partir dos anos 1970 e nas décadas seguintes. Ressaltamos, que nossa pesquisa abordou de modo geral, as quase três décadas de produção do Travessia, observamos que há particularidades de modos de produção e de ações em diferentes períodos de sua história. Desse modo, este estudo não abrange todas as particularidades de cada período dada a complexidade e longevidade de sua atuação artística-política. Certamente há diversas portas abertas que podem acolher pesquisas sobre o Travessia em diferentes áreas de estudos.

A história e legado do Travessia certamente se configuraram como propulsores para ações e formação de coletivos negros, quatro décadas após a fundação do Travessia, a Cia Quadro Negro surgiu em Ribeirão Preto. Embora não haja uma conexão direta entre os dois grupos no momento de sua fundação, o estabelecimento deste novo coletivo de teatro negro na cidade, foi apoiado por um movimento negro ativo, cujas raízes foram firmadas pela atuação e luta das organizações negras locais desde a década de 1970, entre elas o Travessia. Pedro Paulo, ao persistir no ideal de que a arte e a cultura negra poderiam ser catalisadores do processo de conscientização dos jovens negros e ao manter o Travessia vivo nessa missão, certamente não poderia prever que o legado de sua atuação reverberaria até os dias atuais. Além da Cia Quadro Negro, que tem se dedicado a criar um teatro negro com objetivos similares ao do Travessia, existem atualmente na cidade outros coletivos artísticos negros que se inspiraram em sua força e luta. É importante destacar que os coletivos artísticos negros emergentes foram estabelecidos por jovens artistas negros. Estes indivíduos encontraram na potência coletiva da arte negra um meio de expressar suas ideias e afirmar sua identidade como pessoas negras. É por meio do surgimento desses coletivos liderados por jovens negros, que afirmamos que o Travessia, especialmente Pedro Paulo, não apenas criaram uma plataforma para sua expressão artística, mas também contribuíram para a ampliação do espaço cultural e artístico para artistas negros na sociedade contemporânea.

Conscientes da sistemática exclusão e silenciamento das epistemologias negras e seus sujeitos na cena teatral, empreendemos um processo de escavação na história do teatro brasileiro, com o objetivo de dar visibilidade aos artistas negros e suas produções. Muitos desses artistas, embora presentes nas obras historiográficas do teatro brasileiro, são apenas mencionados brevemente, e ainda estão sob a influência de uma perspectiva racista, oriunda de autores brancos e de uma sociedade racista. Nosso objetivo era reunir informações e dados históricos disponíveis sobre esses artistas e ressignificar o lugar histórico a eles atribuído. Nesse processo, nos deparamos com um importante pioneirismo histórico de artistas negros,

especialmente a partir do século XVIII, que foram fundamentais para a constituição da história do teatro brasileiro. Foram pessoas negras que, mesmo submetidas aos horrores da escravidão e à estrutura racista fundante de nossa sociedade, nos deram o primeiro diretor teatral, o primeiro cenógrafo, a primeira atriz e cantora lírica, o primeiro ator dramático e inúmeros outros artistas. Estes são os sujeitos que foram essenciais para que houvesse uma atividade teatral no Brasil colônia e início da República, no entanto, não foram considerados suficientemente humanos, muito menos artistas, para serem os protagonistas da história que construíram durante séculos. Nesse sentido, compreendemos que há outras lutas interseccionais para que possamos, como sujeitos e artistas negros, adentrarmos os espaços e reivindicarmos a autoria de uma história negra do teatro.

O racismo ainda é um instrumento de dominação atual e atuante, impondo limitações em nossas produções, determinando quem é validado e quem é descartável, diante de uma disputa de narrativas, seja ela nas estantes acadêmicas ou nos palcos. Contudo, há brechas possíveis que foram abertas pelas lutas das organizações negras, como vimos no decorrer da pesquisa. Em nossa revisão bibliográfica, observamos que há uma produção crescente de pesquisadores negros cujos objetivos convergem para a revisão da história do teatro brasileiro, sob a perspectiva das epistemologias teatrais negras, trazendo seus atuantes para o centro da roda. Que essa movimentação epistemológica, juntamente com a atuação de professores e alunos negros, poderá resultar em alterações na estrutura curricular dos espaços de formação, especialmente nos acadêmicos. Isso é crucial para garantir que os alunos negros e não-negros, não sejam expostos a conteúdos que retratam práticas ofensivas e racistas, sem qualquer reflexão crítica sobre a problemática e dessa maneira no distanciemos de um conhecimento hegemônico universalizante.

