

DANIELA ROBERTA ANTONIO ROSA

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: ESTRATÉGIA E AÇÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Sociologia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas sob a orientação do
Profa. Dra. Elide Rugai Bastos

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
15/02/2007

Banca:

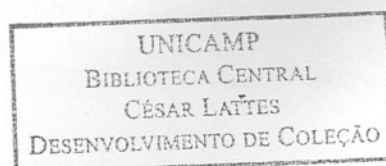
Profa. Dra. Leila da Costa Ferreira (Presidente)

Profa. Dra. Célia Aparecida Ferreira Tolentino

Prof. Dr. Fernando Antonio Lourenço

Campinas

Fevereiro / 2007



**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP**

Rosa, Daniela Roberta Antonio

**R710t Teatro experimental do negro: estratégia e ação/
Daniela Roberta Antonio Rosa. - - Campinas, SP: [s.n.],
2007.**

Orientador: Elide Rugai Bastos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Negro – Brasil – Vida intelectual. 2. Teatro negro – Brasil – Séc. XX.
3. Teatro experimental – Brasil – 1944 -1968. I. Bastos, Élide
Rugai. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: Experimental black theater: strategy and action

Palavras-chave em inglês (Keywords): Blacks – Brazil - Intellectual life
Black theater – Brazil – 20th century
Experimental theater – Brazil – 1944-1968

Área de concentração: Pensamento social

Titulação: Mestre em Sociologia

Banca examinadora: Élide Rugai Bastos (orientador)
Fernando Antonio Lourenço
Célia Aparecida Ferreira Tolentino

Data da defesa: 15/02/2007

Programa de Pós-Graduação: Pós-graduação em Sociologia

RESUMO:

Em outubro de 1944 no Rio de Janeiro um grupo de homens e mulheres negras, tendo como líder Abdias do Nascimento, formou o Teatro Experimental do Negro. O objetivo primordial era dar ao ator negro condições de levar aos palcos personagens livres dos estereótipos que foram sendo absorvidos e reproduzidos pelo teatro brasileiro especialmente a partir do século XIX. O moleque de recado levando cascudo, a mãe preta chorosa e o negro representado de maneira quase bestial seriam ignorados para dar lugar a um negro *humanizado* com seus próprios dramas e questionamentos. O ator branco brochado de preto, tão comum no teatro brasileiro, daria lugar ao negro real. Amplamente a iniciativa do TEN implicou na recusa de um lugar pré-determinado para o negro no palco e na sociedade brasileira, e o questionamento desta *determinação* que o teatro mostrava como reflexo de toda sociedade. Assim, ao ser pensado como sujeito do próprio destino o negro a que o TEN queria atingir deveria assumir boa parte da responsabilidade para integrar-se, sem perder de vista a luta por condições efetivas para isso. Este objetivo determinou a abrangência de sua intervenção que assumiu uma série de reivindicações que o grupo reconhecia como parte da demanda da população negra brasileira, e que tentava abarcar através dos diversos projetos e eventos realizados. A investigação da trajetória do grupo e sua estratégia de ação mostram a maneira como esta iniciativa tão importante do movimento negro brasileiro relacionou-se com seu contexto.

ABSTRACT:

In October 1944 in Rio de Janeiro a group formed by black women and men, having as its leader the black activist Abdias do Nascimento was created: the Experimental Black Theater. Its prime aim was to give black actors and actresses conditions to take to stage characters free from the stereotyped vision that was being reproduced and absorbed specially after the 19th century. Black people represented in an inhumane way were about to be ignored, to make room for the Negro with his own questions and dilemmas. The white actor painted black, so common in the Brazilian theater, would also be substituted. Widely the group initiative also represented the refuse of a role, not only in theater, but also in society, that the stage represented very clearly. Considered the subject of his own destiny the blacks were asked to assume a great part of the responsibility to himself integrated, but always claiming for real integration conditions. This objective was determinant for the development of a wide proposal of the group. And the investigation of its trajectory and its strategy of action shows the way this important initiative of the Brazilian black movement was it connected to its context.

Não há mais nada a dizer
- a não ser porquê.
Mas como é difícil lidar com o porquê,
é preciso buscar refúgio no como.

Toni Morrison
(O Olho Mais Azul)

AGRADECIMENTOS

Como é comum ao final de um caminho como este eu tenho muitas pessoas às quais quero agradecer. E a primeira a quem devo toda gratidão e respeito é minha mãe, pela serenidade e sabedoria com que me aconselhou nas horas mais difíceis deste trabalho, e da vida.

Agradeço também ao Marcelo, meu marido, companheiro e leitor cuidadoso que se manteve ao meu lado em cada momento; aos meus amigos de graduação com os quais dividi algumas das idéias que tentei desenvolver aqui e outras tantas que ainda pedem mais empenho e trabalho: Leozinho, Leo Araxá, Dani Azul, Agnes, Wilmihara, Paulo, Fernandão, Fernando, Jair.

Aos amigos Pedro, Fabi, Janaína, Raquel, Kassandra, Marcinha, Magali, Wilson, Alexandre e todo pessoal do NEN; aos colegas do *IX Fábrica de Idéias* 2006 em Salvador, e à Érica (Janis) que me acolheu em sua casa para finalização da pesquisa no Rio de Janeiro.

Sou especialmente grata às atrizes Lea Garcia e Ruth de Souza que me receberam para compartilhar vivências que sem dúvida me servirão para além deste trabalho e à Raquel Trindade pelo carinho e por todo conhecimento compartilhado. Agradeço a Abdias do Nascimento e a sua esposa Elisa Larkin Nascimento que atenciosamente me receberam para uma conversa muito agradável e esclarecedora que está entre os momentos mais emocionantes desta pesquisa; aos funcionários da FUNARTE, em especial à Márcia Cláudia pela atenção e dedicação com que me auxiliaram durante as pesquisas em seus arquivos no Rio de Janeiro; ao Mário, amigo e intelectual admirável, agradeço por tudo: as dicas, as discussões e a possibilidade de formarmos um grupo de estudos fundamental na

reta final de minha pesquisa!!! À Célia Tolentino pelas conversas “salvadoras”, pela amizade e pela opinião sincera e certa desde que comecei minha aventura nas ciências sociais!!

À minha irmã Dayana Rosa, por toda ajuda, a meu irmão Erivelto Rosa, as minhas tias Jaci e Janete que me ajudaram várias vezes; Ao Marcio Macedo (kibe) e ao Marcos Chor Maio por me cederem seus trabalhos tão preciosos ao meu estudo.

Agradeço a Capes pelo auxílio financeiro deste último ano, que possibilitou que me dedicasse com mais tranquilidade à pesquisa.

E faço um agradecimento muito especial à minha orientadora Élide Rugai Bastos. Tenho muito orgulho de ter sido sua orientanda neste processo de crescimento e amadurecimento intelectual apenas iniciado. Muito obrigada!!!

SUMÁRIO	
Introdução: Situando Cenários e Personagens.....	11
Capítulo I: O Teatro Negro Brasileiro e suas motivações.....	23
1.1 O Negro e o Drama	29
1.2 Teatro de Revista	40
1.2.1 A mulata produto nacional.....	43
1.3 Companhia Negra de Revista.....	44
1.4 O Negro em Seu Teatro	46
1.4.1 O Filho Pródigo.....	50
1.4.2 Aruanda.....	52
1.4.3 Filhos de Santo.....	54
1.5 Expandindo a Ação Dramática.....	55
1.6 O Drama Almejado.....	57
Capítulo II: O Negro entra em cena	63
2.1 O Projeto Político	63
2.1.1 A Convenção Nacional do Negro Brasileiro	64
2.2 O TEN e seu contexto: O Estado novo	67
2.2.1 A Imprensa Negra	69
2.2.2 A Frente Negra Brasileira	71
2.3 Conferência Nacional do Negro	73
2.4 O TEN, I Congresso e o Projeto Unesco.....	74
2.5 Jornal Quilombo: Prefácio da Ação.....	82
2.6 Semana de Estudos Sobre Relações Raciais	84
2.7 As mulheres em Cena.....	85
2.7.1 As mulheres negras e o trabalho doméstico.....	86
2.7.2 Boneca de piche e rainha das mulatas.....	89
2.8 Cristo de Cor: Atentado e Subversão.....	93
Capítulo III: Pensando o drama negro.....	97
3.1 Dramas para Negros, Prólogo para Brancos.....	99
3.2 O adestramento como estratégia: prólogo do novo negro.....	102

3.3 Seminários de Grupoterapia: Guerreiro Ramos e o TEN	105
3.4 Solano Trindade e o TEN	110
3.4.1 Haroldo Costa e a Brasileira.....	112
3.5 De quando o prólogo não precede o drama.....	115
Considerações Finais: A Recusa de um Papel.....	117
Anexos.....	123
Referências Bibliográficas.....	173

INTRODUÇÃO

SITUANDO CENÁRIOS E PERSONAGENS

“A cultura não é inocente”

Octávio Ianni

No contexto dos anos 1940 em que surge o Teatro Experimental do Negro havia o desejo de que, num mundo que passava pela Segunda Guerra Mundial – momento em que a discriminação étnica havia chegado ao paroxismo e o holocausto havia chocado o mundo - existisse um lugar onde a diversidade fosse sinônimo de harmonia e expressão da boa convivência. O Brasil acaba paulatinamente assumindo essa posição à medida que a miscigenação passa a ser reconhecida como resultado da boa convivência racial.

É um período em que traços daqueles que eram reconhecidos como elementos da “cultura” do negro, como a capoeira e a culinária, foram adotados como patrimônio do país. A exemplo do samba, visto antes como expressão do degenerado, que passava a ser aceito como símbolo da nação.

Mas se esteticamente há a valorização daquilo que antes era considerado simplesmente como “coisa de negro” as tensões raciais ainda podiam ser sentidas em todas as instâncias da sociedade, embora sempre acobertadas pelo discurso da igualdade e harmonia racial predominante no período, marcado também pela intensa busca da modernidade, embora, como observa Antônio Cândido, houvesse a questão da nossa ambigüidade fundamental: “a de sermos um povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”. (Candido, 2000:110) Uma questão que parecia superada diante de um discurso

em que “as nossas deficiências, supostas ou reais são reinterpretadas como superioridades.” (idem), e a herança cultural negra passava a ser valorizada em um movimento que contrariava a rejeição anterior que vinculava tais influências ao fracasso a que o país estaria condenado.

A sociedade procurava se afastar da base agrária buscando traços modernos, ocultando a filiação negra, mas ao mesmo tempo, buscando nela o elemento genuinamente brasileiro, democrático e pacífico, uma de nossas contradições fundamentais, pois mantinha os mesmos padrões de exclusão e segregação social.

Uma busca que não era nova, pois já havia sido colocada pelos modernistas da década de 1920 e retomada por Gilberto Freyre nos anos 30 ao discutir a herança negra na composição social do país o que transformou também o debate a este respeito. Neste contexto de transição político-cultural o Brasil saía de uma ditadura e não conseguiu discutir, do ponto de vista ético, a questão do negro.

O preconceito havia entrado em uma espécie de “pauta mundial”, mas não no seio do debate da identidade nacional brasileira que absorveu a produção cultural do negro, sem questionamentos éticos da posição ocupada por eles na sociedade. É diante deste panorama que se configuram no Brasil as lutas em defesa de direitos usurpados por conta de uma origem “racial” e pela cor da pele, e surgem iniciativas que teriam grande importância na luta anti-racista do século XX, a exemplo do Teatro Experimental do Negro.

Também conhecido como TEN, era um grupo¹ de teatro formado majoritariamente por atores negros e buscava dar visibilidade para as questões que envolviam o negro no país através das peças escolhidas e das demais atividades desenvolvidas e que terá sua estratégia

¹ A utilização da palavra “grupo” no decorrer do trabalho, refere-se exclusivamente a companhia teatral discutida aqui.

de ação discutida neste trabalho. Mas antes de entrar na discussão deste grupo, é preciso que sejam discutidos alguns conceitos e personagens das lutas e dos debates em que o grupo participou.

É importante começar refletindo acerca do uso da categoria “raça” (ou de termos derivados dela). Utilizada como uma “categoria do mundo real” (Guimarães 2003:95) fundamental na discussão do racismo. Por isso cabe esclarecer que o termo é utilizado sem que se perca de vista todo o debate que o envolveu nos últimos anos e onde fora questionado nas ciências humanas também a partir de discussões que partiam da biologia. Mas a nossa utilização deve-se muito mais ao fato dele ser observado a partir de “discursos sobre as origens de um grupo, que usam termos que remetem a transmissão de traços fisionômicos, qualidades morais, intelectuais, psicológicas, etc.” (Guimarães 2003:96) e que são determinantes no acesso aos direitos e na representatividade.

Tratava-se de um grupo que se auto-denominou negro desde sua fundação. E o fez num momento em que também essa categoria já havia adquirido uma nova conotação no interior do discurso do movimento negro. A partir dos anos 20 o termo “negro”, juntamente com o termo “raça” ganhou um novo sentido. “O que existia de negativo, inferior e insultuoso nessas palavras passa a segundo plano para dar lugar à reivindicação de um sentido positivo e arregimentador” (Idem:25). É este sentido que, especificamente em relação ao TEN ganharia importantes vozes na luta pela integração da nação “de uma forma que não seja simplesmente simbólica. Pois simbolicamente, os negros foram incorporados sim, por Freyre (1933), por Mário de Andrade (1944) pelos folcloristas, pelos modernistas” (Guimarães 2003:107)

Muitos ensaístas refletiram sobre o negro na tentativa de atestar cientificamente a existência de diferenças que eram na verdade políticas e sociais e que o fim do cativoiro

havia transformado em ameaça na nova fase em que o país desejava entrar. A ciência passou então a instrumentalizar um discurso que mantivesse o negro no lugar em que se imaginava ser dele.

A década de 1930, em que o grande debate da questão nacional se intensificou e ganhou novos contornos, foi marcada por algumas variações na análise da mestiçagem e das relações raciais depois das inúmeras teorias raciais através das quais a imagem do negro foi sendo construída e tratada desde o final do século XIX. Nesse período em que um grande marco foi a publicação de *Casa Grande & Senzala* essa imagem foi sendo paulatinamente alterada.

A idéia de igualdade racial foi absorvida pelo projeto de nação e a miscigenação passou a representar uma de nossas maiores qualidades. Talvez até a maior delas, que caracterizava o Brasil como uma nação mestiça e tolerante. Expressões de origem negra como o samba a capoeira e a culinária ganharam, conforme já discutimos, novo *status*. A mestiçagem passava a ser encarada como resultado das relações mais brandas. O que era atribuído à origem "mestiça" dos portugueses, somada à proximidade geográfica da península ibérica com Ásia e África. Apontada anteriormente como uma das causas que levariam o Brasil à ruína e o ao atraso, era que era agora vista como formadora de um povo tolerante às diferenças culturais.

Estabeleceu-se, de certa forma, uma diluição das discussões relacionadas à questão do negro em outros debates como “operariado” ou “povo”. O mestiço passou a ser o ícone do hibridismo que poderia ser observado no país, simbolizando a grande facilidade que haveria na relação entre os “povos” brasileiros. Esta mistura era agora apontada como uma grande qualidade de uma população mestiça que passava a ser identificada como bela, expressando uma visão culturalista da formação do nosso povo.

A partir desta breve caracterização do cenário em que o grupo surge e inicia sua atuação é possível pensar os personagens que passaram a atuar neste momento. Sendo que um dos mais importantes foi Abdias do Nascimento, idealizador e diretor do Teatro Experimental do Negro.

ABDIAS DO NASCIMENTO

Abdias do Nascimento nasceu em Franca, São Paulo, filho de uma doceira e de um sapateiro. Era o segundo de uma família de sete irmãos. Desde muito cedo devido à escassez de recursos se viu obrigado a trabalhar, passou a conciliar o trabalho e os estudos durante a infância e adolescência. Período em que também recebia muito estímulo de sua mãe para que dedicasse aos seus estudos. Ao contrário do que defendia seu pai:

“Meu pai era diferente. Ele queria nos preservar, os filhos, sobretudo eu que era o mais curioso dos filhos, de sofrer. Então era um raciocínio interessante, porque ele tinha sempre um exemplo de um negro criado por um médico famoso do lugar, Doutor Petraglia, que criou um negro e fez dele um médico, e depois ele foi tão boicotado pela clientela que acabou se suicidando, se enforcou.” (Police 2000:116)

À mãe, Nascimento atribui também a lição de autodefesa que teve desde muito cedo em sua vida e descreve em diversas passagens e entrevistas, o fato dela estar sempre pronta para sair em defesa dos filhos em situações de injustiça e discriminação. “Essas coisas me marcaram, porque eu via que nós devíamos estar sempre numa atitude beligerante contra as

injustiças.” (Idem:112). Foi também graças à intervenção da mãe junto ao prefeito da cidade que Nascimento entrou no curso de contabilidade do Colégio Ateneu Francano.

Nascimento saiu de Franca para São Paulo e alistou-se no exército onde permaneceu por seis anos, durante os quais iniciou os estudos de economia. Em 1936 mudou-se para o Rio de Janeiro onde pretendia continuar os estudos formando-se dois anos mais tarde pela Faculdade de Economia do Rio de Janeiro. Em 1938 organizou em Campinas o Congresso Afro-Campineiro em que o objetivo era encontrar maneiras de resistir à discriminação racial.

Há no entanto uma passagem da infância de Abdias do Nascimento, protagonizada por sua mãe em sua cidade natal à qual ele sempre se refere em entrevistas e textos autobiográficos e que pode ser considerada como “marco zero” (Macedo 2005:33) de sua consciência racial:

“Eu tinha um colega que era também um negro, e ele vivia assim pelas ruas, era um órfão, não tinha família, e certo dia eu vi uma vizinha branca surrando ela. E havia minha mãe que era em geral uma pessoa pacífica, uma pessoa doce, ele era doceira e muito doce...Ela saiu enfurecida de casa e foi lá tomar satisfação! Tirou o menino negro das mãos da outra! E brigou com a vizinha porque estava fazendo uma covardia daquelas em cima de uma criança órfã...” (Police 2000:112)

A imagem da mãe saindo em defesa do garoto negro, sua conduta diante das situações de injustiça vivenciadas na escola e até mesmo o posicionamento defensivo do pai que via na instrução uma possibilidade de sofrimento para o negro que ousasse “sair de seu lugar” seriam fundamentais na formação intelectual e militante de Abdias do Nascimento, um dos grandes nomes do Movimento Negro no Brasil.

A FUNDAÇÃO DE UM TEATRO NEGRO NO BRASIL

A vivência de Abdias do Nascimento resultaria em uma luta anti-racista que tem sido levada adiante ao longo de sua vida. Luta que tem na fundação do Teatro Experimental do Negro um momento fundamental da experiência associativa do negro brasileiro e de sua ação política.

A desafio fundamental do teatro negro brasileiro foi estabelecer o negro como autor, diretor e ator, além de ter buscado representar dramas que se aproximassem daqueles vividos pelo negro na sociedade brasileira. Isso nem sempre foi possível, pelo menos nos termos estabelecidos pelo mentor do grupo.

Vale ressaltar que a criação desta companhia negra de teatro implicou primeiramente numa recusa em aceitar um lugar pré-determinado para o negro no Brasil, marcado pela exclusão, e também no questionamento crítico desta pré-determinação explicitada no palco como reflexo das interações de toda sociedade. Por isso:

“A análise desse teatro reserva, de imediato, a constatação de que sua distinção não se prende, obrigatoriamente, à cor, ao fenótipo ou à etnia do dramaturgo, ator ou diretor como marcas externas, mas que se assenta nessa cor, nesse fenótipo, nessa etnia, além de considerar a experiência a memória cultural e histórica e o lugar social desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que se projetam e se articulam no discurso que os representa e os faz representarem-se simbólica e figurativamente.”
(Martins 1995:84)

É justamente na busca desta memória cultural e histórica e na redefinição do lugar social dos sujeitos envolvidos, que se fundamenta a experiência do teatro negro brasileiro

representada pelo Teatro Experimental do Negro. Um teatro que é negro não apenas por envolver indivíduos de ascendência africana, mas também por tentar elaborar um repertório dramático e político que buscou questionar muito do que era feito e pensado em relação ao negro brasileiro.

NOVO PAPEL

Diante disso o objetivo principal deste trabalho é a análise do Teatro Experimental do Negro a partir do tipo de articulação que ele realiza para se expressar e se movimentar no contexto em que se desenvolve. Observar seus projetos, iniciativas e debates é um modo de pensar em como se inseria a questão racial no seio da discussão. Daí ao analisar as posições assumidas pelo TEN e as questões por ele levantadas, as possíveis contradições no interior de seu discurso nos vários aspectos de sua atuação, é possível perceber como um grupo de negros se articula em torno de um projeto tão ambicioso em um contexto ímpar.

Por isso tornou-se necessário pensar o grupo para além da perspectiva puramente integracionista que acaba diluindo as nuances que dão às suas escolhas a fisionomia que realmente devem ter: a de uma iniciativa que buscava pensar o negro brasileiro sem torná-lo simples objeto, mas pensando-o como co-autor de seu “enredo”. Dar visibilidade e colocá-lo em um debate sério e realmente comprometido com seu destino. Isto aproxima o TEN de iniciativas anteriores que também foram, em dado momento, interpretadas como puramente ingênuas e desprovidas de um questionamento mais profundo do *status quo*. Não que estas análises devam ser invalidadas, mas elas devem ser pensadas em uma perspectiva geral da articulação da mobilização da população negra no Brasil.

O fato da formação do grupo ter gerado na sociedade carioca uma série de comentários e escritos, muitos deles pejorativos, questionando a legitimidade e necessidade de organizações desse tipo na sociedade brasileira pode também auxiliar nesta análise. Estes “ecos” que vêm na esteira da fundação do TEN podem ser de extrema importância para a compreensão da sociedade brasileira e dos seus dilemas, em particular, principalmente em relação à questão da identidade racial, cujo debate é ainda hoje bastante complexo.

Observar o TEN e suas lutas, suas escolhas estéticas, seus projetos políticos e, sobretudo as resistências e dificuldades de encontrar um caminho não ambíguo, contribuirá para percebermos o lugar reservado para a população negra no país, mas também a sua própria compreensão desta problemática e suas estratégias de ação. Pois, como escrevia Guerreiro Ramos no *Diário de Notícias*, em 30 de Janeiro de 1955, a respeito da I Semana de Estudos Sobre o Negro, “ não deixa de ser paradoxal que em um país em que a maioria de seus cidadãos é de origem negra se pense em realizar tal semana. Todavia não fomos nós, os negros, que criamos esta situação de superestrutura”. (Guerreiro Ramos) (Nascimento, 1988: 140)

No entanto, é a observação dos projetos do grupo, de seus objetivos e da forma como se organizam as suas iniciativas que deverá constituir, metodologicamente, um meio de se explicitar o contexto, filiando nosso debate à idéia de que “todas as manifestações mais complexas e abrangentes da cultura reabrem o problema do relacionamento entre cultura e nação.” (Ianni, 1994: 147).

O CAMINHO PERCORRIDO

O marco zero desta pesquisa encontra-se em um trabalho de conclusão do curso de ciências sociais, apresentado anos atrás, que discutia o negro no teatro brasileiro: a história, os personagens, etc. A entrada no século XX reservava uma mudança na discussão racial, e a década de quarenta se tornaria o berço de uma das mais significativas manifestações do teatro negro: chegávamos ao Teatro Experimental do Negro, cuja existência causou imensa curiosidade e originou o projeto deste trabalho.

A elaboração do trabalho contou com um levantamento bibliográfico da produção sobre o TEN; um levantamento da produção do próprio TEN e um a respeito dos movimentos sociais negros da primeira metade do séc XX.

A pesquisa em documentos e fontes primárias foi realizada na Funarte onde foram reunidos principalmente os encartes das peças, cópias de documentos oficiais e correspondência do grupo. No entanto, foi necessário que este levantamento fosse complementado com o exame das obras organizadas pelo próprio grupo e que reuniam documentos e textos jornalísticos que trataram do TEN, e que já não foram encontrados nos arquivos.

Além disso foi possível contar com algumas entrevistas concedidas por diversos membros disponibilizadas em varias publicações, páginas da Internet, além das realizadas especialmente para o desenvolvimento deste trabalho e que buscaram encontrar respostas especificamente para este trabalho. Neste caso foram entrevistadas Ruth de Souza, Lea Garcia e Raquel Trindade. Sendo que esta ultima foi consultada para que fosse desfeito um equívoco bastante comum, associação direta do nome de seu pai, Solano Trindade, ao Teatro Experimental do Negro. Uma conversa informal, mas extremamente esclarecedora,

com Abdias do Nascimento realizada na fase final da redação deste texto deu sentido a todas as vozes que surgiram ao longo da trajetória do grupo e que compuseram um mosaico negro, em diversos sentidos.

CAPÍTULO I - TEATRO NEGRO BRASILEIRO E SUAS MOTIVAÇÕES

Em meados de 1941 Abdias do Nascimento viajou, acompanhando o grupo *La Santa Hermandad Orquídea*², como jornalista, pela América do Sul. “Desejavam ir para a Europa, mas a guerra os impede. A viagem começou por Belém, seguiu para a cidade de Manaus e depois para a Colômbia, a Bolívia, o Peru, a Argentina e, finalmente, o Uruguai, no início de 1943”³ (Macedo 2005:56). Em Lima, no Peru, assistiram à peça *O Imperador Jones* cujo personagem título era representado por Hugo D’Eviéri, um ator branco pintado de preto. Era a primeira vez que Abdias do Nascimento assistia a uma peça de teatro, e este pode também ser apontado como um momento de condensação das inúmeras questões que preocupavam o ativista negro e o marco da gênese do teatro negro no Brasil:

Fui lá ver o espetáculo, quando o ator branco Hugo D’Eviéri se pintava de preto pra fazer o imperador Jones. Aí foi um choque para mim. Foi. Um momento como antes e depois. É, por que ali eu dei um balanço da minha vida diante daquela peça. Então me lembrei da escola, onde eu era excluído, nunca podia representar nada, nunca. Eu ensaiava, ensaiava, decorava poesia, chegava lá na hora de escolher os elementos da festa, todo final de ano tinha uma festa, no meu tempo de escola, de 8, 7 anos. Então eu comecei a dar um balanço naquela coisa; eu fiquei pensando que nunca tinha visto uma peça de teatro, nunca tinha visto uma peça de teatro. Por quê? Como que é isso? Então fui ver aquilo. Nunca tinha ido ao teatro por que era uma atividade de custo proibitivo para mim. Eu também não tinha assim amigos de minha raça que trabalhassem em teatro, que pudesse me ajudar, me influenciar, me levar, me dar uma entrada, não tinha. Aquilo tudo me cutucou naquela hora. (Abdias do Nascimento) (Police 2000:133)

²Grupo formado por três intelectuais argentinos, Godofredo Tito Iommi, Efrain Tomás Bó e Juan Raúl Young; e três brasileiros, Gerardo Mello Mourão, Napoleão Lopes Filho e Abdias Nascimento. Criado no Rio de Janeiro no final de 1930. Abdias do Nascimento conhece o grupo através de Gerardo Mamborã e une-se a eles. Cinco membros saem em viagem pela América do sul em 1941. Caracterizada por Abdias do Nascimento como uma grande aventura. A viagem, sempre marcada pela escassez de recursos, começa pelo Amazonas. Eles realizam também algumas conferências e Abdias do Nascimento chega a fazer uma série de palestras em Lima sobre economia

³ Abdias se estabelece por algum tempo nas cidades de Lima, Peru e Buenos Aires, Argentina. “Em Buenos Aires, contemplado com uma bolsa para estudar economia, Abdias dedicou-se ao teatro. Ao que parece esse foi o primeiro contato mais profundo com a linguagem teatral.” (Macedo 2005: 57).

Ao retornar ao Brasil em 1943 Nascimento traz a idéia de fundar um Teatro Negro, mas tem de adiar seus planos, pois é preso na Penitenciária do Carandiru⁴. Lá tem seu primeiro contato com a dramaturgia, criando o que ele chamou de “Teatro do Sentenciado” em que estimulava os presos a escreverem peças tendo ele mesmo escrito a sua primeira peça (que nunca seria encenada) intitulada “Zé Bacoco.” (Macedo 2005:57) Além de vivenciar sua primeira experiência como diretor teatral, no presídio, Abdias do Nascimento escreve o romance “Zé Capetinha”⁵ e “Sub Mundo”, espécie de “Caderno do Cárcere”.

Ao sair da prisão no início de 1944 tentou dar início em seu projeto de criação de um Teatro Negro no Brasil e por intermédio do escritor Fernando Góes procurou por Mário de Andrade, na cidade de São Paulo, em busca de auxílio, mas foi recebido com certo desânimo, conforme nos conta Macedo que afirma também que neste período Abdias do Nascimento teria ainda assim sentido “um clima no ar” ao ler “o artigo do jornalista, poeta e escritor Galeão Coutinho em que comentava a necessidade da existência de companhias de teatro compostas só por negros” (Macedo 2005:68).

Abdias volta para então capital federal, onde dá início a seu plano. Provavelmente “o cosmopolitismo do Rio de Janeiro, nos anos 40, somado às mudanças que começaram ocorrer na cena teatral carioca a partir de 1943, ano apontado como o da real entrada do teatro brasileiro no século XX com a montagem da peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Aliado a isto, o carisma e a habilidade de Abdias em estabelecer contato, (...)

⁴ Preso a revelia por conta de dois processos contra ele. “Um deles dizia respeito à briga no bar que havia causado a exoneração do exército e o outro estava relacionado a um desentendimento com um tenente negro. Segundo Nascimento, ele teria sido preso quando faltavam apenas dois meses pra prescrever sua pena.” (Macedo, 2006: 57). Esta, no entanto, não era a primeira vez que Abdias ia pra prisão. Com o início do Estado Novo, sua militância integralista o leva ao encarceramento em dezembro de 1937, permanecendo na penitenciária do Rio de Janeiro até abril do ano seguinte. Na prisão Abdias teria tido contato com os militantes comunistas e por carta se desligado do integralismo.

⁵ Novela que teria parte publicada no quarto número do Jornal Quilombo, de Julho de 1949.

parecem ser os grandes responsáveis pelo estabelecimento do teatro negro nesta cidade em 1944” (Macedo 2005:70).

A mudança de Abdias para a então capital do país, para concretizar aquela que seria uma das grandes manifestações do Teatro Negro brasileiro coloca-o em um contexto sócio-cultural e político bastante peculiar. Em 13 de outubro de 1944 Nascimento realizou o que pode ser apontada como mais uma resposta à sua indignação diante da situação do negro brasileiro, vivenciada por ele mesmo de maneiras diversas ao longo de sua vida. É fundado o Teatro Experimental do Negro com o objetivo de:

“Resgatar no Brasil os valores da cultura negro-africana, degradados e negados pela violência da cultura branco-européia; (...) a valorização social do negro através da educação, da cultura e da arte (...) denunciando equívocos e a alienação dos estudos sobre o afro-brasileiro e fazer com que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido”. (Nascimento, 1978:193)

Neste sentido as principais intenções do grupo eram⁶:

1. Resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizada à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante;
2. Educar, através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se auto-considerar superior porque européia, cristã, branca, latina e ocidental;
3. Erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete;

⁶ Estes itens foram retirados de “O Genocídio do Negro Brasileiro” livro de Abdias do Nascimento de 1978.

4. Tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão; mulatinhas se requebrando, domesticados Pais João e lacrimogêneas mães pretas.

5. Desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios acadêmicos, puramente descritivos, tratando de História, Etnografia, Antropologia, Sociologia, Psiquiatria, etc. cujos interesses estavam muito dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade⁷.

Isto nos coloca diante de uma iniciativa que, para além da atuação teatral que o título explicita, possuía também uma intervenção político-programática levada adiante a partir de diversas outras intervenções realizadas ao longo de sua existência. Ou seja, tendo como proposta “trabalhar pela valorização social do negro no Brasil através da educação, da cultura e da arte”, (Nascimento, 1997:72) filiando o grupo ao movimento de luta do negro brasileiro do pós-abolição e configurando-o como herdeiro de outras iniciativas de anos anteriores como a Imprensa Negra e a Frente Negra Brasileira. Talvez também agregando outros questionamentos em um momento de ressurgimento das organizações negras após o fim do Estado Novo.

⁷ Daí o acolhimento ao projeto Unesco, manifestado no discurso de abertura do I Congresso do Negro Brasileiro pronunciado na A.B.I. em 26 de agosto de 1950 e reproduzido no editorial do décimo número do Jornal Quilombo e que veremos mais adiante.

O projeto do TEN foi possível a partir da participação de diversas pessoas cujas trajetórias acabavam por encontrar nesta iniciativa uma possibilidade de reflexão, crítica e oportunidade de ação. Por ter sido um idealizador com grande capacidade para aglutinar pessoas e colocar em prática seu projeto, e cuja trajetória pessoal é fator de grande importância para compreender o grupo, a figura de Abdias do Nascimento acabou se tornando a mais associada ao TEN.

Mas é a partir do questionamento de muitos diante da situação vivida pelo negro brasileiro, que podemos compreender inicialmente o motivo graças ao qual o grupo ambicionava uma atuação extremamente ampla no campo das relações raciais neste momento histórico tão peculiar. Daí ter existido no interior do TEN, uma atuação tão variada.

A criação do grupo repercute amplamente na imprensa carioca e já em 17 de outubro de 1944 o Jornal *O Globo*⁸ publica o texto “Teatro de Negros” argumentando que “falar em defender teatro de negros entre nós, é o mesmo que estimular o esporte dos negros, quando os quadros das nossas olimpíadas, mesmo no estrangeiro, misturam todos, acabar criando as escolas e universidades dos negros, os regimentos de negros e assim por diante”, opinião que parece expressar a necessidade de reproduzir (e talvez a crença de que se reproduzisse) a imagem de igualdade e harmonia racial que o TEN vinha questionar.

Todo o texto segue tomando um posicionamento que busca claramente convencer seus leitores ser desnecessária a existência de um teatro negro em nosso país, e finaliza com o contraditório argumento de que o teatro “*só deve ser um reflexo da vida dos nossos costumes, tendências, sentimentos e paixões*”⁹.” (O Globo). Um apelo bastante curioso uma

⁸ Publicado na antologia de textos referentes ao TEN “Teatro Experimental do Negro: Testemunhos” 1966, GDR.

⁹ Grifo nosso.

vez que o argumento utilizado para ressaltar a inutilidade de um teatro negro no Brasil acaba utilizando uma argumentação que faz referência a um suposto caráter mestiço, que descartaria a necessidade de criação de um teatro negro, mas também deixa entrever a segregação, uma vez o teatro não estaria então cumprindo o papel de “reflexo”, conforme cita o autor.

As atividades do grupo têm início à medida que os primeiros membros são reunidos¹⁰ entre operários, domésticas, moradores de favelas, pessoas sem profissão definida e funcionários públicos. Muitos são atraídos pela possibilidade de aprender a ler e escrever. Aproximadamente seiscentas pessoas se inscreveram no curso de alfabetização do TEN, que se encontrava a cargo do escritor Ironides Rodrigues da Silva, então estudante de Direito. O curso de iniciação à cultura geral era ministrado por Aguinaldo Camargo e as primeiras noções de teatro eram dadas pelo próprio Abdias. Essas atividades realizavam-se nos salões e no restaurante da UNE, no Rio de Janeiro, que funcionava até às oito da noite, depois se transformava em salas de aula e palco para os ensaios.

Conforme as atividades foram se desenvolvendo, o grupo começou a fazer planos para a estréia e passou então a buscar um texto teatral que tratasse da situação do negro após o cativeiro, com dramas humanos oriundos principalmente das condições de escravo ou seus descendentes. No entanto, a literatura dramática disponível não atendia aos anseios do grupo, pois constituía o que Abdias chamou de “uns poucos dramas superados, onde o negro fazia o cômico, o pitoresco ou a figuração decorativa” (Nascimento 1997:73).

¹⁰ A divulgação da companhia foi feita através da imprensa e de folhetos de propaganda. Haroldo Costa, por exemplo, contou anos mais tarde, ter descoberto o curso de alfabetização graças a um folheto.

1.1 O NEGRO E O DRAMA

O que Abdias chama de “dramas superados” leva-nos a refletir sobre a participação do negro no teatro brasileiro no período anterior ao surgimento do TEN e pode nos levar à observação de um panorama de representação e caracterização dramáticas atreladas aos “papéis sociais” historicamente destinados aos negros. Panorama, que no palco foi exposto principalmente ao longo do século XIX onde podemos constatar que os personagens negros eram usualmente caracterizados de forma a legitimar a tese de inferioridade que repousava sobre esta parcela da população, explicitada também através da série de “personagens-figurantes”, encarnando dramas e conflitos pessoais pouco expressivos e muitas vezes se concretizando através da ação maléfica direcionada aos personagens centrais, ou seja, não negros. O personagem negro neste período era constantemente “usado apenas como elemento característico da sociedade brasileira da época que, vez ou outra, possibilitava ao autor criticar os costumes ou comportamentos sociais, como se vê nas comédias de Martins Pena, e assim mesmo de maneira muito limitada.” (Mendes 1982: 196)

É importante salientar que esta visão corrente na maior parte do século XIX e retratada nas peças do período foi um dos muitos recursos para a legitimação da escravidão. A atribuição de características reprováveis e a perpetuação delas no discurso racial e também religioso tornavam possível a manutenção da ordem escravocrata.