Concluimos, que a história do Travessia é correlata de muitas outras histórias que aconteceram no mesmo período em que o grupo foi fundado. Ao promovermos um retorno pela recente história do Travessia, que apesar das discussões contemporâneas sobre a valorização da cultura negra e de seus sujeitos, o grupo já se encontrava em risco de ser esquecido. A história dos teatros negros, é de suma importância para uma compreensão ampla e precisa da rica tapeçaria cultural, tecida por mãos negras, de nosso país. É girar a roda para que a contribuição dos artistas negros, não permaneçam de forma negligenciada ou em uma sub-representação na história teatral brasileira. Descortinar a lacuna provocada pelo entendimento racista do papel integral que esses artistas desempenharam na formação da identidade teatral brasileira. Sendo assim, a visibilidade da trajetória do Travessia e outras histórias que ela traz consigo, podem

promover um impacto profundo na representação e inclusão no teatro contemporâneo. Ao trazer à luz as histórias de artistas negros do teatro, principalmente aqueles que estão localizados nos interiores dos estados, não estamos apenas realizando um registro histórico, mas também fornecendo subsídios para que artistas negros do passado, do tempo presente e os que virão, figurem dignamente na história de nosso teatro. É visibilizar para uma nova geração de artistas negros da cena, que ao adentrar o campo do teatro, eles são parte de uma longa e orgulhosa tradição de excelência artística-política.

Por fim, cremos que a pesquisa e visibilidade da história negra no teatro brasileiro são fundamentais para a luta contínua de pessoas negras em uma sociedade racista. O teatro, como vimos no decorrer desse estudo, foi uma forma poderosa de expressão cultural das pessoas em diáspora desde que pisaram em solo brasileiro. O processo de inclusão das contribuições dos artistas negros na história do teatro é parte vital da representação, celebração e respeito a uma gama complexa de conhecimento teatral. Ao garantir que as histórias de artistas negros sejam contadas e celebradas, estamos dando um passo importante na instauração de questionamentos raciais acerca do que é considerado como teatro. São nas pequenas fissuras das estruturas racistas fundantes, nas brechas possíveis, principalmente na ocupação de instituições de poder, que propomos páginas negras, de autoria negra, bradando e ocupando a história do teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS

ABREU, L. A. **Um trem chamado desejo**. Belo Horizonte: Autêntica/ PUC Minas. 2007.

ÁDRIA. **Entrevista para pesquisa**. [Entrevista cedida a] Washington de Paula e Silva. Ribeirão Preto, SP. 29 ago. 2023. 1 arquivo .mp3

ADRIANA. **Entrevista para pesquisa**. [Entrevista cedida a] Washington de Paula e Silva. Ribeirão Preto, SP. 6 set. 2023. 1 arquivo .mp3

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ASSUMPCÃO, C. **Não pararei de gritar**: poemas reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ATLAS DO DESENVOLVIMENTO HUMANO NO BRASIL. Ribeirão Preto, SP. 2024. Disponível em: <http://www.atlasbrasil.org.br/perfil/municipio/354340#sec-demografia>. Acesso em 12 mai. 2024.

BACELAR, J. Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27). **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 50, n. 1, p. 437-443, 2007. DOI: 10.1590/S0034-77012007000100012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27267>. Acesso em: 12 dez. 2022.

BARROS, Vinícius. Sede da UGT em foto atual. **Memorial da resistência de São Paulo**. 2024 Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/uniao-geral-dos-trabalhadores-ugt/> Acessado em: 21 mar 2024

BERNARDINO-COSTA, J.; GROSGOUEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 15–24, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100002>. Acesso em: 19 dez. 2022.

BRANDÃO, T. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 1, p. 199–217, 2001. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v1i0p199-217. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57025>. Acesso em: 04 maio. 2022.

_____. Metodologia nas pesquisas em Artes Cênicas no Brasil. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 004–015, 2017. DOI: 10.5965/1414573101032000004. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101032000004>. Acesso em: 27 jun. 2023.

BRAUNS, E.; SANTOS, G.; OLIVEIRA, J. A. (Org.) **Movimento Negro Unificado**: a resistência nas ruas. São Paulo: Edições Sesc São Paulo e Fundação Perseu Abramo, 2020.

CACCIAGLIA, M. **Pequena História do Teatro no Brasil**: quatro séculos de teatro no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CARRANÇA, F. Hamilton Cardoso e o MNU. In: BRAUNS, E.; SANTOS, G.; OLIVEIRA, J. A. (Org.) **Movimento Negro Unificado: a resistência nas ruas**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo e Fundação Perseu Abramo, 2020.

CASTAGNA, P. Palmas e preconceitos. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 6, n.64, p.76-79, jan. 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/1209974/CASTAGNA_Paulo_Palmas_e_preconceitos_Revista_de_Hist%C3%B3ria_da_Biblioteca_Nacional_Rio_de_Janeiro_ano_6_n_64_p_76_79_jan_2011_ISBN_1808_4001. Acesso em: 28 jan. 2023.

COISA de negro é o espetáculo de hoje no Municipal. [Recorte de jornal] *Jornal A Cidade*, Ribeirão Preto SP. Coleção Pedro Paulo da Silva. In: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto; Casa da Memória. 26 de agosto de 1992.

CUTI. Quilombhoje e Cadernos Negros (texto não publicado). In: **Cuti Escritor**. [s.d]. Disponível em: <https://www.cuti.com.br/artigocardernosnegros>. Acesso em: 12 jan. 2024

DOS SANTOS MOURA, C. F.; NAPOLEÃO DE LIMA, R. “Nos desvãos de um mundo estrangeiro”: a criação e trajetória do teatro experimental do negro. **Travessias**, Cascavel, v. 3, n. 3, 2009. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3424>. Acesso em: 26 fev. 2023.

DOMINGUES, P. Tudo preto: a invenção do teatro negro no Brasil. **Luso-Brazilian Review**, v. 46 n. 2, p. 113-128, Dez. 2009. DOI: <https://doi.org/10.1353/lbr.0.0085>. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/371313/pdf>. Acesso em: 18 jan. 2023.

_____. **Protagonismo negro em São Paulo: historiografia e história**. São Paulo: Edições SESC, 2019.

DOUXAMI, C. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 25-26, 2001. DOI: 10.9771/aa.v0i25-26.21016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016>. Acesso em: 19 mar. 2024.

ENTREVISTA com Adria Maria Bezerra e Maria D'Apresentação "Tica". YouTube, 2017. 1 vídeo (45min20s). Publicado pelo Memória em movimento AAMCO-UGT. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WBYuRidacao&ab_channel=Mem%C3%B3riaemMovimentoAAMCO-UGT. Acesso em: 12 jan. 2023.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FARIA, J. R. (Org). **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2012. v. 1.

_____. **Teatro e escravidão no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2022.

FERREIRA, A. M. B. **Jornal Travessia**, ano 1, ano 1. In: Coleção Pedro Paulo da Silva; Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto; Casa da Memória. mai. 1978.

FERREIRA, T. Travessias... ciclos transatlânticos: dramaturgia, Candomblé e ritual. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, e112676, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660112676vs01> Acesso em 06 jan. 2024.

FURTADO, J. F. **Chica da Silva e o contratador dos diamantes**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

GONZAGA, T. A. **Cartas chilenas**. Belém, [200-?]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17453 . Acesso em: 04 Fev. 2023

GUMIERI, J. **União Geral dos Trabalhadores**. In: Memorial da Resistência de São Paulo. 2009. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/uniao-geral-dos-trabalhadores-ugt/>. Acesso em: 24 mar. 2023

ILÊ AIYÊ. In: Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileira. [São Paulo, SP: Instituto Itaú Cultural, 2024]. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636197/ile-aiye>. Acesso em: 17 jan. 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARA, A. M. B.; MOLINA, A. A. Pesquisa qualitativa: apontamentos, conceitos e tipologias. In: TOLEDO, C. A. A.; GONZAGA, M. T. C. (Org.). **Metodologia e técnicas de pesquisa nas áreas de ciências humanas**. Maringá: EDUEM, 2011. Disponível em: <https://gepeto.ced.ufsc.br/files/2015/03/capitulo-angela.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2024.