Os negros escravizados, libertos ou livres e também o homem branco pobre configuravam apenas adornos da *cor local*¹¹ sendo que estes últimos acabavam se estabelecendo através do “favor” e conforme observa Florestan Fernandes (1976) “nem

¹¹ Termo extraído de ‘Ao vencedor as batatas’ de Roberto Schwarz, utilizado aqui para se referir ao negro como elemento da paisagem oitocentista, no caso do teatro.

sempre se incluíam na ordem estamental” ou quando o faziam era através da “solidariedade de parentesco pela qual pelo menos uma parte destes homens livres se incorporava à ordem estamental” onde freqüentemente representavam uma espécie de “argamassa paramilitar”.

Muitos autores ganham destaque no contexto teatral oitocentista, entre os quais destaca-se Martins Pena, criador da comédia de costumes, que iniciou sua produção litero-dramática escrevendo dramas cujos cenários eram cidades da Europa e que não encontraram o sucesso conseguido posteriormente com as comédias referentes ao Brasil, que traziam para o palco cenas do cotidiano do país, centradas principalmente no Rio de Janeiro, satirizando acidamente algumas relações sociais e colocando em cena o Brasil da corte, o da roça e o do sertão. Em peças que se caracterizam como registro de época e críticas da ideologia vigente, Pena levou para o palco os negros como figurantes, retratando a escravidão como uma das características do período tratado, “o negro mal aparecia no fim da lista de personagens de suas comédias” (Rocha Filho 1988:13) e quando apareciam, vinham citados de uma maneira genérica como pretos, negos, moleques, mucamas e pagens sem qualquer autonomia dramática, em cena quase sempre para realizar alguma atividade para um personagem branco levando e trazendo coisas ou recados. A visão reificada do negro irrompe em diversos momentos como naqueles em que o mocinho deseja escapar de alguma confusão se disfarçando de negro para desta forma nem ser notado, conforme ocorre na peça *Ciúme de um pedestre*, em que também o casamento de uma branca com um negro é imposto como castigo à mulher infiel.

Outro autor que podemos discutir para compreender o papel do negro no teatro do século XIX é José de Alencar (1829-1877), considerado um autor que inaugura e encarna as marcas do realismo no Brasil e que realiza uma breve incursão na literatura dramática entre seus 28 e 32 anos. É possível observar, em parte de sua obra, o aparecimento dos

personagens negros com grande peso dramático, em relação aos quais outros elementos do período também podem ser analisados. Como exemplo disto podemos citar duas de suas peças: *O Demônio Familiar*, escrita e encenada em 1857 e *Mãe*, encenada em 1860. Peças que também se encaixam no período realista caracterizado para os teatrólogos como o do fim dos sonhos de grandeza comuns ao romantismo. Nestes trabalhos o autor se mostra consciente dos problemas da escravidão embora não a condene em si. *O Demônio Familiar* apontada por vários críticos como sendo uma obra com grande conteúdo abolicionista (o que por si só já nos diz muito a respeito do pensamento da época) trata da história do moleque Pedro, mais um entre os ‘moleques’ que povoaram a dramaturgia oitocentista e que foram descritos por Magalhães Júnior (1971) como “um ente necessário, indispensável, que se acha em casa do fazendeiro em todos os cantos; é como o ar que se encontra em toda parte; como o sol que tudo vê e observa. O moleque, oh! Como passar sem ele na roça? Não se pede um copo d’água, não se move uma cadeira, não se dá um espirro sem que se veja o moleque do lado.”

O moleque Pedro, escravo, tão presente na intimidade de seus proprietários é um personagem que manipula os demais para seu próprio deleite, e o faz criando quiproquós sentimentais envolvendo os demais personagens, criando assim uma série de confusões para a família com que vive. E no momento em que o conflito chega ao ápice, graças à trama armada por Pedro que pouco a pouco enreda os personagens, durante uma grande discussão seu dono diz:

Eduardo: Ah!...Escutem-me, senhores; depois me julgarão. É a nossa sociedade brasileira a causa única de tudo quanto se acaba de passar.

Em uma clara referência ao sistema escravista como fonte constante de ameaças à paz doméstica, artifício também comum que associa a imagem do negro ao medo. Eduardo segue adiante, e constata:

Eduardo: Os antigos acreditavam que toda casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranqüilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das afeições da família! Mas vem um dia. como hoje, em que ele, na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo.

Eduardo dá a Pedro a alforria como forma de punição uma vez que, deixado à sua própria sorte e com toda a defasagem social que lhe foi impingida pela escravidão - de que os personagens centrais se mostram conscientes - o moleque receberia então o seu castigo.

Eduardo: (...) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a sua punição de hoje em diante, por que as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; por que a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes.

Esta fala de Eduardo parece atestar quanto a escravidão poderia viciar e corromper o homem escravizado, mas também parece adiantar o que ocorreria anos mais tarde com o término, pelo menos sob o aspecto legal, do cativeiro no país, em que o negro fora deixado à sua própria sorte.

Sua alforria interpretada na época como indicativo do discurso abolicionista que se acreditava haver na peça, pode ser pensada como uma solução para o branco e uma punição para o negro escravizado. E de certa forma ao dar a Pedro a liberdade como punição, seu dono parece reconhecer o sofrimento que esta causará por conta da dificuldade de integração do negro ex-cativo naquela sociedade, uma vez que “como escravo, liberto, homem livre e semi-livre, esteve excluído na qualidade de agente histórico.” (Fernandes, 1976). Portanto, a alforria dada a Pedro como castigo acaba representando a constatação de que ser livre neste “paraíso patriarcal” (Idem) que “escondia, pois, um mundo sombrio, no qual todos eram oprimidos, embora muito poucos tivessem acesso, de uma maneira ou outra, à condição de opressores” (Idem) seria na realidade a punição que o garoto mereceria, e isto parece reforçar a idéia do escravo simultaneamente como “inimigo doméstico e um inimigo público” (Idem). Deixado à própria sorte, Pedro seria castigado por esta *realidade*, com a qual passaria a ter contato ao conquistar um precioso bem, a liberdade tornada punição.

O universo de textos e autores que podem nos servir para elaborar um panorama do personagem negro no século XIX é muito mais vasto e variado, tal qual a própria escravidão tão retratada nestas obras. As interações sociais vindas dela são abordadas em peças que são capazes de nos apontar diversas contradições ou retratar o surgimento de

estereótipos ainda mantidos na dramaturgia brasileira¹². Entretanto, o panorama teatral do século XIX diz-nos muito de nossa sociedade também naquilo que o diferencia profundamente do século anterior quando, devido ao pouco prestígio que o teatro gozava entre as elites, haviam companhias formadas majoritariamente por negros e mestiços, havendo relatos do uso de pintura para representar brancos, o que fica também bastante evidente em uma observação feita por Von Martius¹³ que em visita à Bahia notou: “Nesse teatro trabalham principalmente artistas de cor. Os brancos só raramente em papéis de personagens estrangeiros.” (Costa, 1988:77) uma vez que o teatro considerado indigno de receber em seus elencos membros das camadas consideradas superiores, formadas essencialmente por brancos.

No entanto, acompanhando a agitação política do início do século XIX, o teatro ganha importância na vida cultural brasileira. A transferência da família real para o Brasil em 1808 e com ela as inúmeras transformações culturais que ocorreram contribuem

¹² A este respeito Rocha Filho (1998) questiona: “como será o espelho no qual podiam se contemplar nossos antepassados, quando iam ao teatro? Será fundamentalmente diferente do que hoje reflete os espectadores de uma telenovela?”

¹³ O alemão Karl Friedrich Von Martius (1794-1868) “passou dez meses de sua vida na região norte do país, tempo suficiente para marcar os 40 anos posteriores à sua passagem, tão intensa foi sua ligação com essa região, sendo seus estudos sobre botânica um grande legado cultuado até os dias atuais. Contudo, sua produção não se restringiu à botânica, e, de acordo com Erwin Theodor Rosenthal, é impossível não consultar suas obras hoje quando se está fazendo pesquisa sobre metodologia histórica corrente no século XIX, por exemplo, ou mesmo questões sobre etnografia, folclore brasileiro e estudos das línguas indígenas. Ele chegou ao Brasil fazendo parte da comitiva da grã-duquesa austríaca Leopoldina, que viajava para o Brasil para casar-se com Dom Pedro I. Nessa mesma expedição veio ao Brasil o cientista Johann Baptiste Von Spix (1781-1826) que, juntamente com Martius, recebeu da Academia de Ciências da Baviera o encargo de pesquisar as províncias mais importantes do Brasil e formar coleções botânicas, zoológicas e mineralógicas. A monografia de Von Martius “Como se deve escrever a história do Brasil” aparece inserida numa preocupação com uma história que tomasse a idéia de um passado nacional, comum a todos os “brasileiros”, que teve início com o surgimento político do Brasil independente. Desde o período colonial, é possível encontrar escritos que foram chamados de histórias do Brasil, tais como relatos de administradores, missionários e viajantes que registraram os fatos ocorridos e observações sobre a vida e os costumes dos habitantes do Brasil entre os séculos XVI ao XVIII. Todavia, a preocupação com uma história que tomasse a idéia de um passado nacional é engendrada de maneira pontual com o surgimento político do Brasil independente.

enormemente para isso. É um momento no qual muito do que se aspirava a partir da segunda metade do século XVIII se realizava, e logo nos primeiros anos do século XIX.

A inteligência brasileira formada anteriormente por padres e bacharéis começa dar lugar aos intelectuais que se formavam em diversos países da Europa. O “intelectual considerado como artista cede lugar ao intelectual pensado como pensador e mentor da sociedade, voltado para a aplicação prática das idéias” (Candido 2000)

Este é um processo que favorece a formulação de uma “posição brasileira” diante da relação colônia-metrópole, com suas ambigüidades e questionamentos, e o teatro também acaba sendo caudatário deste novo panorama. Valoriza-se e ascende como bem cultural de prestígio, juntamente com outros:

Imprensa, periódicos, escolas superiores, debate intelectual, grandes obras públicas, contato livre com o mundo (numa palavra: promoção das luzes) assinalam o reinado americano de D. João VI, obrigado a criar na colônia pontos de apoio para o funcionamento das instituições. Foi a nossa época das luzes, acarretando algumas conseqüências importantes para o desenvolvimento da cultura intelectual e artística, da literatura em particular.” (Idem)

Já em 1810, por exemplo, D. João VI ordena que “se erija um teatro decente” (Prado 1999:15) no Rio de Janeiro, que ficou pronto em 1813, substituindo a Casa de Ópera. O primeiro dos cinco que foram erguidos no local sendo que três deles foram consumidos por incêndios em 1824, 1851, 1856, sempre reconstruídos, e um demolido em 1830 como parte de um projeto modernizador do Império, para dar lugar a um novo. O teatro ganha novo *status* principalmente na capital Rio de Janeiro, e “Curiosamente, após a chegada de D. João VI e a excitação cultural que a missão francesa trouxe, os negros foram saindo

discretamente da cena teatral e se refugiando nos coros de igreja e na música das ruas”. (Costa, 1988:78). A abertura dos portos e o grande contato com outras nações européias instigaram o desenvolvimento cultural e o surgimento de uma dramaturgia nacional.¹⁴

A extrema pobreza nas representações e a precariedade das instalações, associadas ao amadorismo dos atores vão sendo substituídas por uma elaboração completamente nova. Nesta fase em que o teatro se encontra extremamente influenciado por Portugal chegam ao país companhias e atores.

É outro viajante, o francês Victor Jacquemont que em visita ao Brasil em 1828, faz novamente observações acerca do lugar ocupado pelo teatro naquele contexto, sendo possível notar que, além de já ter diminuído o número de atores negros em relação a momentos anteriores, as platéias também não os recebiam: “procurei em vão as pessoas de cor: elas teriam o direito de comparecer, mas provavelmente não seriam bem acolhidas” (apud PRADO 1999:36).

Quando nas primeiras décadas do século XIX a personagem negra surge como mera figuração, ou cercada de estereótipos dos mais variados, podemos concluir que à medida que o teatro sai da marginalidade que o caracterizava nos séculos anteriores, o negro passa a ser um “pano de fundo”, uma característica do sistema, da composição social, reflexo da vida cotidiana, da organização social do período, da realidade de então, onde o lugar relegado a ele era bastante amargo e a sua invisibilização uma estratégia. “Deles só se fala entre parênteses, como máquinas quase invisíveis que apenas trazem a cena objetos ou personagens a ela necessários” (Sussekind 1982:23) Mesmo as peças que apresentavam visões mais críticas da sociedade da época, não conseguiam se desvencilhar do discurso

¹⁴ O ano de 1838 seria a data que marca o início da nacionalização do teatro brasileiro com a criação do drama romântico de Gonçalves de Magalhães e a comédia de costumes de Martins Pena.

dominante em relação ao negro, reproduzido de forma tão fiel que, como observou Silvio Romero, ainda que exageradamente, “Se perdessem todas as leis e escritos, memória da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século, que está a findar, e se ficassem somente às comédias de Martins Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época”. (apud Prado 1999:56).

Há uma grande diferença entre os elencos dos séculos XVIII e XIX. No primeiro os negros eram abundantemente empregados e poderiam ser vistos desempenhando também papéis centrais, no segundo dava-se exatamente o contrário. Entretanto esta disparidade encontra-se fundamentada em um mesmo elemento: a desigualdade que pautava as relações e que foi tão clara na expressão da subjetividade dos dois períodos.

Vários elementos podem ser explicativos deste fato. Dois deles, no entanto, parecem mais enfáticos para compreensão do fenômeno. O primeiro seria o descrédito em que se encontrava a profissão de ator no século XVIII. O segundo, a posição ocupada pelos negros no cenário social brasileiro que não era compatível com o crescente prestígio adquirido pela arte teatral. Associados eles parecem explicar bastante do que se viu nos palcos brasileiros em grande parte do século XIX.

Diante disso, a grande presença negra nos palcos do século XVIII e a representação desumanizada do XIX têm como base fundamental a maneira como o negro era visto e tratado na sociedade escravista, que se manteve ao longo destes dois séculos. Portanto, o que mudou foi o *status* do teatro.

Por isso “o fato de ser negro e escravo, portanto, condições raciais por si mesmas degradantes, colocavam o indivíduo em situação de extrema inferioridade dentro de uma sociedade branca” (Mendes 1982:21) o que também determinava a grande presença negra

nos palcos dos séculos anteriores. Sendo a “cor negra sinônimo de barbárie” (Idem:21) a aparição no teatro oitocentista se devia em grande medida à necessidade de caracterização da época.

No entanto, a análise do negro no teatro no século XIX não pode perder de vista as diferenças na caracterização dramática. De maneira geral, aquilo que o palco oitocentista reservou à personagem negra estava atrelado à sua representação na sociedade, mas existem diferentes concepções presentes no trabalho de diversos autores. Por exemplo, em determinado momento do desenvolvimento do romantismo no Brasil houve uma modificação no enfoque dado aos negros e talvez Castro Alves seja o grande expoente deste retrato em que se destaca a bravura, a força física e a fidelidade da mulher negra ou mestiça¹⁵. No entanto, esta tentativa fracassa devido principalmente ao fato da imagem de boçal e tantos outros estereótipos, estarem bastante enraizados.

A relação direta do negro ao cativeiro acaba atenuada a partir de 1850 com a proibição do tráfico negreiro, fortalecendo-se com a abolição em 1888 onde “o frágil sustentáculo que garantia, embora esporadicamente, a presença da personagem negra nos poucos dramas ainda levados à cena, também ruíra” (Mendes 1982:185) . No momento imediatamente posterior à abolição o negro aparece no teatro, mas ainda atrelado ao passado escravista, ou seja, demonstrando que “só como escravo ou ex-escravo é que o negro oferecia interesse dramático. Simplesmente como homem, não” (Mendes, 1982). Era somente na sua condição de cativo ou ex-cativo, e neste caso sofrendo com a herança deixada pelo cativeiro, que o negro poderia ser retratado, para, além disso, não. Daí o

¹⁵ Esta análise pode também nos remeter a reflexão feita por Zila Bernd a respeito da literatura negra, a poesia em especial, na tentativa de estabelecer uma nova ordem simbólica: “É incrível o esforço da poesia de não renegar um passado histórico de sofrimento, mas ao contrário, de evocá-lo, associando-o ao permanente impulso do negro em direção à sua liberdade”

desinteresse pelos personagens no período posterior ao fim da escravidão, onde quando apareciam os negros reproduziam estereótipos já consagrados.

Isto mostra que o retrato do negro no teatro do século XIX era bastante desfavorável de modo geral, mas exprimia-se de maneira diversa de acordo com o tipo de debate que a sociedade realizava a respeito desta parcela da população. Por isso, não só a proibição do tráfico, mas também a abolição e antes dela o movimento abolicionista tem seus reflexos nos palcos brasileiros.

No entanto, o fato da escravidão ser um assunto que geraria “alta carga de dramaticidade” (Mendes, 1982:184) impossibilitava uma abordagem sem a seriedade que parece ser pouco aceita já na década de 80 do século XIX quando o movimento abolicionista se intensificava. O gênero alegre desde a década de 50 arrasta muitas pessoas ao teatro. E ganha grande destaque nos anos finais da escravidão, e as peças de tese, mesmo as poucas abolicionistas, despertavam pouco interesse do público, ficando por pouco tempo em cartaz.

Inúmeras peças trazem a discussão, e muitos atores e autores se engajaram no movimento abolicionista realizando campanhas e fazendo discursos em diversas ocasiões. Mas o gênero teatral de maior sucesso e destaque no período não “combinava” com abordagem tão densa. Desta forma, “se em dramas do período de 1880/1888 a escravidão era criticada e condenada, nas comédias de costume, sem falar no teatro ligeiro, o problema continuava não existindo” (Idem:186).