LEAL, M. B. Sangue lavado: psicanálise, branquitude e implicações subjetivas para negras/e/os e não-negros/e/os. p. 67-90. In: BARBOSA, F. C. et al (Org.). **Islam: decolonialidade e(m) diálogos plurais**. 1 ed., v.1, 332p. São Bernardo do Campo: Ambigrama, 2022.

LEAL, T.; GOMES, R. Discurso e representação identitária-cultural em pontos cantados de pretos velhos na Umbanda. In: GOMES, R. **Discurso, representações e identidades**: intersecções teóricas e analíticas. Macapá: UNIFAP, 2020. Disponível em: <https://www2.unifap.br/editora/files/2020/10/discurso-representacoes-e-identidades.pdf>. Acesso em: 17 jan 2024.

LIMA, E.T. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro do Bando de Teatro Olodum**. Orientador: Inaicyr Falcão dos Santos. 2010. 307f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/778472> Acesso em: 19 mar. 2024

_____. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-04, 2015. DOI: 10.5965/1414573101242015092. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092>. Acesso em: 12 dez. 2022.

LOPES, N. **Enciclopédia brasileira de diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 3ed. São Paulo: Global, 1997.

MARIA, A. F. B. S. **Centro Cultural Òrunmilà: militância, filosofia e atemporalidade**. Orientador: Silas Nogueira. 2021. 24f. Trabalho de conclusão de curso (Cultura, comunicação e relações étnico raciais) Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2021. Disponível em: http://celacc.eca.usp.br/pt-br/tcc_celacc/centro-cultural-orunmila-militancia-filosofia-atemporalidade. Acesso em 22 mar. 2023.

MARTINS, L. M. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. Negro (Teatro do). *In*: GUINSBURG, J; FARIA, J. R. G.; LIMA, M. A. **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MAYOR, M. S. O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera. **Revista Aspas**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 103-110, 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v5i2p103-110. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102335>. Acesso em: 1 fev. 2023.

MÁRCIA. **Entrevista para pesquisa**. [Entrevista cedida a] Washington de Paula e Silva. Ribeirão Preto, SP. 29 ago. 2023. 1 arquivo .mp3

MENCARELLI, F.A. Artistas, ensaiadores e empresários: o ecletismo e as companhias musicais. *In*: FARIA, J. R. (org). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva – Edições SESC SP, 2012. v.1.

MENDES, M. G. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

_____. **O negro e o teatro brasileiro: entre 1889 e 1888**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

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

NASCIMENTO, A. do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

_____. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>. Acesso em: 12 jan. 2023.

NEPOMUCENO, N. **Testemunhos de poéticas negras: de Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)**. Orientadora: Maria Antonieta Martinez Antonacci. 2006. 167 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

O NEGRO FALANDO. **O Diário**, 10 mai. 1988. p. 3. *In*: Coleção Pedro Paulo da Silva Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto; Casa da Memória Ribeirão Preto. mai., 1988.

PEDRO PAULO. Documento para a venda de espetáculos. **Arquivo público e histórico de Ribeirão Preto**: coleção Pedro Paulo. Ribeirão Preto: SP. mar. 1988

PRADO, D. A. As raízes do teatro brasileiro. *In*: FARIA, J. R. (Org). **História do Teatro Brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2012. v.1

PRADO, S. G. Feminismo negro, história e memória: a multiplicidade das narrativas e trajetórias, nos anos 80 e 90, de Lélia Gonzalez a Sueli Carneiro. *In*: Simpósio Nacional de História - História e o Futuro da Educação no Brasil, 30., 2019. Recife: **Anais [...]** Recife: Associação Nacional de História, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1567720476_ARQUIVO_SuelenGirottedoPradotextoformatado.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

QUARTEIRÃO Paulista e Praça XV de Novembro. **CONDEPHAAT**: Conselho de defesa do patrimônio histórico, arqueológico, artístico e turístico do Estado de São Paulo. 11 de setembro de 2017. Disponível em: <<http://condephaat.sp.gov.br/benstombados/quarteirao-paulista-e-praca-xv-de-novembro/>> Acesso em 28 ago. 2023.

SÁBADO tem espetáculo “Alguma coisa a ver com uma missão” na Praça XV. **Prefeitura de Ribeirão Preto**. 27 maio 2018. Caderno Cultura. Disponível em: <https://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/J332/noticia/39084;jsessionid=a29fee8205da4f4f681d2b8bba6c;jsessionidversion=2f4a333332:0> Acesso em: 24. mar. 2023.

RATTS, A. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Instituto Kuanza, 2007.

_____. **O corpo-espelho negro**. *In* NASCIMENTO, B. O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

REINALDO. **Entrevista para pesquisa**. [Entrevista cedida a] Washington de Paula e Silva. Ribeirão Preto, SP. 22 mar. 2023. 1 arquivo .mp3

REIS, L. V. S. O jogo de identidades na roda de capoeira paulistana, **Ponto Urbe**: a revista do núcleo de antropologia urbana da USP, n.13, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.385>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/748> Acesso em: 05 abr. 2023.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RICARDO. **Entrevista para pesquisa**. [Entrevista cedida a] Washington de Paula e Silva. Ribeirão Preto, SP. 10 mar. 2023. 1 arquivo .mp3

ROSA, M. B. **Antônio José de Paula**: um percurso teatral por territórios setecentistas. Orientador: José Antônio Camilo Guerreiro Camões. 2017. Tese (Doutorado em Estudos

Artísticos em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/32033> Acesso em: 05 Fev. 2023.

ROCHA, G. S. O drama histórico do negro no teatro brasileiro e a luta antirracismo nas artes cênicas (1840-1950). **Sankofa**: São Paulo, v. 10, n. 20, p. 40-55, 2017. DOI: 10.11606/issn.1983-6023.sank.2017.143681. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/143681>. Acesso em: 21 set. 2022.

ROSSI, L. G. F. Epiderme em cena: Raça, nação e teatro negro no Brasil. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 427-434, jan./jun. 2007. DOI: 10.1590/S0104-83332007000100019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/250045817_Epiderme_em_cena_raca_nacao_e_teatro_negro_no_Brasil. Acesso em: 12 jan. 2023.

SILVA, J. F. A multiplicidade de expressões e a consciência negra: a reorganização do CECAN. *In*: BRAUNS, E.; SANTOS, G.; OLIVEIRA, J. A. (Org.) **Movimento Negro Unificado**: a resistência nas ruas. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Fundação Perseu Abramo, 2020.

SILVA, P. P. De negro para... **Jornal Travessia**, Ribeirão Preto, n. 1, p. 2. *In*: Coleção Pedro Paulo da Silva; Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto: Casa da Memória. Ribeirão Preto, jun. 1990.

_____. Arte, Cultura, Resistência. [Entrevista concedida a] Saulo Nogueira. **Jornal Travessia**, Ribeirão Preto, n. 4, p. 4-5. *In*: Coleção Pedro Paulo da Silva; Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto: Casa da Memória. Ribeirão Preto, jan. 1991.

SILVA, R. L. A. M. (Org). **A dispersão e os marcos de resistência do povo negro em Ribeirão Preto**: roteiro de formação para professores. São Carlos: Editora Riani Costa, 2016.

SODRÉ, M. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SOUZA, I. S. **Resgate da identidade na travessia do movimento negro**: arte, cultura e política. Orientadora: Sylvia Leser de Mello. 1991. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

SOUZA, S. L. **(Re)vivências negras**: entre batuques, bailados e devoções-práticas culturais e territórios negros no interior paulista (1910-1950), Ribeirão Preto, SP: Edição do Autor, 2007.

_____. **Fluxos de alteridade**: organizações negras e processos identitários no nordeste paulista e Triângulo Mineiro (1930 – 1990). 450f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2010.

_____. Narrativas da negritude: as experiências do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia e do diretor teatral Pedro Paulo da Silva. *In*: Seminário Internacional de Literatura Afrolatina, 1., **Anais** [...] Uberlândia: UFU, 2012, p. 563-611, 2012.

SOUZA, J. R. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. São Paulo: Hucitec, 2021.

_____ Personagem negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramaturgica brasileira. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 274-295, mai/ago. 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-266066612>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/kFfp3NHFjb9QRtkYyRn7YMF/> Acesso em: 16 de nov. 2022.