Por conta disso ao pensarmos no contexto do surgimento do teatro negro brasileiro, não podemos perder de vista como o teatro retratou o negro durante o século XIX e início do XX, momento em que sofre esta mudança de status. Daí a necessidade de pensarmos

também no “ramo da literatura dramática” (Veneziano 1991:16) que popularizou alguns dos estereótipos que o TEN buscava questionar: o teatro de revista.

1.2 TEATRO DE REVISTA

O início do século XX tem como uma de suas grandes manifestações culturais o Teatro de Revista¹⁶ que, originado na França, chega a Portugal em 1951 e estréia no Brasil oito anos mais tarde, no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro, com a peça *As surpresas do senhor José da Piedade* de Figueiredo Novaes. “Tratava-se de uma divertida recapitulação dos principais acontecimentos do ano anterior (1858) e, portanto uma revista de ano em dois atos e quatro quadros” (Veneziano 1991,26). Mas a peça não tem o êxito esperado e “muito mal aceita pelo público da época, que não estava ainda acostumado à críticas políticas, apenas três dias ficou em cartaz, tendo sido proibida pela polícia apesar da aprovação anterior da censura” (Idem:27). Experiência que se repetiu em 1875 com a revista de Joaquim Serra *A Revista do ano de 1874*, outro fracasso novamente atribuído às críticas políticas. “O Brasil vivia um período politicamente delicado, a Guerra do Paraguai terminara havia apenas quatro anos e o número de republicanos já crescia” (Idem: 27). No mesmo ano Joaquim Serra leva ao palco *Rei Morto, Rei Posto*; já recebido com palmas indicando que o interesse já começava surgir.

Com a revista *O Rio de Janeiro*, em 1877, Arthur Azevedo estréia como autor de teatro de revista. Mas o modelo português ganha no Brasil novos contornos bastante

¹⁶ “(...) é preciso lembrar que, paralelamente ao desenvolvimento do teatro cômico musicado, as companhias dramáticas recorreram igualmente às adaptações de romances folhetinescos” (Faria 2001:163)

peculiares devido, principalmente, ao contexto político-social do país e em 1884 o gênero se estabelece e populariza com a estréia, no teatro Príncipe Imperial de *O Mandarim*, que com grande êxito inaugura uma das principais convenções da revista, a caricatura pessoal¹⁷, em que o ator Xisto Baía “ridicularizava a figura do conhecidíssimo João José Fagundes de Rezende e Silva.” (Idem:28) Rezende e Silva registrou queixa na polícia e a repercussão do ocorrido gerou grande publicidade à peça que “representa o marco que inicia o primeiro período das revistas no Brasil: o das revistas de ano” (Idem: 28) onde “Tudo que foi importante ou que obteve repercussão - um fato político, um crime, uma invenção, a criação de um jornal, a falência de um banco, uma obra literária, um espetáculo teatral, uma epidemia, etc. é personificado em cena e ganha tratamento cômico, algumas vezes de alcance crítico ou satírico” (Faria 2001:161).

Caracterizada como um gênero bastante rico em detalhes a revista tem um elemento que chama atenção para o propósito de nossa investigação e para o aprofundamento da discussão do negro no teatro brasileiro: são as chamadas convenções, a exemplo da caricatura pessoal¹⁸. Formam o conjunto de regras dramatúrgicas que norteiam o processo de criação da revista. Entre elas encontra-se a *tipificação*, ou seja, a projeção de características estereotipadas de alguns personagens que acabaram se tornando “fixos” sendo a mulata um dos inúmeros tipos difundidos por este gênero. Uma expressão da recolocação do negro em termos simbólicos nesse momento de transição política e de redefinição social em que as figuras do negro e do mestiço são grandes temas de parte dos intelectuais. Recolocados aqui de maneira a não abandonar seu elemento fundamental: a descaracterização humana. Os tipos construídos pelo teatro de revista foram muitos, entre

¹⁷ Que conforme esclarece Neide Veneziano (1991: 28), já havia sido experimentada anteriormente por José de Alencar na comédia *O Rio de Janeiro*.

¹⁸ Era comum que no teatro de revista alguma personalidade de destaque no período fosse satirizada em alguma peça. Poderiam ser políticos e membros da aristocracia.

os mais comuns e talvez os que se disseminaram mais facilmente para o cinema e para a televisão estão o caipira, o malandro, o português e a mulata. Figuras encontradas em outras manifestações como a literatura, por exemplo.

A figura do malandro, uma das mais populares da Revista, seria emblemática em outros momentos do país. Através dela podemos pensar, por exemplo, um elemento importante da era Vargas, durante a qual o perfil de um homem sedutor, sem compromisso com o trabalho e com a família, vivendo de pequenos golpes ou da própria esperteza. Aparece freqüentemente em vários sambas retrataram aquilo que se pode chamar de modo de vida do malandro, cuja imagem mais popular ficou atrelada ao universo carioca. Entre estes sambas encontra-se *Lenço no Pescoço*¹⁹ de Wilson Batista²⁰ e que ficou famoso na voz de Silvío Caldas²¹ que o gravou em 1933. No entanto, esta figura torna-se especialmente importante em nossa investigação, por ter sido, ao longo dos anos, sobreposta à imagem do homem negro.

Atrelada muitas vezes à imagem do negro até mesmo devido ao modo de vida que muitos negros adotaram por falta de opção e que foi maximizado naquilo que possuía de negativo, a figura do malandro estava ligada à imagem de anti-herói, bastante comum e já apresentada por Mário de Andrade, através da figura de Macunaíma, no final da década

¹⁹ Meu chapéu do lado/Tamanco arrastando/Lenço no pescoço/Navalha no bolso/Eu passo gingando//Provoco e desafio/Eu tenho orgulho/Em ser tão vadio/Sei que eles falam/Deste meu proceder/Eu vejo quem trabalha/Andar no misere/Eu sou vadio/Porque tive inclinação/Eu me lembro, era criança/Tirava samba-canção/Comigo não/Eu quero ver quem tem razão/E eles tocam/E você canta/E eu não dou.

²⁰ Nascido em Campos (RJ) em 1913, tomou gosto pela música ainda criança, tocando triângulo na Lira de Apolo, banda organizada pelo seu tio, o maestro Ovídio Batista. Mudou-se com a família para o Rio de Janeiro no fim da década de 20 e se apaixonou pela vida boêmia do bairro da Lapa, freqüentando cabarés e bares e fazendo amizades com músicos e malandros da região, o que lhe rendeu algumas prisões.

²¹ Cantor e compositor brasileiro, carioca de São Cristóvão nascido em 1908, dono de timbre inconfundível, que lhe valeu a fama de grande seresteiro, é conhecido também por alcunhas carinhosas, como *Caboclinho querido*, *A voz morena da cidade* ou *Titio*. Faleceu em 1998.

anterior. Mas esta é também uma figura das classes populares que tenta, à medida que sua condição e origem lhe permitem sobreviver em uma sociedade na qual ele se desloca através de seu “jeitinho” sem perder o ar sedutor²²

Ao ter esse perfil ‘rejeitado’ pelo Estado Novo, o personagem é readaptado aos moldes do regime uma vez que “A apologia do malandro carioca choca a ética promovida pelo Estado Novo, que considera pernicioso o tom carinhoso como é descrito na música popular. Assim, os concursos de música organizados pela Rádio Nacional, mídia muito bem manipulada pelo governo Vargas e que nunca virá a ser monopólio, exaltam os sambas que elogiam o trabalho e a vida ‘decente’” (Bastos, Ridenti, Roland 2003:92). Para Mônica Velloso, entretanto, a figura do malandro é “vista como herança do passado ingrato que marginalizara os ex-escravos do mercado de trabalho” (Velloso 1997:67) e perde seu sentido a medida que há uma valorização do trabalhador nacional.

1.2.1 A MULATA: *PRODUTO NACIONAL*

Tida como um dos tipos mais sedutores da Revista surge pela primeira vez na peça “Direito por linhas tortas” (1870) de França Jr., encarnada pela personagem Felisberta a “primeira mulatinha faceira cheia de dengues, com encantos capazes de seduzir velhos e moços” (Mendes 1982:147). A imagem projetada é deformada, característica do *tipo* no teatro de revista, e acaba correspondendo à representação da mulher negra afastada da caracterização humanizada. Estereotipada e por isso talvez tolerável em cena. Daí a

²² Para um aprofundamento da discussão, ver “Lenço no Pescoço” tese de doutorado de Tiago Melo Gomes, IFCH/Unicamp.

presença das chamadas *black girls* (coristas negras) ser muito comuns nas revistas e usadas como chamariz para o público, assim como os personagens pintados de negro aparentemente exemplos da resistência em se colocar um ator negro em cena sem que fosse tipificado, estereotipado ou mimetizado. Fator que pode explicar o surgimento e sucesso, em 1926, de uma Companhia Negra de Revistas.

É importante destacar aqui que a imagem construída no teatro brasileiro da mulher negra-mestiça, popularizada como mulata tem contribuições variadas tanto da arte quanto da literatura nacional, algo que já fora amplamente estudado e discutido por diversos autores. Na obra de diversos autores “na prosa e na poesia, no universo do carnaval (ou do samba), através do rádio, do teatro rebolado e da televisão, a mulata, assim construída como um objeto de desejo, tornou-se um símbolo nacional.” (Corrêa 1996:39) e é nesta perspectiva de “engessamento” e idealização e até *reificação* destas mulheres que se insere a crítica do Teatro Experimental do Negro e a tentativa de desmistificar esta imagem, ainda que isso tenha sido feita de maneira contraditória .

1.3 COMPANHIA NEGRA DE REVISTA

Fundada em 1926 pelo coreógrafo português Jaime Silva e pelo compositor De Chocolat²³, reunia os músicos Pixinguinha , Bonfiglio de Oliveira²⁴, Sebastião Cirino²⁵

²³ João Cândido Ferreira (1887-1956) Nascido em Salvador, BA

²⁴ (1894-1940) Compositor e trompetista, natural de Guaratinguetá, São Paulo.

²⁵ (1902-1968) Trompetista, violonista e compositor. Nascido em Juiz de Fora, MG, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1913. Seu grande sucesso como compositor foi o maxixe Cristo nasceu na Bahia, em parceria com Duque e gravada por Arthur Castro. A música foi incluída na revista *Tudo Preto*, encenada no Teatro Rialto pela Companhia Negra de Revistas.

entre outras participações que ganhariam destaque na cena artística brasileira como Grande Othelo. A primeira e mais famosa peça do grupo foi *Tudo Preto* que levava para o palco da revista questões debatidas naquele momento como a mestiçagem e as influências raciais, mas mantinha também elementos da tipificação comuns ao gênero.

O surgimento de uma Companhia Negra de Revistas parece operar tanto com o aspecto do negro como exemplo do exacerbadamente cômico e erotizado, mas também da percepção de que este gênero teatral parecia acolher em seu interior, talvez com base no conforto e aceitação que esta tipificação trazia às platéias, uma boa oportunidade para os artistas negros do período, em geral muito bem acolhidos. “A relação entre o contexto parisiense e o surgimento da Companhia Negra de Revistas foi algo imediatamente percebido pelos contemporâneos” (Gomes 2005:191) o que demonstra um afastamento do modelo português que influenciara a revista brasileira inicialmente, para o francês. Que mais tarde também seria modificado em favor de um perfil particularmente brasileiro.

Além disso, e talvez esta seja uma das mais importantes relações a serem estabelecidas, “o contexto parisiense” ao qual Gomes (2005) se refere parece ser aquele caracterizado por Guimarães em seu texto referente à Modernidade Negra tida como um momento, final do século XIX e início do XX, em que manifestações culturais classificadas como negras e africanas ganham grande visibilidade no mundo europeu, a exemplo da dançarina norte-americana Josephine Baker que alcança enorme sucesso em Paris. Assim como as inúmeras exposições de estatuária africana que se popularizam ao redor da Europa e Estados Unidos onde também ocorre o *New Negro Movement*. Mas talvez “o fenômeno transnacional do sucesso de manifestações associadas aos africanos e seus descendentes no

mundo do entretenimento não deixaria, portanto, de carregar essa ambigüidade entre atração e repulsa, barbárie e civilização” (Gomes 2005: 335).

1.4 O NEGRO EM SEU TEATRO

É a observação deste contexto que pode nos oferecer algumas das bases para a fundação do Teatro Negro no Brasil, mas também a necessidade, percebida pelos negros, de dialogar com a produção intelectual que os discutia e com o momento político bastante peculiar para suas manifestações críticas: o fim do Estado Novo.

Por isso o legado teatral do século XIX e início do XX configuram justamente aquilo que o TEN queria contestar e reverter com sua dramaturgia, daí a peça escolhida pelo grupo ter sido *O Imperador Jones*²⁶, de Eugene O’Neill (1888-1953)²⁷, o celebrado autor norte americano, nascido em Nova Iorque e ganhador do prêmio Nobel de 1936 tido como o grande modernizador do teatro americano. A escolha de uma de suas peças já seria um desafio para um grupo de teatro e o TEN faz isso como forma de ter um início coroado por escolha audaciosa.

“O Fundador do TEN acreditava, então, ser necessário comprovar perante o conjunto da sociedade, o potencial da raça negra. Em alguns momentos suas atividades teatrais, o fato de montar um espetáculo com negros e conseguir boa repercussão para ele valia por si só como uma consecução dos objetivos do movimento” (Pereira 1988:67)

²⁶ Preocupados com o pagamento dos direitos da peça o grupo escreveu a O’Neill que os autorizou a representá-la sem custos. Uma cópia da carta encontra-se reproduzida nos anexos deste trabalho.

²⁷ Filho do importante ator James O’Neill.

Além disso, “Eugene O’Neill é um dos poucos teatrólogos que, já na década de vinte, buscam alternativas para a ficcionalização do negro, em peças como *The Emperor Jones* e *Dreamy Kid* e *All God’s Chilum Got Wings*”(Martins, 1995:46) sendo que também as duas últimas foram encenadas pelo TEN.

A peça conta a história de Brutus Jones, um negro norte americano que depois de passar um tempo preso foge para uma ilha nas Antilhas onde se declara imperador graças aos truques aprendido quando trabalhava nas companhias ferroviárias americanas (Pullman)²⁸. Com o tempo uma revolta é deflagrada pelos nativos contra a maneira como Jones conduzia seu império e ele se vê obrigado a buscar refúgio na floresta. Imaginando-se perseguido por aqueles a quem ele havia feito sofrer em sua vida e vendo-se atormentado por temores originados da experiência dos africanos nas Américas sempre ao som de tambores, Jones se desespera e passa por diversas perturbações.

Muitos críticos aplaudem o fato desta peça ser uma grande possibilidade do ator negro desempenhar um papel com grande peso dramático. possibilitando, por exemplo, que atores como Charles Gilpin e Paul Robeson²⁹ exercessem “seu talento dramático” (Martins, 1995:48). Mas a peça provocou também uma discussão acerca da habilidade de O’Neill em realmente criar um personagem negro livre das amarras e dos estereótipos racistas. Polêmica semelhante à que surgiu nos anos 60 por conta da peça *Os negros* de Jean Genet.

Assim como este O’Neill procura situar, conceitualmente, o negro através de um contraponto comum, o branco, como se ambos fizessem parte de uma dualidade antológica, imagens duplas intercambiáveis de um mesmo fenômeno universal. Muitos intelectuais e críticos viram, na peça, um estereótipo às avessas, por meio do qual O’Neill deixava

²⁸ É digno de nota o papel que os funcionários das ferrovias norte americanas, na imensa maioria negros, desempenharam no movimento negro daquele país. A chamada “Brotherhood of Sleeping Car Porters” foi a primeira irmandade de trabalhadores negros fundada pelos funcionários, os chamados “Pullman Porters”. Importantes nomes da militância negra norte americana fizeram parte da irmandade, entre os quais Malcom X.

²⁹ Dois importantes atores negros norte-americanos.

implícito que, na posição de poder, o negro agiria como o branco, estabelecendo um império e marginalizando o outro” (Martins, 1995:46)

Traduzida por Ricardo Werneck de Aguiar, *O Imperador Jones* tem sua primeira montagem no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em meio a grande efervescência ao redor³⁰ provocada pela vitória dos aliados sobre o eixo e o fim da Segunda Guerra Mundial em 08 de maio de 1945. Na noite definida por Henrique Pongetti em texto do Jornal O Globo³¹ como a noite “onde tudo era teatralidade humana contra a tentativa teatral de imitar a humanidade” (Nascimento 1966:15).

Com direção de Abdias do Nascimento, iluminação e cenários de Enrico Bianco e música de Abgail Moura com elenco principal formado por: Aguinaldo Camargo, José da Silva, Arinda Serafim, Natalino Dionísio, Fernando Oscar de Araújo e Sadi Cabral, além de outros alunos do TEN. A segunda montagem, com estréia em 29 de julho do mesmo ano no Teatro Ginástico também no Rio tem o elenco alterado: Ruth de Souza interpreta a personagem antes interpretada por Arinda Serafim e José Medeiros o de Sadi Cabral. A terceira montagem, quatro de junho de 1946 recebe a participação de Wolf H. Harmisch Jr. no elenco e coreografia de José da Silva. A quarta e última montagem da peça no Teatro São Paulo em 1953 possuía cenário de Clóvis Graciano e o elenco conta com a participação de Abdias do Nascimento, Claudiano Filho, Léa Garcia, Marcílio Faria, José Ézio e Paulo Costard.

A respeito desta peça, Franklin de Oliveira³² escreveu que: “A experiência venceu assim o ceticismo dos que acham que o negro brasileiro é apenas um elemento decorativo,

³⁰ Abdias do Nascimento se vale de seus inúmeros contatos com intelectuais no Rio de Janeiro e consegue participar de uma reunião com Getúlio Vargas, organizada por Pascoal Carlos Magno para parte dos profissionais de teatro carioca, onde então consegue a permissão.

³¹ De 10 de maio de 44.

³² Revista do Globo. 11/08/1945.

capaz de satisfazer o riso e a sede de exotismo dos turistas” (Idem:21). Pelo que diversos textos de periódicos da época deixam claro, a experiência venceu também o temor e o espanto de ver o franzino Aguinaldo de Oliveira Camargo no papel principal, Brutus Jones. Mas conforme comenta Pongetti “Cada monólogo da floresta dá-lhe um palmo” (Idem:16).

A segunda peça representada pelo grupo foi *Todos os filhos de Deus têm asas* também de Eugene O’Neill novamente traduzida por Ricardo Werneck de Aguiar, é levada ao palco do Teatro Fênix entre 15 de julho e 06 de agosto de 1946 (somente às segundas-feiras, dia em que não haviam outras atividades no teatro e que, portanto, poderia ser usado pelo TEN!). Dirigida por Aguinaldo Camargo com cenários de Mário de Murtas teve elenco formado por: Ilena Teixeira, Abdias do Nascimento, Ruth de Souza, José Medeiros, Antônio Barbosa, João Melo, Marina Gonçalves, Marlene Silva, Gualter Ferreira, Ricardo Werneck de Aguiar e Eugene Rosencourt.