TEATRO, Música e Poesia amanhã no 13 de Maio. [Recorte de jornal] *Jornal O Diário*, Piracicaba SP. Coleção Pedro Paulo da Silva. 1987.07. *In*: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto; Casa da Memória. 21 de julho de 1987.

TIÃO. **Entrevista para pesquisa**. [Entrevista cedida a] Washington de Paula e Silva. Ribeirão Preto, SP. 6 set. 2023. 1 arquivo .mp3

TICA. **Entrevista para pesquisa**. [Entrevista cedida a] Washington de Paula e Silva. Ribeirão Preto, SP. 21 jan. 2023. 1 arquivo .mp3

TERRA, T. J. Quando a cultura é política: teatros negros e políticas culturais no final do século XX e início do século XXI. **Revista de Antropologia**, v. 66, 2023 DOI: <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2023.202290>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/202290> Acesso em: 15 jan. 2023.

TRABALHANDO com escolares, grupo ensina um pouco da história negra. [Recorte de jornal] *Jornal O Diário*, Ribeirão Preto SP. *In*: Coleção Pedro Paulo da Silva; Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto; Casa da Memória. 22 de maio de 1991.

TRAVESSIA foi criado há 13 anos. [Recorte de jornal] *Jornal Folha de São Paulo*, SP Nordeste. Coleção Pedro Paulo da Silva. 1991 *In*: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto; Casa da Memória. 19 de janeiro de 1991.

VEIGA, L. As diásporas da bixa preta: sobre ser negro e gay no Brasil. **Tabuleiro de Letras**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 77–88, 2018. DOI: 10.35499/tl.v12i1.5176. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/5176>. Acesso em: 13 dez. 2023.

VENEZIANO, N. O Teatro de Revista. *In*: FARIA, J. R. (Org). **História do teatro brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2012. v.1

APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA ACADÊMICA

Pesquisador: Washington de Paula e Silva

Orientadora: Profa. Dra. Vilma Campos dos Santos Leite

- 1) Poderia nos contar quando e como você começou a fazer parte do "Grupo Travessia"?
- 2) Quais eram os critérios para atrizes e atores se juntarem ao "Grupo Travessia"?
- 3) Como as funções dentro do grupo eram distribuídas, tais como: direção dos espetáculos, autoria, atuação, dança, música, entre outros?
- 4) Poderia descrever o processo de criação dos espetáculos?
- 5) Nos documentos disponíveis no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, há referências a espetáculos como Cristo Negro, Batuque de Tocaia, O Negro Falando, Soró Dúdú, Retalhos, Coisa de Negro, Ciranda de Ébano. Existem outros espetáculos além dos mencionados? Em quais espetáculos você participou? Qual era o tema dos espetáculos? Quem eram os autores dos textos?
- 6) Como eram conduzidos os ensaios? Havia algum exercício específico para a preparação cênica?
- 7) Como eram as apresentações em Ribeirão Preto e em outras cidades?
- 8) Gostaríamos de saber mais sobre as atividades do grupo além dos palcos, como oficinas, palestras, o Jornal Travessia, festivais e outros projetos.
- 9) Em que momento e por que razão você decidiu deixar o "Grupo Travessia"?
- 10) Por favor, compartilhe o que considera importante em sua trajetória no "Grupo Travessia".

APÊNDICE B – TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Adna Maria Bezerra Ferreira
 portador(a) do RG 5.10 CPF 262.9
 residente à Rua Angelo Quedo de Guitani
 CEP 14.098-327 na cidade de Ribeirão Preto -SP

concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável o aluno do mestrado acadêmico Washington de Paula e Silva, do Instituto de Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, que pode ser contatado pelo e-mail washingtondepaula@ufu.br e pelo telefone (16) 99197-0795. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevistas com ex-integrantes/participantes do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia, visando, por parte do referido aluno a realização de uma dissertação sobre a trajetória e produção artística do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia. Minha participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada e transcrita. Durante o processo da entrevista posso interromper o entrevistador para me esclarecer de qualquer dúvida que venha a ter. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica, os dados e informações obtidos poderão ser divulgados, em artigos científicos, revistas e na dissertação. Desde que eu solicite, o sigilo de minha identidade será completamente preservado. O aluno providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Adna Maria Bezerra Ferreira
 Assinatura do entrevistado