Ao falar deste segundo trabalho em “O Jornal”³³, R. Vieira de Mello chama a atenção para a importância da obra de O’Neill e para o grande interesse que este novo espetáculo despertou logo no início, devido à escolha da peça que para ele “reúne qualidades para impressionar diretamente e dar ao doloroso conflito racial nos Estados Unidos relevo e dimensões que o aproximam de nós e facilitam a compreensão do que na realidade é a *lamentável nódoa da cultura norte-americana**” (Idem: 31), mas nos conduz sutilmente, através desta citação, a uma análise que dá ao racismo brasileiro contornos mais sutis, aparentemente inspirados na violência explícita perpetrada contra os negros norte americanos nas primeiras décadas do século XX.

³³ 17/7/46

* Grifo nosso.

Ainda em 1946, o grupo leva a cena outra obra de O'Neill *O Moleque Sonhador* em comemoração ao segundo aniversário, ocasião em que é realizado um festival no Teatro Regina em dezembro, onde foram apresentadas as peças: *O Moleque Sonhador*, novamente com tradução de Ricardo Werneck de Aguiar, direção de Willy Keller e elenco formado por Abdias do Nascimento, Ruth de Souza, Marina Gonçalves e Ilena Ferreira; *O remorso do negro Damião* de Graça Mello, adaptado do livro *Terras do Sem-Fim* de Jorge Amado com interpretação de Aguinaldo Camargo; e a cena II do ato V de Otelo, de Shakespeare, tradução de José Carlos Lisboa e direção de Willy Keller. Com Abdias do Nascimento, como Othelo e Cacilda Becker no Papel de Desdêmona. O festival contou ainda com a participação de outros grupos e personalidades do meio teatral como Ziembinski, Maria Della Costa, Olga Navarro, Procópio Ferreira; além da colaboração de “Os Comediantes”.

Podemos dizer que a peça *Moleque Sonhador* encerra uma etapa do grupo caracterizada pela representação de obras de O'Neill, escolhidas por estarem mais próximas dos anseios do grupo à medida que retratam o drama vivido pelo homem negro nas mais variadas situações, embora esta não tenha sido a última montagem de uma obra do dramaturgo.

1.4.1-O FILHO PRÓDIGO

A partir desta fase as obras são, na sua maioria escritas para o grupo. Tendo início com a montagem de *Filho Pródigo* escrita especialmente para o TEN por Lúcio Cardoso³⁴,

³⁴ (1913-1968) Romancista e dramaturgo consagrado, nascido em Curvelo, Minas Gerais. Sua peça de estréia, *O Escravo*, foi encenada pelo grupo *Os Comediantes*.

com estréia da primeira montagem no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro em 05 de dezembro de 1947³⁵ sob a direção de Abdias do Nascimento, cenários e figurinos de Santa Rosa, caracterização de José Jansen (colaborador vindo do Teatro do Estudante) e elenco formado por: Abdias do Nascimento, Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Roney da Silva, Haroldo Costa e Ana Maria (do Teatro do Estudante no Brasil). A segunda montagem foi realizada em 02 de maio de 1953 no Teatro São Paulo, desta vez com cenários de Anísio Medeiros e alterações do elenco: Samuel Santos, Claudiano Filho, Aparecida Rodrigues, José Ezió e Ana Felimonov que substituem Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Roney da Silva e Ana Maria respectivamente. A terceira e última montagem foi realizada em julho de 1955 no Rio, Teatro Carlos Gomes, contando com a participação de Marcílio Faria, Anadelis, Durval Tupinambá, Fredman Ribeiro, Ely Raymond substituindo Samuel Santos, Aparecida Rodrigues, José Ezió, Haroldo Costa e Ana Felimonov, respectivamente, presentes na montagem anterior. Esta última apresentação da peça foi promovida em homenagem ao XXXVI Congresso Eucarístico Internacional.

Aíla: E afinal pensei comigo mesma: como podem ser negros como eu os que nascem em terras tão felizes? Como podem ser ásperos, duros, torcidos como a raiz do espinheiro que cresce nestas terras.”

Com palavras, Aíla, esposa de Manassés, expressa a um peregrino o descontentamento com sua vida e com sua cor. Na peça que se passa em um vale em tempo

³⁵ No intervalo antes da realização da montagem de Filho Pródigo, o TEN também participou, em colaboração com a Universidade do Povo, do Recital Castro Alves, no Teatro Fênix, em março de 1947.

e lugar indeterminados e trata de uma família negra que cuida do campo. Mas há os que sonham com outros lugares, com os quais nunca tiveram contato mas que sabem que existem, pois vêem peregrinos que passam durante todo o dia diante do portão, sempre velados de maneira que não se passa ver as feições ou a cor. É justamente uma peregrina revelada branca que passa representar tentação de fuga para todos, menos ao patriarca.

“O efeito simbólico da peregrina, uma branca vestida de dourado (...) é bastante obvio para registrar ideologicamente o efeito da colonização, mas não é ele o que constitui o cerne da ação. O estigma da cor, núcleo virtual do conflito, aparece mais por exclusão do que por afirmação, provavelmente pela grande dificuldade apontada por Sartre de um branco experimentá-lo internamente” (Mostaço 1988:58)

1.4.2-ARUANDA

“O vento soprou
A chuva caiu
A rola gemeu
E vem Gangazuma
Meu homem chegou”

Em seguida³⁶ veio *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, mais uma peça escrita especialmente para o grupo que estreou em 23 de dezembro de 1948 no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro, com direção de Abdias do Nascimento, cenários de Santa Rosa, música de Gentil Punget, regência do coro de Rui Barbosa de Oliveira e pregões da Bahia, Zeli. Elenco formado por Abdias do Nascimento, Renê Ferreira, Ruth de Souza, Claudiano Filho

³⁶ Precedida pela participação em *A família e a festa na roça* na homenagem pelo centenário de morte de Martins Pena, promovido pelo SNT (Serviço Nacional de teatro), em dezembro de 1948 no Teatro Ginástico. Espetáculo dirigido por Dulcina de Moraes.

e Luís Soares³⁷. Participação de Haroldo Costa mais vinte figurantes cantores, bailarinos e tamboristas. A segunda montagem de julho de 1950 foi realizada no Teatro Follies no Rio com dança de João Elísio e algumas alterações no elenco. Participaram desta montagem Marcelo Costa e Marina Gonçalves.

Cansada da falta de disposição do marido Quelé, pai de santo sempre exausto por conta dos trabalhos do candomblé, Rosa Mulata se queixa à sua tia Zefa que conta então a respeito de Gangazuma, entidade que ela evocava quando jovem, entoando os versos desta epígrafe, e que vinha de Aruanda (onde vivem os que já morreram) para amá-la. Envelhecida e fraca ele já não a ouvia mais. Mesmo descrente Rosa Multa entoa os versos e Gangazuma se apodera do corpo de seu marido, amando-a. E ela passa a fazer isso freqüentemente.

Percebendo a mudança de comportamento da esposa Quelé desconfia e tem suas suspeitas confirmadas quando descobre tudo ao ouvir uma conversa de Rosa com sua tia. Enfurecido planeja vingar-se matando a mulher, mas ela vê na tragédia uma possibilidade de ficar para sempre com Gangazuma em Aruanda, e sente confortada. Quelé percebe sua satisfação e resolve mutilar seu rosto e seu corpo para afastá-la de seu amado que sentiria repulsa de sua feiúra. E realmente isso ocorre, Gangazuma retoma o corpo de Quelé, rejeita Rosa mulata e sai em busca de mais prazer.

³⁷ O nome de Luís Soares não aparece no elenco publicado no livro Drama para negros prólogo para bancos, mas o personagem Benedito aparece com um X na frente.

1.4.3-FILHOS-DE-SANTO

Filhos de Santo de José de Moraes Pinho, é levada à cena em 27 de março de 1949 no Teatro Regina (cedido por Bibi Ferreira, novamente com temporada às segundas feiras) no Rio de Janeiro, dirigido por Abdias do Nascimento, cenários de Santa Rosa e elenco formado por: Marina Gonçalves, Deise, Ruth de Souza, Abdias do Nascimento, Natalino Dionísio, Antônio Barbosa, Luiza Barreto Leite. (sendo que no material consultado não há informação a respeito do nome do ator que interpretou o Conde na peça)

A ação deste drama em três atos transcorre em um subúrbio pobre do Recife e trata da história de Ana, uma lavadeira negra e sua filha, Lindalva, que está sendo cortejada por um médico não negro casado. Ana tenta convencê-la a aceitá-lo, mas Lindalva, que também é amada por Josias, um amigo de infância também negro, e Lindaure, uma amiga da casa que nutre feição especial por ela. Roque, um pai de santo negro, acaba enganando sua mãe Ana prometendo torná-la mãe-de-santo em um terreiro que pretendia abrir, mas seu real interesse é em Lindalva que o rejeita.

Vários temas caros ao TEN são abordados nesta peça como o preconceito racial, desigualdade social e religiosidade de matriz africana. E isto sugere a Mostaço (1988:59) tratar-se da obra de um autor “em consonância com a dramaturgia realista internacional do século passado e de nossos anos 1920 e 30” e vai mais longe ao afirmar tratar-se de um texto que expressaria as características do “realismo social” desenvolvido pelo Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. No entanto, este seminário seria realizado somente em 1958, nove anos depois da estréia da peça.

1.5- EXPANDINDO A AÇÃO DRAMÁTICA

Em julho de 1949 Albert Camus³⁸ visita o Brasil em missão cultural e nesta ocasião o grupo realiza um ensaio aberto de sua peça *Calígula* (Ato I), no Teatro Ginástico no Rio, com tradução de Geraldo Melo Mourão. Com arranjo cenográfico de Eros Gonçalves e elenco formado por Abdias do Nascimento, Ruth de Souza, Natalino Dionísio, Wanderley Batista, Claudiano Filho, Joãozinho, Expedito, Haroldo Costa, Leopoldo Ferreira. E participação da Orquestra Afro-Brasileira, regida por Abgail Moura, de Mercedes Batista e Fausta.

Rapsódia Negra, (espetáculo de estréia de Léa Garcia) revista em um prólogo e dez quadros, organizada por Abdias do Nascimento, teve sua primeira montagem feita em 29 de julho de 1952 na Boate Acapulco no Rio com coreografia de Mercedes Batista e Joãozinho; a segunda montagem foi em 24 e 25 de agosto de 1952 no Teatro Recreio do Rio, em temporada com preços populares com o apoio da Recreação Artística Popular de Difusão Cultural da Prefeitura do Distrito Federal; a terceira montagem é de outubro de 1952 no Teatro João Caetano também no Rio e a quarta e última montagem é feita em São Paulo no Teatro Cultura Artística com cenários de Luciano Maurício. Os principais quadros eram: África, Noturno em Harlem, Cuba, Imagem do Recife, Ritmos Haitianos, Candomblé e Leilão de Escravos.

³⁸ A respeito desta apresentação Camus escreveu em seu diário em 29 de julho de 1949: “Noite. Alguém vem me buscar. Eu havia me esquecido que o grupo negro deveria me mostrar hoje à noite um ato de *Calígula*. O teatro está reservado, não se pode fazer outra coisa. Agasalho-me como se fosse para o pólo norte e vou de táxi. Estranho ver esses romanos negros. E depois o que me pareceu um jogo cruel e vivo tornou-se um arrulhar lento e terno, vagamente sensual. Em seguida desempenham para mim uma peça brasileira curta, que me agrada muito” (Camus 1978:111). Camus transcreve o assunto da peça que, ao que tudo indica, foi *Aruanda*.

Em setembro de 1956, no Teatro Municipal, e em outubro do mesmo ano, no Teatro República, Abdias do Nascimento e Léa Garcia participaram da montagem de *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes com direção de Leo Jusi. Haroldo Costa, já desligado do TEN, fazia o papel de Orfeu. Em junho de 1957 Nascimento e Léa Garcia participaram da montagem de *Perdoa-me por me traíres*, de Nélson Rodrigues também dirigida por Leo Jusi.

O mês de agosto de 1957 marca a chegada aos palcos de *Sortilégio*, escrita por Abdias do Nascimento, com pré-estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 21 de agosto de 1957 e estréia no Municipal de São Paulo em outubro do mesmo ano. Com direção de Léo Jusi, cenários de Enrico Bianco, figurinos e máscaras de Omulu de Júlia Van Rogger, ídolos africanos (Exus) de Cláudio Moura, danças rituais de Ítalo de Oliveira, música litúrgica de Abgail Moura, sonoplastia de Marcus Vinicius e elenco formado por Abdias do Nascimento, Lea Garcia, Helba Nogueira. Ítalo de Oliveira, Heloisa Hertã, Stela Delfino, Matilde Gomes, Amoa, Ana Peluci, Edi dos Santos, Marlene Barbosa, Conceição do Nascimento. Participação do coral da Orquestra Afro-Brasileira, regido por Abgail Moura.

Outras sete peças foram ensaiadas e nunca chegaram aos palcos. Entre elas encontra-se *A história de Carlitos* (1946) de Henrique Pongetti, cujos ensaios foram realizados em frente ao Ministério da Educação como forma de protesto pela expulsão do TEN do Teatro Fênix onde o grupo realizava a temporada de *Todos os filhos de Deus têm*

asas, quando por decisão de Vital de Castro, concessionário do Teatro, foram impedidos de prosseguir.³⁹

Foram ensaiadas ainda *Amores de Dom Perlimplin por Belisa em seu jardim* (1948), de Garcia Lorca; *O caminho da cruz*, de Henri Gheon; *Mulato*, de Langston Hughes⁴⁰; *Auto da noiva*, de Rosário Fusco; *Martim Pescador*, de Augusto Boal e *Além do rio* de Agostinho Olavo, a última peça ensaiada e que seria apresentada no 1º. Festival de Arte Negra no Senegal em 1966. “Porém a companhia não pode se apresentar devido à proibição do Ministério das Relações Exteriores, já no período da ditadura militar, que considerou o trabalho TEN como não representativo da cultura brasileira”⁴¹ (Douxami 2001:320).

1.6 O DRAMA ALMEJADO

Esta pode ser um grande exemplo do modelo de dramaturgia que o TEN buscava desenvolver. A peça *Sortilégio*, escrita exclusivamente para o grupo, censurada em 1951 no Rio de Janeiro e em 1953 também em São Paulo é levada ao palco, no Rio de Janeiro, somente em 1957. A peça traz a história de Emanuel, um negro que recusa o amor de Ifigênia, também negra e com forte desejo de branquear-se. Ele se casa com Margarida, uma mulher branca e desconfia que ela o desposara por não ser mais virgem. Ele a mata e a partir de então passa a ser atormentado por tudo aquilo que havia abandonado por causa deste amor, “o pecado fundamental dele é ter recusado sua natureza” (Müller 1988:21)

³⁹ Este fato foi amplamente discutido pela imprensa carioca, com destaque para as matérias publicadas pelo Diário Trabalhista em sua coluna *Problemas e Aspirações do Negro Brasileiro* de responsabilidade de Abdias do Nascimento.

⁴⁰ Para a qual conseguem permissão do autor.

⁴¹ O fato foi comentado por Nascimento em uma carta que enviou aos participantes do festival e que foi publicada em *Présence Africaine*, no. 58, 2º. trimestre de 1966.

representada pelos elementos da cultura negra que ele teme ou rejeita. A idéia é que Margarida expõe toda hostilidade dos brancos em relação aos negros. E Emanuel, ao matá-la, parece redimir-se de sua rejeição a suas tradições raciais e a Ifigênia. A trama e a ação das personagens é delineada também pela influência dos orixás, o que nos remete à constante preocupação do autor e também do grupo com o resgate de elementos da religiosidade de origem africana.

Em entrevista ao jornal *O Globo*, às vésperas da estréia da peça, Abdias diz: “Escrevi *Sortilégio* com a paixão e honestidade de quem executa um gesto vital. Não tenho ambições nem vaidade de me transformar em literato, mas apenas necessidade de comunicar aos meus semelhantes à visão de um outro mundo.” Conforme analisa Mirian:

“Abdias apresenta a forma como ele concebe a dramaturgia do TEN, ao criar uma trama pautada na religiosidade e nas desventuras do negro que chega a negar-se para se aproximar do mundo branco que o hostiliza, obrigando-o a vagar entre dois universos. De um lado o mundo que ele rejeita que é o seu próprio, mas não o cativa. E de outro o mundo pelo qual ele é rejeitado, que não o aceita. Sua libertação estaria na rejeição dos elementos da cultura branca, que o tornam fraco porque alienado dos valores de sua raça e a sua aculturação não o integra realmente na sociedade a que aspira pertencer.” (Mendes 1993:62).

Os personagens da peça são: Filha de Santo I; Filha de Santo II, Coro de negras; Filha de Santo III; Orixá, Espírito das divindades; Doutor Emanuel, Negro, advogado; Efigênia, Negra, prostituta; Margarida, Branca, esposa do Dr. Emanuel; Teoria das Iaôs, Noviças de Iemanjá, orixá do mar; Teoria dos Omolus, "Cavalos" de Omolu, Orixá das enfermidades e da saúde, da vida e da morte e Coro interno de tamboristas, cantores, filhas, filhos e pai de santo.

O trecho do diálogo inicial já diz muito a respeito do drama que será vivido pelo personagem central. Fugindo do “mundo branco” no qual ele escolheu viver, mas ainda renegando e sendo julgado pelo “mundo negro”, por assim dizer. Emanuel se vê em um cenário de perturbação, cobranças e julgamento que acabam tendo desfecho inesperado. É muito interessante a maneira como Abdias do Nascimento (claramente influenciado por algumas das principais peças que tratam de tema semelhante como *O Imperador Jone*, *Othelo* e *Anjo Negro*) condensa neste peça os muitos dramas vividos pelo negro na sociedade brasileira. Como podemos ver no trecho a seguir:

III FILHA DE SANTO :Ninguém escolhe a cor que tem. Cor da pele não é camisa que se troca quando quer. (*exaltada*) Raça é fado . . . é destino . . .

II FILHA DE SANTO: Será que por isso foi castigada? Pomba Gira entrou no corpo dela e não saiu mais

I FILHA DE SANTO :Pomba Gira é volúvel como o vento . . . pôs chama no sangue de Efigênia . . . Amou . . . se entregou . . . foi possuída por muitos homens . . . homens belos . . . fortes . . . brancos . . .

III FILHA DE SANTO : ... até se destruir. Pomba Gira se entrega para cumprir missão. Efigênia se destruiu, não passa de um bagaço. Se consumiu na chama do próprio sangue. Bem feito.

II FILHA DE SANTO:Será a cor um destino?

III FILHA DE SANTO:O destino está na cor. Ninguém foge do seu destino.

II FILHA DE SANTO :Preto quando renega a Exu . . .

I FILHA DE SANTO :. . . esquece os orixás . . .

II FILHA DE SANTO :. . . desonra a Obatalá . . .

III FILHA DE SANTO :Merece morrer. Desaparecer.

I FILHA DE SANTO :Palavras duras. Nossa missão não é de rancor.

III FILHA DE SANTO:Exu tremia de ódio, espumava de raiva, quando ordenou: "Eu quero ele aqui, de rastros, antes da hora grande."

Ao falar da personagem Efigênia, namorada de adolescência de Emanuel, as Filhas de Santo expõem o drama de Emanuel, com vivências distintas, mas com motivação semelhante. E elas expressam o desejo de recebê-lo para puni-lo:

II FILHA DE SANTO: Não sobrou nada para mim? Ah, os pés. (*vai até à ribanceira, espia, volta para o seu lugar*). Os pés o estão trazendo para cá. Vem de corpo sujo. (*ajeita um enorme defumador*). Neste defumador purificarei Emanuel. A fumaça entrará pelos poros, pelo nariz

E redimi-lo:

III FILHA DE SANTO: Ninguém tocará nele. Só a lança de Exu.

Enquanto foge, Emanuel recorda das vivências de discriminação e violência que sofreu ao longo da vida. Revive diversos momentos e ouve as vozes desde crianças com as quais estudava até da polícia que o prende injustamente. E diz:

EMANUEL: Desta vez não me pegam. Não sou mais aquele estudante idiota que vocês meteram no carro forte. Aos bofetões. Preso por quê? O carro não pode regressar vazio à delegacia. Me racharam a cabeça com socos e cassetetes. Me obrigaram a cumprir sentença por crimes que jamais pensei cometer. Não matei. Não roubei. Agora nunca mais hão de me agarrar

Sendo constantemente confrontado pelas imagens de Efigênia, tornada prostituta, e Margarida, a esposa assassinada e também de sua mãe, ao som de uma música forte que dá o tom de drama da cena. Perturbado pelas vozes que ouve, pelo confronto com o passado, com a música ritual e com a proximidade de uma cerimônia aos orixás, que ele renega com firmeza, ao longo da batalha onírica que trava enquanto tenta fugir da polícia, começa dar sinais de que deverá sucumbir:

EMANUEL: Vida . . . morte . . . tudo é igual. Acho que não vou durar muito. Meu fim está próximo. Acabo como um estranho. Estrangeiro que fui no mundo que brilha lá embaixo. Parece que cintila de felicidade. Será mesmo uma cidade feliz? Não sei. Ninguém sabe. Sei que nesse mundo não houve lugar para mim. Um canto onde pudesse viver sem humilhações. Um país que não fosse hostil. Em todas as partes é o mesmo. Eles, os brancos, de um lado. De um lado, não . . . Por cima. E o negro . . . surrado . . . roubado . . . assassinado . . . Oh, estou sozinho . . . E vencido!

Emanuel admite o assassinato que negava desde o início e o justifica como um gesto de libertação. Aceita Exu e se oferece em sacrifício. E enquanto se despe e joga as vestes no penhasco vai estabelecendo outra relação com a cerimônia que presencia. Num gesto de reverência e aceitação entrega-se para ser sacrificado, e assim libertado:

Emanuel: Eu matei Margarida. Sou um negro livre

A escolha deste texto como um exemplo da dramaturgia almejada pelo TEN deve-se ao fato de ter sido escrito por um membro do grupo e por condensar as diversas influências sofridas por outros textos encenados. O “retorno” do negro Emanuel e a reflexão que ele e as demais personagens se vêem obrigados a fazer exprime o tipo de debate que o TEN desejava propor não só através de seu trabalho teatral, mas com todos os demais elementos que compuseram o mosaico de intervenções a que chamamos de Teatro Experimental do Negro.

O teatro negro no Brasil tem no Teatro Experimental do Negro sua principal manifestação surgida em um momento político e intelectual peculiar, tornando-se importante para a observação de elementos centrais para discussão do negro no pensamento social brasileiro que vão desde os motivos para a criação do grupo até as estratégias de sua atuação diante do contexto em que se articula.

Mas é importante que se observe que ao articular sua intervenção a partir de objetivos como o resgate de valores culturais africanos, a educação de seus membros, o combate aos estereótipos, o grupo não gravita apenas em torno da arte teatral, mas propõe acima de tudo uma denúncia da desigualdade impingida à população negra. Neste sentido o grupo estende seu leque de atuação que vai desde a realização de congressos e semanas de estudos à criação de peças específicas e a realização de publicações como os livros citados e o Jornal Quilombo para trazer à luz o princípio de desigualdade que afeta as relações raciais no Brasil e que através deles é questionada, mas também a possibilidade de outros caminhos.

Conforme escreve Roger Bastide em *Sociologia do Teatro Negro Brasileiro*, o teatro negro seria um meio de preencher o vazio instituído na passagem da sociedade tradicional e escravista na qual haveria mais eco para manifestações teatrais folclóricas e onde o negro tinha um lugar bastante incômodo no teatro branco para a sociedade moderna. De certa forma é exatamente contra a representação do negro neste teatro tradicional criado sob uma base escravista ou imediatamente posterior a ela, que o TEN se insere.

CAPÍTULO II - O NEGRO ENTRA EM CENA

A já mencionada atuação diversificada do Teatro Experimental do Negro coloca-nos diante de uma “entrada em cena” que vai além do palco passando por caminhos às vezes ambíguos. Isso também pode nos dar uma pista em direção ao reconhecimento desta iniciativa como herdeira de manifestações negras das décadas anteriores. Assim o TEN, naquele momento, pareceu assumir toda a responsabilidade e exprimir todas as demandas que reconhecia como sendo definidas pela parcela negra da população brasileira. Isso talvez explique a variedade de atividades desenvolvidas ao longo do tempo, a exemplo dos concursos de beleza e dos eventos científicos de cuja análise nos ocuparemos agora.

É importante ressaltar, entretanto, que as fontes documentais a respeito do grupo acabam focalizando enfaticamente sua atividade teatral, assim como as que compreenderam aquilo que Gaspar Müller chamou de “político-programáticas”, ou seja, as conferências e convenções organizadas pelo TEN. Porém as relações existentes entre estas atividades e os concursos, em que pesem as grandes contradições que estes representam, são absolutamente claras à medida que, em diversas falas de membros do grupo, conforme veremos adiante, existe um forte apelo e grande reconhecimento destas atividades como parte do projeto mais extenso de integração do negro na sociedade brasileira.

2.1. O PROJETO POLÍTICO

O projeto político do Teatro Experimental do Negro se estabelece com a série de eventos científicos que geraram manifestos e programas de ação sempre focados em seu objetivo principal- a integração do negro na sociedade brasileira- também exposto e

buscado através do teatro. As palavras de Abdias do Nascimento dão conta deste aspecto do grupo e introduzem o programa de atuação iniciado com a Convenção Nacional do Negro Brasileiro:

“Fundando o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, pretendi organizar um tipo de ação que a um tempo tivesse significado cultural, valor artístico e função social. De início havia a necessidade urgente do resgate da cultura negra e seus valores, violentados, negados, oprimidos e desfigurados.” (Nascimento 1982:83).⁴²

O que também vemos ser afirmado no trecho abaixo, acrescido de outros elementos:

“Queremos é bem verdade, trabalhar pela educação do negro, pela valorização social, pela sua aculturação, enfim. Paralelamente havemos também de esclarecer qualquer retardatário daqueles que ainda não se deram conta ou têm dúvidas quanto as iguais possibilidades intelectuais de brancos e negros. Será uma campanha contra o complexo de inferioridade do negro e o disfarçado preconceito de cor de alguns brancos.”⁴³

2.1.1- A CONVENÇÃO NACIONAL DO NEGRO BRASILEIRO

Realizada em novembro de 1945 na cidade de São Paulo teve como resultado um “Manifesto à Nação Brasileira” diretamente endereçado aos “Patrícios Negros”. O

⁴² Esta é uma fala de Abdias do Nascimento a respeito da fundação do TEN proferida posteriormente por conta da publicação de “O Negro Revoltado” obra que reúne importantes documentos dos eventos científicos promovidos pelo TEN, bem como textos que analisam a iniciativa.

⁴³ Trecho de entrevista concedida para “O Jornal” e impresso no folheto da peça “Todos os Filhos de Deus têm Asas” da temporada de 1945 (às segundas feiras) provavelmente retirado de entrevista concedida por Abdias do Nascimento em outubro de 1944.

conteúdo foi divulgado entre os políticos candidatos às eleições presidenciais daquele ano que o acolheram com atenção, demonstraram apoio⁴⁴ e fizeram votos de que os tópicos propostos fossem alcançados. Uma das mensagens citadas por Abdias do Nascimento foi enviada à comissão do congresso por Luís Carlos Prestes, então Secretário-Geral do Partido Comunista Brasileiro, que dizia: “O manifesto foi lido cuidadosamente, merecendo inteiro apoio do nosso partido às reivindicações expostas” (apud Nascimento 1982:85).

O manifesto consegue apoio junto ao senador Hamilton Nogueira⁴⁵ que em discurso pronunciado na Assembléia Constituinte em 21 de fevereiro de 1946 propôs que o racismo fosse considerado crime lesa-pátria, conforme indicação do texto. Mas o projeto foi recusado. Ainda assim este foi o mais positivo retorno conseguido junto aos políticos em relação ao conteúdo do manifesto, fato que leva Abdias a concluir que teria havido entre estes líderes um “interesse puramente formal (...) pela sorte do negro” uma vez que nenhum deles “fez nada de prático e objetivo” em relação às reivindicações. Finaliza dizendo que “tudo não passou da solidariedade de protocolo e pura cortesia” (idem: 85).

No texto do manifesto existe o reconhecimento de que o documento surgia “no momento em que todas as forças vivas da nação se arregimentam e se articulam em prol de sua redemocratização” (idem:86) com o desmantelamento do Estado Novo. Formula-se um apelo para que exatamente naquele momento político as elites do país reconheçam o “valor” daqueles que nunca participaram dos processos políticos da nação e que poderiam ser então, elevados ao *status* de protagonistas neste processo. Os negros brasileiros faziam parte deste grande grupo e o manifesto argumentava não ser mais necessário “consultar ninguém para concluirmos da legitimidade de nossos direitos” (idem:112). Há de fato, uma

⁴⁴ PSD, PCB, PTN e UDN subscreveram o Manifesto.

⁴⁵ (1897-1981) Natural de Campos, RJ. Eleito senador pelo Distrito Federal na legenda da UDN.

movimentação em direção a um “protagonismo negro” do qual o TEN pretendia ser o grande representante.

É certo que o discurso de recusa à ditadura do Estado Novo partia do princípio da necessidade de retorno às praticas democráticas. Mas de fato, as discussões limitavam-se à necessidade de retorno às instituições que “representariam” a democracia e não à possibilidade de um cenário político em que as mais diversas vozes da sociedade fossem ouvidas. O limitado projeto de redemocratização não comportava a discussão sobre a representatividade política dos grupos excluídos do jogo político, dos quais os negros faziam parte. Mas acreditando na possibilidade de ampliação dessa participação, que se revelou bastante limitada, foi elaborada ao final da convenção um documento contendo uma lista de reivindicações com os seguintes itens:

- 1) Que se torne explícita na Constituição de nosso país a referência a origem étnica do povo brasileiro constituído das três raças fundamentais: a indígena, a negra e a branca.
- 2) Que se torne matéria de lei, na forma de crime de lesa-pátria, o preconceito de cor e de raça.
- 3) Que se torne matéria de lei penal crime praticado nas bases do preceito acima, tanto nas empresas de caráter particular quanto nas sociedades civis e nas instituições de ordem publica e particular.
- 4) Enquanto não for tornado gratuito o ensino em todos os graus, sejam admitidos brasileiros negros, como pensionistas do Estado, em todos os estabelecimentos particulares e oficiais de ensino superior do país, inclusive nos estabelecimentos militares.

- 5) Isenção de impostos e taxas, tanto federais como estaduais e municipais, a todos os brasileiros que desejarem estabelecer-se com qualquer ramo comercial, industrial e agrícola, com o capital não superior a Cr\$20.000,00.
- 6) Considerar como problema urgente a adoção de medidas governamentais visando à elevação do nível econômico, cultural e social dos brasileiros.⁴⁶

Como se vê, os itens 5 e 6 referem-se a uma análise ampla da exclusão social no Brasil. Certamente os documentos não perdem de vista a constatação de que os negros alocam-se nos extratos menos favorecidos economicamente, por isso ao tecerem reivindicações com este teor tentam ampliar o escopo do debate.

2.2 O TEN E SEU CONTEXTO: O PÓS-ESTADO NOVO

O Estado Novo teve início em novembro de 1937, com a promulgação de uma nova Constituição, e prosseguiu até outubro de 1945 com a deposição de Vargas. Este havia chegado ao poder com a Revolução de 1930 através de um golpe de Estado militar. Em 1934 foi eleito presidente e em 1937, apesar da constituição que não previa a reeleição, manteve-se no poder através de um golpe de Estado. Caracterizado como período de grande centralização do poder, é também um período em que “realiza-se pela primeira vez no Brasil a tentativa de mitificação do estado” (Bastos, Ridenti, Rolland 2003:89) com ampla

⁴⁶ Estas são as reivindicações contidas no texto do manifesto, reproduzido integralmente nos anexos deste trabalho.

participação de diversos intelectuais nas instâncias do poder, sendo um momento bastante peculiar para o negro no Brasil por diversos motivos.

Um deles reside no fato de algumas manifestações culturais de origem negra, tidas anteriormente como negativas e até símbolos e causadoras do atraso brasileiro, passarem a ser pensadas como expressão da brasilidade. O samba e a figura do malandro são exemplos disso, o primeiro passa a ser policiado devido à sua espontaneidade, e para que se evitasse a exploração da imoralidade., tornando-se largamente utilizado até mesmo pela propaganda estatal.

O conteúdo das letras é modificado para enaltecer o trabalho e o civismo, e é forçosamente desvinculado da imagem do malandro boêmio, personagem emblemático, mas contrário à ética que o regime queria promover. Saem a paródia e a caricatura, a linguagem coloquial e popular e a satirização que poderiam disseminar críticas ao governo e surge um novo discurso que tem como objetivo enaltecer o trabalho, por exemplo. Daí a figura do malandro antes “vista como herança do passado ingrato que marginalizara os ex-escravos do mercado de trabalho” (Veloso 1997:67) perder seu sentido à medida que há uma valorização do trabalhador nacional. O que acaba por aproximá-lo do perfil do trabalhador.

Neste contexto, também os cultos afro-brasileiros são combatidos, e muitas vezes seus sacerdotes presos "por razões oficiais de saúde pública" (Bastos, Ridenti, Rolland 2003:93).No entanto esta repressão é “seletiva” (idem:93) uma vez que os praticantes da umbanda por exemplo, não são perseguidos por serem mais “europeizados” e mais próximos do catolicismo, por isso mais próximo de valores culturais e religiosos da elite.

Entretanto, para melhor compreender a “política racial” do Estado Novo é necessário, ainda, que se observem as manifestações dos negros dos anos anteriores à instalação do regime, que seriam banidas ou profundamente modificadas neste período.

2.2.1 A IMPRENSA NEGRA

Uma delas é a chamada Imprensa Negra, tipo de manifestação que se iniciou no Brasil em 1915, com a criação do jornal *O Menelick*⁴⁷ (1915-1916), com término no ano de 1963, período durante o qual apresentou diferentes posições em relação à questão do negro, expressas em diversos jornais, mas sempre com vistas à integração. Marginalizada, como o próprio negro e sua produção cultural, tinha como característica a grande ênfase na necessidade destes se educarem para sair da situação de marginalização, “os jornais serviam, portanto, para indicar através de regras morais, o comportamento que deveriam seguir os membros da comunidade negra.” (Moura 2002:15).

Em seu texto “A imprensa negra do estado de São Paulo”, Roger Bastide (1973) divide estas iniciativas em duas fases: a primeira que vai de 1915 a 1930, e a Segunda de 1930 a 1937. Nesta periodização o jornal “*O Clarim da Alvorada*” (1924) é apontado pelo autor como destaque da primeira fase. A respeito deste periódico, Clóvis Moura diz ter “surgido da necessidade imperiosa de os negros possuírem um órgão mais abrangente e que substituísse aqueles micro jornais que refletiam os interesses e as opiniões dos pequenos grupos sociais negros que se aglutinavam em associações recreativas e esportivas” (Moura 2002:17). Na Segunda fase, ainda de acordo com a periodização de Bastide, destaca-se “A

⁴⁷ “Que tomou esse título em homenagem ao grande rei da raça preta Menelick II, morto em 1913” (Bastide, 1973:131)

Voz da Raça” periódico da Frente Negra Brasileira que já demonstrava, conforme aponta novamente Clóvis Moura, uma tomada de posição ideológica do negro (2002).

Caracterizada como “imprensa adicional” (Bastide, 1973) a imprensa negra raramente cumpria o papel de informar, “o negro letrado lê o jornal dos brancos” (Bastide) e neste sentido a imprensa negra se ocupava quase que exclusivamente de questões ligadas ao negro, à sua educação e reivindicações. Grande importância era dada aos eventos sociais da comunidade negra, fato que Bastide destaca ser também comum em jornais “dos brancos do interior” (Idem), por exemplo, havendo no caso dos grupos negros a intenção de mostrar “*status social e honorabilidade*” (Idem).

O desejo de aceitação em uma sociedade branca acaba refletido no conteúdo de muitos jornais, e neste sentido o caráter educativo vinculado à maioria deles apresenta-se como uma tentativa de se desvincular o negro da imagem de selvageria e desregramento. Assim a Imprensa Negra brasileira “vai ser no Brasil o grande instrumento do puritanismo preto” (Bastide, 1973:149) ao fazer uma crítica à conduta que se acreditava desregada e pregando a instrução. Desta forma, as dicas de comportamento e maneira de se vestir também são comuns.