Washington de Paula e Silva
 Assinatura do pesquisador

Ribeirão Preto, 29 de agosto de 2023

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Adriana Aparecida Moraes
 portador(a) do RG 20.123.456.789, CPF 163.123.456.789,
 residente à Avenida: Luzitama nº 851
 CEP 14031-240 na cidade de Ribeirão Preto SP

concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável o aluno do mestrado acadêmico Washington de Paula e Silva, do Instituto de Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, que pode ser contatado pelo e-mail washingtondepaula@ufu.br e pelo telefone (16) 99197-0795. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevistas com ex-integrantes/participantes do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia, visando, por parte do referido aluno a realização de uma dissertação sobre a trajetória e produção artística do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia. Minha participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada e transcrita. Durante o processo da entrevista posso interromper o entrevistador para me esclarecer de qualquer dúvida que venha a ter. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica, os dados e informações obtidos poderão ser divulgados, em artigos científicos, revistas e na dissertação. Desde que eu solicite, o sigilo de minha identidade será completamente preservado. O aluno providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Adriana Moraes
 Assinatura do entrevistado

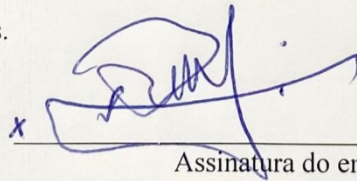
Washington de Paula e Silva
 Assinatura do pesquisador

Ribeirão Preto, 06 de setembro de 2023

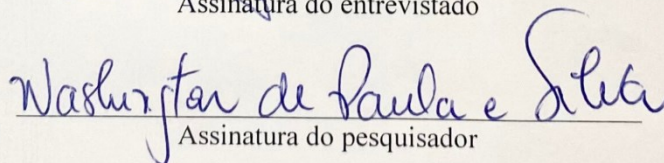
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Reinaldo Magalhães de Paula
 portador(a) do RG 18, CPF 053
 residente à Avenida Otton e Aurora Caravaca, 1905
 CEP 14066-180 na cidade de Ribeirão Preto/SP,
 concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador
 responsável o aluno do mestrado acadêmico Washington de Paula e Silva, do Instituto
 de Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal
 de Uberlândia, que pode ser contatado pelo e-mail washingtondepaula@ufu.br e pelo
 telefone (16) 99197-0795. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar
 entrevistas com ex-integrantes/participantes do Grupo de Cultura e Arte Negra
 Travessia, visando, por parte do referido aluno a realização de uma dissertação sobre a
 trajetória e produção artística do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia. Minha
 participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada e transcrita.
 Durante o processo da entrevista posso interromper o entrevistador para me esclarecer
 de qualquer dúvida que venha a ter. Entendo que esse estudo possui finalidade de
 pesquisa acadêmica, os dados e informações obtidos poderão ser divulgados, em artigos
 científicos, revistas e na dissertação. Desde que eu solicite, o sigilo de minha identidade
 será completamente preservado. O aluno providenciará uma cópia da transcrição da
 entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha
 participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta
 participação.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de
 consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as
 minhas dúvidas.

x 

Assinatura do entrevistado



Assinatura do pesquisador


Ribeirão Preto, 22 de Março de 2023

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

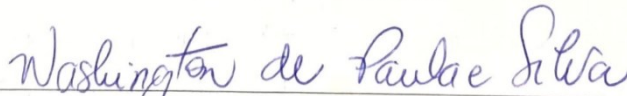
Eu, Marcia Ap. dos Santos Romingos
portador(a) do RG 19.322.555, CPF 109.111.111,
residente à Travessa Coroados, 75
CEP 14060649 na cidade de Ribeirão Preto - SP,

concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável o aluno do mestrado acadêmico Washington de Paula e Silva, do Instituto de Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, que pode ser contatado pelo e-mail washingtondepaula@ufu.br e pelo telefone (16) 99197-0795. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevistas com ex-integrantes/participantes do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia, visando, por parte do referido aluno a realização de uma dissertação sobre a trajetória e produção artística do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia. Minha participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada e transcrita. Durante o processo da entrevista posso interromper o entrevistador para me esclarecer de qualquer dúvida que venha a ter. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica, os dados e informações obtidos poderão ser divulgados, em artigos científicos, revistas e na dissertação. Desde que eu solicite, o sigilo de minha identidade será completamente preservado. O aluno providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.