Em suma o “puritanismo preto” consiste no grande cuidado de alguns órgãos da imprensa negra servirem de instrumento “educativo” do negro brasileiro à medida que apresentavam em seus números, regras para a conduta de um brasileiro negro, uma vez que quisesse se afastar da imagem do vício e da imoralidade constantemente atribuídos a ele. A conduta reta e irrepreensível era então pregada como forma de integrar-se e livrar-se do estigma negativo. “Se empregamos o termo puritanismo de preferência ao de moralidade, é porque a moralidade é essencialmente subjetiva, ao passo que o puritanismo dá atenção

antes de mais nada ao que se vê, às manifestações exteriores o que podem classificar um ser no interior de um grupo” (Bastide 1973:150).

Na primeira fase destes, de acordo com a periodização que estamos utilizando, “a parte social tem, em geral uma importância considerável” (idem:131) sem deixar de lado o protesto em relação à situação do negro. Na segunda fase, período do surgimento da Frente Negra Brasileira, e de seu jornal *A Voz da Raça*, apontado por Bastide como destaque desta fase, observa-se a “passagem da reivindicação jornalística à reivindicação política.” (...). Há ainda para Bastide uma terceira fase, pós-ditadura e já contemporânea do TEN.

2.2.2 A FRENTE NEGRA BRASILEIRA

Outra organização importante do Movimento Negro do período que antecede a instauração do Estado Novo é a Frente Negra Brasileira. Inaugurada oficialmente em 12 de outubro de 1931 teve seus esforços propagados para uma multiplicidade de programas destinados a melhorar a situação da população negra de São Paulo. O grupo se espalhou rapidamente e criou cursos de alfabetização e vocacionais para adultos e uma escola elementar. Ofereceu também apoio para que seus membros adquirissem casa própria. Em 1936 a organização ganha permissão - depois de certa polêmica enfrentada no Superior Tribunal de Justiça⁴⁸ - para registrar-se como partido político, o que determinaria sua proibição no ano seguinte.

⁴⁸ Abdias do Nascimento também se aproxima da FNB, embora o fato de estar ligado ao exército o impedisse de se “envolver profundamente na ação” (Police 2000:6)

Com a proibição de partidos políticos, estabelecida pela ditadura do Estado Novo, a Frente Negra Brasileira foi obrigada a encerrar suas atividades. A proibição determinou a manutenção apenas das associações e clubes recreativos, como os de dança. As escolas de samba sofreram forte controle e "por um dos decretos constitucionais de 1937, ficava imposto caráter didático a elas e aos ranchos, que deveriam abordar temas nacionais e patrióticos"⁴⁹ (Velloso 1997:67). A imprensa negra perde força devido ao acirrado controle da censura e também é extinta.

O controle cultural do Estado Novo tem como órgão administrador o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) criado em 1939 com o objetivo de controlar, censurar e supervisionar a imprensa, o cinema, teatro. "Todos os domínios da cultura, quer populares, quer elitistas são afetados pela dominação do Estado" (Idem) e o teatro é um grande exemplo disso, uma vez que esta manifestação sofre um enquadramento discreto, mas efetivo principalmente através do SNT (Serviço Nacional de Teatro) que tem como principal incumbência cuidar para que não se ofenda a "moral pública".

Temos um momento no qual inúmeras manifestações tidas como de origem negra e popular são absorvidas e outras com atuação crítica são vetadas, demonstrando "os esforços do governo no sentido de utilizar manifestações da cultura popular como canal de difusão da ideologia oficial" (Velloso 1997: 67), evitando os movimentos sociais negros, e também os demais, que pudessem colocar em dúvida a legitimidade das normas do Estado Novo.

Esteticamente os elementos da cultura negra ou mestiça passam a ser absorvidas e até enaltecidas como parte do país, numa sociedade que procurava se afastar da base agrária em busca de traços modernos, desejando ocultar a filiação negra, mas ao mesmo tempo,

⁴⁹ Em 1939, a escola de samba carioca *Vizinha Faladeira* foi desclassificada por ter escolhido como tema de enredo a "Branca de Neve". A censura alegou que a temática havia sido vetada por ser internacionalista.

buscando nela o elemento genuinamente brasileiro, democrático e pacífico. Uma de nossas contradições fundamentais, que explicita acima de tudo o projeto de nação sustentado á época que tinha como uma de suas bandeiras a igualdade racial.

Ainda que no Estado Novo a questão do negro não estivesse criticamente colocada e não fosse central em um momento que o desejo era o de instituir a fisionomia do povo brasileiro e buscar elementos autênticos deste povo, ele acaba ecoando em no pensamento brasileiro e constituindo o caráter impreciso da questão racial no Brasil, que desperta interesse internacional no pós-guerra, em 1950, quando a UNESCO promove uma série de pesquisas sobre as relações raciais. A intolerância e o racismo que se viu na Segunda Guerra mundial são, conforme iremos discutir, a principal motivação destes trabalhos.

2.3 CONFERÊNCIA NACIONAL DO NEGRO

Assim como a atividade teatral a científica também tem continuidade e a Conferência Nacional do Negro se realiza entre os dias 9 e 13 de maio de 1949 na ABI (Associação Brasileira de imprensa)⁵⁰ no Rio de Janeiro. Organizada por Édison Carneiro, Abdias do Nascimento e Guerreiro Ramos, contou com a participação de representantes de vários Estados Brasileiros e um representante da ONU no Brasil, fato que ganha grande destaque na resenha do evento.

Conforme nos diz Muller: “seu principal objetivo era discutir resultados e propostas de estudos e pesquisas sobre diferentes aspectos da situação do negro no Brasil, problemas atuais e históricos do preconceito, situação de trabalho, trabalho doméstico, assistência

⁵⁰ Cedida ao grupo pelo então presidente Herbert Moses.

social, educação, problemas da mulher negra, alfabetização.” (Muller 1988:40) e o cumprimento deste objetivo deu-se através da apresentação de teses que foram debatidas durante três dias da conferência. Outro grande destaque no evento foi a presença do jornalista norte-americano George S. Schuyler⁵¹, do “The Pittsburg Courier”,⁵².

Este “conclave preparatório do importantíssimo I Congresso do Negro Brasileiro a realizar-se em agosto-setembro de 1950, comemorativo do centenário da abolição do tráfico escravo” (Quilombo n.3: 6) aprovou em sua sessão de encerramento, em 13 de maio, o Temário do I Congresso do Negro Brasileiro (Nascimento 1982:114) e elegeu a comissão central de coordenação do evento. No encerramento a comissão organizadora do congresso ficou incumbida também de nomear, para cada Estado e para o Distrito Federal “comissões de preparação locais” que se encarregariam de fazer a divulgação do congresso e também o encaminhariam à comissão central de coordenação as teses, comunicações e sugestões de interessados no certame (idem). O Temário do I Congresso de Negro Brasileiro era dividido nos seguintes itens: História, Vida Social, Sobrevivências Religiosas, Sobrevivências Folclóricas, Línguas e Estética. Cada um deles também subdividido em tópicos que aprofundavam os temas.

2.4 O TEN, O I CONGRESSO E O PROJETO UNESCO.

Falar do I Congresso do negro brasileiro pode também nos aproximar de uma reflexão a respeito da trajetória do projeto Unesco no Brasil, sua relação com a

⁵¹ Que já havia tido uma visita ao Brasil noticiada pelo Quilombo.

⁵² Citado no jornal Quilombo como “o mais importante órgão da imprensa negra norte-americana” (Quilombo, n. 3, p.6)

intelectualidade negra ligada ao TEN e conseqüentemente a relação entre este momento tão peculiar dos estudos raciais e da militância negra, representada pelo TEN (em alguns de seus aspectos).

O Projeto Unesco não inaugura uma tradição de estudos raciais no Brasil que já vinham sendo desenvolvidos principalmente no estado da Bahia onde o convênio Universidade de Columbia / Estado da Bahia já pesquisava as relações raciais em cidades do interior. Havia no país, neste momento ‘pós-Estado Novo’ uma movimentação entre os intelectuais brasileiros para pensar questões relacionadas ao negro. “Negros no Brasil” escrito por Paulo Duarte no jornal O Estado de São Paulo em abril de 1947 é uma expressão deste momento e das contradições que povoavam o debate racial no país. O texto causou polêmica no ambiente intelectual brasileiro, uma vez que Paulo Duarte critica o surgimento do chamado “problema negro” que no texto é caracterizado como “mais um legítimo fruto podre que nos aquinhoou a ditadura”, fazendo referência ao Estado Novo que teria imposto o “afrouxamento da ordem, denunciando tanto o despreparo dos governantes como a ‘*facies*’ demagógica do estado brasileiro” (Bastos 2000:2). O chamado “problema negro” estaria emergindo á medida que organizações do movimento negro, no momento pós Estado Novo, entre elas o teatro negro, passavam a questionar a tão aclamada convivência harmoniosa entre brancos e negros.

Intelectualmente esta questão era levantada de maneira mais crítica, adiantando aquilo que o inquérito promovido pela UNESCO viria discutir anos mais tarde. Um exemplo desta movimentação pode ser tirado do trabalho *Branços e Pretos na Bahia* desenvolvido por Donald Pierson e caracterizado como “o raio de sol em céu azul que veio para alterar a nascente antropologia cultural brasileira” (Guimarães 2000:2). Pierson, sociólogo americano, transferiu-se para o Brasil em 1935 e fixou-se em Salvador onde

realizaria sua pesquisa de campo para o doutorado sobre relações raciais. “A agenda de pesquisa que Pierson trouxe para a Bahia em 1935, como aluno de doutorado em Chicago, sob orientação de Robert Park, incorporava já a preocupação principal com a integração e a mobilidade social dos negros (...)” (idem).

Pierson realizou sua pesquisa sobre o negro brasileiro do ponto de vista de uma sociedade multirracial e de classes e certamente não perdeu de vista o exemplo segregador dado por seu país, os Estados Unidos⁵³, em comparação ao qual as relações raciais no Brasil pareceriam realmente amenas. No prefácio à primeira edição norte americana, escrita por Robert Park, vemos reforçada a idéia do Brasil como “melting pot”. Mas ao se referir à aparente tendência do país em absorver o elemento negro Park ressalta que isso “não é simplesmente fato histórico e biológico, é antes manifestação de uma ideologia (policy) nacional, na medida em que se pode dizer que o Brasil tem uma ideologia em relação à gente de cor” (1971).

É bem provável que esta ideologia mencionada por Park tenha como uma de suas expressões o aparente projeto nacional de absorção do tema da igualdade racial, projeto que muitas vezes travestido de necessidade de manutenção da ordem, forjava a imagem que se queria do país. Imagem não só absorvida internamente, mas também desejada no contexto internacional pós-segunda guerra mundial, momento em que a discriminação racial havia chegado ao paroxismo devido aos horrores do nazismo. O Brasil, tido então como um país em que a convivência racial era vista como harmoniosa, seria um local privilegiado para a pesquisa contrariando o exemplo dado pelos Estados Unidos, onde os negros eram ostensivamente vitimados pela violência de grupos declaradamente racistas. Escolher o

⁵³ O início do século XX é marcado nos EUA pelo grande número de linchamentos de negros principalmente nos estados do sul.

Brasil representaria encontrar um exemplo de civilização em que os conflitos de origem racial estivessem resolvidos, ou pelo menos sendo bem trabalhados.

A organização das Nações Unidas para a Educação e Ciência (UNESCO) contou com contribuições de diversos intelectuais brasileiros em alguns de seus cargos. O que foi de grande importância para a idealização e elaboração do projeto. Dentre eles destaca-se Arthur Ramos que em 1949 assumiu a direção do Departamento de Ciências Sociais da UNESCO e finalizou o “o delineamento de um plano de trabalho” para o “incremento da investigações sociológicas e antropológicas no Brasil” (Maio 1997:142). Em junho de 1950, a 5ª sessão da Conferência Geral da UNESCO, em Florença, aprovou a realização de uma pesquisa sobre as relações raciais no Brasil, mas Arthur Ramos, que o havia idealizado, já estava morto.

Assim a construção do projeto se deu a partir de contribuições e considerações de diversos intelectuais: em 1950 Alfred Métraux, considerado um dos mais importantes etnólogos europeus do século XX, o primeiro a estudar os povos e culturas nativas da África do Sul e autor de dois trabalhos bastante respeitados sobre os índios Tupinambás do Brasil, assume a direção do Setor de Relações Raciais do Departamento de Ciências Sociais da UNESCO e juntamente com Ruy Coelho, ex-aluno de Roger Bastide na Universidade de São Paulo e seu principal assistente, torna-se dirigente das pesquisas do Brasil. Inicialmente as pesquisas contemplariam apenas a Bahia que já tinha, conforme apontamos anteriormente, tradição em pesquisas sobre relações raciais além de ser um local de grande concentração de negros no país. No entanto, no decorrer do preparo de pesquisa e pelo interesse despertado em diversos intelectuais, outras regiões acabariam agregadas ao projeto, o que ampliaria seu leque de análises e conclusões.

Charles Wagley⁵⁴, antropólogo americano estudioso da América Latina havia trabalhado com Thales de Azevedo no projeto de pesquisa surgido do convênio Estado da Bahia/Universidade de Columbia, do então secretário estadual da educação e saúde Anísio Teixeira. O objetivo era conhecer a vida social de três comunidades rurais próximas a Salvador para o desenvolvimento de políticas públicas, a partir do qual publicou “Raça e classe no Brasil rural”. Entrou em contato com Métraux logo após a decisão da Convenção de Florença se colocando à disposição para um trabalho conjunto, pois se encontrava no Brasil por conta do convênio do qual acreditava ser possível aproveitar os contatos firmados. Wagley sugeriu que fosse realizada também uma investigação na cidade de Salvador, o que entusiasmou os coordenadores do projeto por se tratar de um centro urbano. O nome de Thales de Azevedo (médico e antropólogo) foi sugerido para coordenação das pesquisas na cidade.

Alguns cientistas sociais se posicionaram pela ampliação do projeto para além da Bahia por considerar que outras regiões do país poderiam sugerir outras questões devido à grande variedade cultural de cada uma delas. Otto Klineberg, do Departamento de Psicologia da Universidade de São Paulo era um dos defensores da ampliação do projeto e justificou dizendo “São Paulo e Salvador são tão diferentes em tantos aspectos que o fato de serem ambas cidades de grande porte me parece irrelevante nesse caso” (apud Maio 1997:145). O sociólogo Luiz de Aguiar da Costa Pinto “manifestou interesse de que a UNESCO e o departamento de Ciências Sociais da Faculdade Nacional de Filosofia, vinculada a Universidade do Brasil, realizasse também estudos no Rio de Janeiro”. Em setembro de 1950 Métraux entra em contato com Roger Bastide, da Universidade de São

⁵⁴ Os estudos Brazilianistas nos Estados Unidos devem muito a ele devido à geração de estudiosos que ele orientou

Paulo, manifestando interesse de que Bastide coordenasse os estudos em São Paulo⁵⁵. Bastide aceitou e convidou Florestan Fernandes⁵⁶ para fazer parte de sua equipe. Em setembro do mesmo ano a versão final do documento que definia o escopo da pesquisa foi finalizada por Méatraux e Ruy Coelho, contando com a colaboração de Otto Klineberg. Mas em 1951, em nova visita ao Brasil, Méatraux inclui a cidade do Recife nas pesquisas, com o apoio do Instituto Joaquim Nabuco, criado por Gilberto Freyre, contando com a ajuda de René Ribeiro, caracterizando o que Marcos Chor Maio (1999:11) chamou de “tempo controverso”.

A expressão “tempo controverso” tem sentido pois um dos grandes questionamentos do projeto, a chamada democracia racial brasileira, que em um primeiro momento constitui exatamente uma de suas motivações, tem abrigo na obra de Freyre⁵⁷. Motta (2000:1) atribuiu o convite feito a Freyre e a inclusão de seu instituto, o IJN, nas pesquisas, ao “momento de transição”. Os trabalhos ficaram a cargo de René Ribeiro, a convite de Freyre, e a publicação lançada a partir das pesquisas realizadas por ele foi “Religião e relações raciais”. Embora Ribeiro tenha se distanciado de Freyre à medida que se aproximou de uma “metodologia marcadamente indutivista” (idem) ele retoma as “teses fundamentais” (idem) de Freyre.

Se por um lado parte das pesquisas acabou desnudando nossa democracia racial, mostrando-a como mito, René Ribeiro “se manteve fiel à explicação do sistema de relações raciais no Brasil, encarado em termos de miscigenação, encontro de culturas, tolerância dos

⁵⁵ O nome de Pierson foi cogitado, mas ela não aceitou e chegou indicar seu aluno Oracy Nogueira que não foi acatado.

⁵⁶ Num primeiro momento Florestan recusa a oferta, e conta mais tarde: “Sabe qual foi a reação dele? [Bastide] Ao sair da sala em que conversávamos e, no vão da porta, me perguntou: ‘o senhor não aceita só escrever, eu olho os dados para o senhor’. Ele foi meu professor durante quatro anos- de 41 a 44. Eu fiquei tão comovido, que saíram lágrimas dos meus olhos. Aí eu me levantei e lhe respondi ‘está bem, o senhor venceu!’” (Fernandes 1978:94)

⁵⁷ Que foi convidado para direção do departamento de Ciências Sociais da Unesco, mas recusou.

conceitos de raça” (idem) o que de certa maneira afasta os autores pernambucanos “dos modelos de correção histórica e política dos outros pesquisadores do projeto”.(idem)

Gilberto Freyre foi um dos intelectuais que influenciaram na escolha do Brasil graças também ao grande prestígio internacional de que gozava, principalmente com sua produção dos anos 30 que possuía uma interpretação bem próxima do que o mundo queria encontrar naquele momento. “Se antes a sociedade brasileira era condenada pela raça, com Gilberto Freyre ela, na verdade, estaria salva pela miscigenação, fruto de uma herança ibérica.” (Maio 1997). Eleito deputado federal pela UDN (União Democrática Nacional) em 1946, Freyre cria o Instituto Joaquim Nabuco em Pernambuco e quando vai a Paris em 1951 tratar da extensão do projeto UNESCO também para Pernambuco, manifesta o desejo de que o IJN participasse das pesquisas. Em fins de 1951 ao visitar o Brasil para acompanhar o andamento dos trabalhos Métraux encontra-se com René Ribeiro e fica então acertado que ele coordenará a pesquisa no Recife sobre os aspectos religiosos e suas influências na relação de negros e brancos.