Assinatura do entrevistado


Assinatura do pesquisador

Ribeirão Preto, 29 de agosto de 2023

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDOEu, MICARDO LOPES ROSSIportador(a) do RG 15. 000. 000. 000, CPF 041. 000. 000. 000residente à RUA BENEDITA RODRIGUES DOMINGOS 889CEP 14095-050 na cidade de RIBEIRAS PRETO,

concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável o aluno do mestrado acadêmico Washington de Paula e Silva, do Instituto de Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, que pode ser contatado pelo e-mail washingtondepaula@ufu.br e pelo telefone (16) 99197-0795. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevistas com ex-integrantes/participantes do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia, visando, por parte do referido aluno a realização de uma dissertação sobre a trajetória e produção artística do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia. Minha participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada e transcrita. Durante o processo da entrevista posso interromper o entrevistador para me esclarecer de qualquer dúvida que venha a ter. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica, os dados e informações obtidos poderão ser divulgados, em artigos científicos, revistas e na dissertação. Desde que eu solicite, o sigilo de minha identidade será completamente preservado. O aluno providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Micardo Lopes Rossi

Assinatura do entrevistado

Washington de Paula e Silva

Assinatura do pesquisador

Ribeirão Preto, 19 de março de 2023

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Sebastião Denizete Adeline
 portador(a) do RG 14 CPF 049
 residente à Av. Lusitana 851 PQ. Rib. Preto
 CEP 14031-240 na cidade de Rib. Preto,
 concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável o aluno do mestrado acadêmico Washington de Paula e Silva, do Instituto de Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, que pode ser contatado pelo e-mail washingtondepaula@ufu.br e pelo telefone (16) 99197-0795. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevistas com ex-integrantes/participantes do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia, visando, por parte do referido aluno a realização de uma dissertação sobre a trajetória e produção artística do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia. Minha participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada e transcrita. Durante o processo da entrevista posso interromper o entrevistador para me esclarecer de qualquer dúvida que venha a ter. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica, os dados e informações obtidos poderão ser divulgados, em artigos científicos, revistas e na dissertação. Desde que eu solicite, o sigilo de minha identidade será completamente preservado. O aluno providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Sebastião Denizete Adeline
Assinatura do entrevistado

Washington de Paula e Silva
Assinatura do pesquisador

Ribeirão Preto, 06 de Setembro de 2023

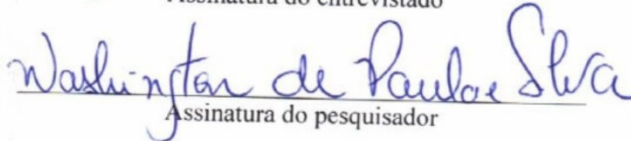
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, MARIA D APRESENTAÇÃO BEZERRA FERREIRA
portador(a) do RG 10. [REDACTED], CPF 055 [REDACTED],
residente à Avenida Paulista
CEP 14076-110 na cidade de Ribeirão Preto - SP,
concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador
responsável o aluno do mestrado acadêmico Washington de Paula e Silva, do Instituto
de Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal
de Uberlândia, que pode ser contatado pelo e-mail washingtondepaula@ufu.br e pelo
telefone (16) 99197-0795. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar
entrevistas com ex-integrantes/participantes do Grupo de Cultura e Arte Negra
Travessia, visando, por parte do referido aluno a realização de uma dissertação sobre a
trajetória e produção artística do Grupo de Cultura e Arte Negra Travessia. Minha
participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada e transcrita.
Durante o processo da entrevista posso interromper o entrevistador para me esclarecer
de qualquer dúvida que venha a ter. Entendo que esse estudo possui finalidade de
pesquisa acadêmica, os dados e informações obtidos poderão ser divulgados, em artigos
científicos, revistas e na dissertação. Desde que eu solicite, o sigilo de minha identidade
será completamente preservado. O aluno providenciará uma cópia da transcrição da
entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha
participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta
participação.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de
consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as
minhas dúvidas.



Assinatura do entrevistado



Assinatura do pesquisador

Ribeirão Preto, 21 de Junho de 2023