Os resultados dos trabalhos realizados no âmbito do Projeto UNESCO foram publicados no decorrer dos anos 50. Em 1953 Thales de Azevedo publica “As elites de cor”, resultado da pesquisa realizada na Bahia; no mesmo ano Costa Pinto publica “O negro no Rio de Janeiro”. Do trabalho de São Paulo são publicados “Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo” em 1955 por Roger Bastide e Florestan Fernandes, além de trabalhos de Oracy Nogueira, “Relações raciais no município de Itapetininga” de 1955; Aníela Ginsberg e Virgínia Bicudo sobre as atitudes raciais entre crianças.

Alguns autores afirmam que as expectativas em relação aos resultados do inquérito no Brasil acabaram frustradas pois os trabalhos teriam indicado exatamente o contrário do esperado, ou seja, a existência de racismo na sociedade brasileira. No entanto, configurado

de uma maneira distinta daquelas de que se desejava fugir. O projeto teria contribuído para a verificação da desigualdade nas relações que se encontrava encoberta pela falsa idéia de inclusão, uma vez que o conflito explícito não se apresentava.

Na reconstituição que faz do projeto, Marcos Chor Maio aponta vários aspectos que influenciaram o desenvolvimento dos diversos estudos no Brasil: a tradição de estudos raciais; existência de centros de ensino e pesquisa; os conhecimentos que Coelho e Métraux tinham sobre os estudos étnicos no Brasil; preocupação da UNESCO com o processo de industrialização dos países subdesenvolvidos; além de prestígio intelectual e relações pessoais. Mas o autor aponta ainda para o importante papel desempenhado pelo movimento negro, representado fortemente pelo Teatro Experimental do Negro, que “procurou mudar a natureza do projeto, atribuindo-lhe um caráter nitidamente político”. (Maio 1997:146)

Neste sentido é curioso observar que alguns autores ligados à pesquisa apontam a influência que o TEN teria exercido sobre alguns intelectuais que se destacaram, a exemplo de Charles Wagley, Roger Bastide e Costa Pinto. Alguns deles participaram apresentando teses ou dando pareceres, no I Congresso do Negro Brasileiro, em cujo discurso de abertura Abdias do Nascimento diz:

Assim, é com muito *élan* construtivo que nos lançamos aos trabalhos deste congresso, certos de estarmos praticando um ato de evidente teor cívico e projeção universal, quando assistimos aos esforços das mais lúcidas inteligências e ricas culturas, instituições as mais representativas, como é o caso da Unesco, no sentido de dotar o mundo de um clima de segurança, de paz e liberdade pela via da compreensão e fraternidade entre os homens e os povos, acima das divisões e rivalidades motivadas por questões de origens raciais” (Nascimento 1982:122)⁵⁸

⁵⁸ Discurso pronunciado na ABI em 26/08/1950 e publicado também no Jornal Quilombo número 10.

Havia naquele momento, conforme analisa Maio (1997), uma identificação do TEN em relação à resolução da Unesco que escolhia o Brasil como espécie de ‘laboratório racial’ do mundo, mas também havia na companhia a percepção da singularidade das relações raciais estabelecidas no Brasil que não evitavam disparidades econômicas e sociais marcadamente relacionadas à origem negra dos indivíduos.

Outro ponto que chama atenção é a contribuição destas pesquisas ao desenvolvimento das Ciências Sociais no Brasil, à mudança de sua agenda e ascensão de vários dos intelectuais envolvidos. Além dos debates entre eles, que acabaram por enriquecer este panorama “A ciência social brasileira iria iniciar o seu caminho de afirmação aberta à influência cosmopolita, tal como se deu com as importantes parcerias estabelecidas entre o pesquisador brasileiro e os membros da comunidade científica internacional que dele fizeram parte.”⁵⁹

2.5 JORNAL QUILOMBO: PREFÁCIO DA AÇÃO

Lançado em 1948 o Jornal Quilombo desempenhou grande importância para o TEN e foi grande divulgador de seu trabalho. Institui-se também como um órgão de denúncia do racismo.

Os editoriais eram de autoria de Abdias do Nascimento e o periódico tinha como colunas permanentes: Livros, Tribuna estudantil, Escolas de Samba, Cinema, Música, Rádio, Negros na História, Fala A Mulher, sempre escrita por Maria de Lourdes

⁵⁹ Luiz Werneck Vianna, na abertura do colóquio “A Unesco no Brasil 50 anos depois”.

Nascimento, Pelourinho, Democracia Racial, Cartaz, Sociais, Close Up e Notícias do teatro Experimental do Negro. Além de um número de matérias assinadas.

Algumas discussões e debates realizados no Jornal merecem destaque. Entre elas encontra-se a enquete feita com Nelson Rodrigues publicado logo no primeiro número chamado “Há preconceito de cor no teatro?”. Quando perguntado a que atribuía o afastamento do negro e do mestiço dos palcos Rodrigues afirmou ter certeza “de que é pura e simples questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo. Raras companhias gostam de ter negro em cena” (No. 1 Dezembro de 1948).

Outro destaque é o texto de Gilberto Freyre, *A Atitude Brasileira*, publicado na coluna *Democracia Racial*, em que o autor argumenta que

“Não há exagero em dizer-se que no Brasil vem se definindo uma democracia étnica contra a qual não prevaleceram até hoje os esporádicos arianismos ou os líricos, embora às vezes sangrentos melanismos que, uma vez por outra, se têm manifestado entre nós. Há decerto entre os brasileiros preconceito de cor. Mas estão longe de constituir o ódio sistematizado, organizado, arregimentado, de branco contra preto ou de ariano contra judeu ou de indígena contra europeu que se encontra em outros países de formação étnica e social semelhante à nossa.” (Quilombo no. 1. dez de 1948)

Freyre encerra seu texto argumentando ainda que “devemos estar vigilantes, os brasileiros de qualquer origem, sangue ou cor, contra qualquer tentativa que hoje se esboce no sentido de separar, no Brasil, “brancos” de “africanos” (Idem)

A coluna publicaria ainda textos de Arthur Ramos, Paul Vanorden Shaw⁶⁰, Orestes Barbosa, Hamilton Nogueira, Estanislau Fischlowitz, Ralph Bunch, Roger Bastide e Murilo Mendes.

⁶⁰ Representante da ONU no Brasil.

Apontado por Macedo (2006) como um divisor de águas na imprensa negra brasileira o jornal Quilombo consegue “dar vazão às idéias, propostas e representações de intelectuais (negros e brancos) e ativistas negros a respeito da população afro-brasileira dos anos 1940 e 1950.” (2006:194). É a partir desta observação que podemos compreender, por exemplo, a presença da discussão feita por Gilberto Freyre.

Também é neste sentido que o título deste item foi escolhido com objetivo de apontar o jornal Quilombo como um instrumento que prefaciou através de seus textos e ao longo de seus dois anos de existência, grande parte da ação proposta pelo Teatro Experimental do Negro. Ele desempenhou o papel de colocar parte dos termos que envolviam o debate da questão racial no Brasil e o fez em tom de prólogo.

2.6 SEMANA DE ESTUDOS SOBRE RELAÇÕES RACIAIS

Também realizada na ABI a Semana de Estudos sobre Relações Raciais ocorreu entre os dias 9 e 13 de maio de 1955 e “constituiu numa série de Conferências cujos autores procederam a uma revisão dos estudos sociológicos e antropológicos sobre o negro em nosso país” (Nascimento 1982:104) Participaram desta semana Nelson Werneck Sodré, que apresentou trabalho a respeito do negro na literatura brasileira em que analisava obras de José de Alencar, Castro Alves, Machado de Assis entre outros escritores; Abdias falou das associações de homens de cor existentes no Brasil; Guiomar Ferreira de Matos falou a respeito das “Formas sutis de preconceito no Brasil” e no último dia Guerreiro Ramos

realizou conferência intitulada “Problema étnico brasileiro” e “formulou novas diretrizes metodológicas para o estudo do assunto (idem)”. Foi o último evento científico que o Teatro Experimental do Negro realizou. E seu resultado final foi a declaração de princípios.⁶¹ Mas a atividade do grupo ganharia ainda diversas intervenções.

2.7 AS MULHERES EM CENA

Houve no TEN programas de ação desenvolvidos ao longo do tempo que buscavam contemplar as mulheres. Um exemplo disso é que na maioria dos dez números lançados entre 1948 e 1950 o Jornal Quilombo manteve uma coluna chamada “*Fala a Mulher*”⁶² escrita por Maria Nascimento⁶³. No primeiro número do jornal, ela expõe os objetivos:

“Desta coluna conversarei com minhas patrícias de cor. Discutiremos nossos problemas, minhas patrícias, com a simplicidade de verdadeiras irmãs e amigas que se amam. E mesmo quando o debate se tornar por ventura mais acalorado, nunca deveremos perder a serenidade.” (No. 1 Dez 1948)

No entanto, algumas iniciativas foram ainda mais expressivas no sentido de se pensar políticas de ação em prol da mulher negra com destaque para a luta pelos direitos das empregadas domésticas.

⁶¹ Vide anexos.

⁶² No número 7/8 o Jornal Quilombo publicou somente a coluna “Escreve a Mulher” também de autoria de Maria Nascimento.

⁶³ Maria de Lourdes Vale Nascimento diretora-secretária do jornal Quilombo.

2.7.1 MULHERES NEGRAS E TRABALHO DOMÉSTICO

Podemos dizer que no Brasil existe um espaço historicamente reservado às mulheres negras nas chamadas “casas de família” e que ele se limita, na maioria das vezes, às cozinhas e áreas de serviço.

Este é um dado que lançou ao TEN, no início dos anos 1950, mais uma frente de atuação ao pensar a mulher negra através da promoção de melhorias também a esta categoria: das empregadas domésticas.

Em fevereiro de 1950 o Jornal Quilombo publicava “*Precisam-se de Escravas*” (Quilombo 6 p.9). Texto que defendia a regulamentação da profissão argumentando que as condições de trabalho, a atitude de alguns patrões diante das trabalhadoras e a falta de garantias aproximavam a profissão de resquícios de práticas escravocratas. “A verdade é que a empregada doméstica é uma lembrança amarga dos anos de escravatura.” (Quilombo 6 p.9)

A discussão se estendeu e em maio do mesmo ano o TEN criou um novo órgão: O *Conselho Nacional das Mulheres Negras*, que tinha entre seus projetos para realização imediata a criação de uma Associação Profissional das Empregadas Domésticas⁶⁴. Na inauguração diversos integrantes se pronunciaram e Guerreiro Ramos ressaltou algo fundamental ao novo órgão e a toda atuação do grupo: “a ação educativa e de preparação profissional da gente de cor afim de que ela esteja em condições de acompanhar os estilos de comportamento social das classes superiores.” (Ramos, Quilombo 9, p 4).

A ênfase na “integração da mulher de cor na vida social” estendia o trabalho do instituto também às atividades voltadas para as crianças. Por isso o instituto anunciou para

⁶⁴ Fundado em 10 e Maio de 1950 com direção de Elza de Souza e Arinda Serafim.

funcionamento imediato os cursos de Ballet infantil, teatro infantil, natação, corte e costura, *tricot*, bordado, educação física, datilografia e o setor de orientação sociológica este último de responsabilidade de Guerreiro Ramos. A aula inaugural do curso de Ballet foi dada por Katherine Dunham⁶⁵, nas instalações do instituto que funcionava em um espaço cedido por Jael de Oliveira Lima⁶⁶.

O debate político do TEN em prol das domésticas ganhou um importante reforço no I Congresso do Negro Brasileiro, pois entre as teses e comunicações apresentadas encontrava-se a tese apresentada por Guiomar Ferreira de Mattos⁶⁷ intitulada: “A regulamentação da profissão de doméstica”.

Apresentada em 1º. de setembro de 1950 com coordenação de Guerreiro Ramos em uma noite dedicada, conforme palavras dele mesmo, “especialmente ao problema das domésticas” (Guerreiro Ramos) (Nascimento 1982:349), a tese propunha a regulamentação do decreto lei de 1941 que previa aviso prévio de 8 dias para empregadas e empregadores. Além disso o projeto de Guiomar Mattos propunha uma carga de trabalho de 10 horas diárias, férias de 20 dias, folga semanal e salário mínimo para a categoria.

À apresentação de Mattos seguiu-se um debate de que participaram diversos membros do congresso. O primeiro a se pronunciar foi Romão da Silva que iniciou sua fala com um apelo para que as domésticas presentes se manifestassem. Ninguém se pronunciou e ele fez algumas considerações com destaque para o fato de que “a maioria das empregadas domésticas é constituída por pessoas de cor” (Romão da Silva) (Nascimento, 1982:352).

⁶⁵ Dançarina, coreógrafa e antropóloga afro-americana, conhecida como a “matriarca da Dança Negra”, Dunham visitou o Brasil em 1950 “e foi pivô de um acontecimento que trouxe à tona a discussão sobre a existência de discriminação ao lhe negarem hospedagem em um hotel na capital paulista” (Macedo 2005:177).

⁶⁶ Industrial que doou o dinheiro para ser oferecido como prêmio à vencedora do Concurso Boneca de Piche de 1950.

⁶⁷ Advogada que esteve presente em diversas realizações do Teatro Experimental do Negro. Foi membro da comissão para preparação do I Congresso Do Negro Brasileiro.

Após novo apelo do presidente, a senhora Elza de Souza uma das empregadas domésticas que acompanhavam o debate se manifesta:

“Tenho a dizer somente que a classe das domésticas é uma classe desamparada, e o que o Sr. Abdias do Nascimento e D. Maria Nascimento vêm fazendo é muito importante e todos devem cooperar para esse trabalho. A doméstica não tem descanso, não tem médicos, não tem advogados. Há casos de domésticas condenadas sem nenhuma proteção. Peço a todos que ajudem nesse trabalho, para que ele possa ir avante.” (Elza de Souza) (Nascimento, 1982:354)

A fala seguinte revela outra questão ligada ao debate: a exploração do trabalho doméstico infantil. Orlando Aragão, assistente Social do juizado de menores relatou o fato de muitas senhoras trazerem meninas de outras regiões do país, especialmente Norte e Nordeste, que, segundo ele, tornam-se “escravas” dado o nível de exploração de seu trabalho. Ele relatou ainda a grande ocorrência de casos de pessoas que vão ao juizado de menores pedir para adotar meninas com o argumento de criá-las e dar apenas tarefas pequenas. Na verdade elas se tornam empregadas e muitas retornam ao juizado “reclamando do tratamento” (Orlando Aragão) (Idem:354).

Uma intervenção que também merece destaque é a de Alvarino de Castro. Ele se pronunciou pois não concordava que este tipo de debate seja realizado junto ao “I Congresso do Negro Brasileiro” por não considerá-lo condizente com a abrangência da discussão do mesmo. “O fato da criação da entidade doméstica contraria a norma dos nossos trabalhos”, argumenta, depois de referir-se à exposição realizada por Mattos como “lição de Legislação trabalhista” (Idem:358) que não teria ligação com aquele “congresso de negros” (Alvarino de Castro) (Idem:358).

Não cabe aqui discutir a legitimidade ou não do teor da intervenção do congressista, mas cabe talvez pensar que os motivos que levaram o Teatro Experimental do Negro a expandir o

raio de sua ação e debate para uma discussão que ainda ganharia contornos mais acentuados, encontram-se explicados na fala final de Guiomar de Mattos, onde tentava comentar os diversos questionamentos que a exposição de sua tese havia suscitado entre os congressistas. “Sabemos também que no Brasil a maioria das empregadas domésticas é constituída por pessoas de cor”, disse Guiomar com o objetivo de justificar a existência deste debate no interior daquele conclave. No entanto, a mesma afirmação pode também ser tomada como o motivo pelo qual o Teatro Experimental do Negro participava da discussão. Via-se nela uma questão atinente ao negro, por isso, passível de ser levada adiante pela companhia que já havia, a esta altura, se configurado enquanto um celeiro de críticas na tentativa de definir novos projetos para o negro brasileiro

2.7.2 BONECA DE PICHE E RAINHA DAS MULATAS

O primeiro concurso⁶⁸ de beleza realizado pelo TEN foi o *Rainha das Mulatas* em 1947 entre os meses de junho e setembro. O jornal Diário Trabalhista de 27 de setembro daquele ano trazia um convite para o “Grande Baile das Mulatas” em que seria escolhida a vencedora da disputa. O *slogan* do “Baile de caráter popular, com que o Teatro Experimental do Negro encerrará o concurso para eleição da rainha das Mulatas de 1947” era “Escolha a Sua Mulata”, e aconteceu no *High Life Club*, cedido pela Empresa Pascoal Segreto.

⁶⁸ O Jornal Quilombo noticiou amplamente as edições dos concursos ocorridas entre 1948 e 1950.

O *I Concurso Boneca de Piche* foi realizado entre janeiro e maio de 1948. “Promovido pelo Teatro Experimental do Negro, em prol da *valorização* da mulher de cor.” A divulgação do concurso contou com a presença de alguns dos integrantes do TEN na redação do Diário Trabalhista⁶⁹ onde ressaltaram o significado da disputa e falaram da ligação do evento a todos os outros promovidos pelo TEN. Ruth de Souza declarou na ocasião que esperava “que neste concurso apareçam mais mulheres de cor dispostas a lutar conosco em prol da valorização da nossa raça”. E seguiu adiante numa análise para além do concurso, mas focalizada na atuação do grupo como um todo:

“O Teatro Experimental do Negro inscreveu no seu programa não somente o objetivo da pura e simples representação, porém bate-se por um mundo melhor para o negro, no qual não existam preconceitos de nenhuma espécie a entravar sua ascensão na escala social. Para conseguir isso, procuramos alfabetizar e distribuir cultura ao negro, ao mestiço e ao branco, sem distinção de cor, pois acima de tudo visamos ao melhoramento dos padrões de inteligência e do estado econômico de todo o nosso povo. E é obvio afirmar que evoluindo o povo, quem ganha é o Brasil.”

Abdias do Nascimento também se manifestou na ocasião e afirmou que:

“O objetivo, como no caso do concurso das mulatas também realizado por iniciativa nossa, é o de provocar a valorização social da mulher de cor. Ainda hoje ela ocupa um lugar de inferioridade nos quadros da nossa sociedade, o que não é justo nem lógico se considerarmos o muito que ela representa na formação étnica do povo brasileiro.”

E Haroldo Costa também faz sua declaração:

⁶⁹ As declarações aqui reproduzidas foram publicadas no jornal Diário Trabalhista de 7 de janeiro de 1948 e reproduzidas na Revista Dionysos no. 28 de 1988, da página 177 à 179.

*Grifo nosso.

“O concurso para escolha da mais glamurosa negra do Rio é uma iniciativa cheia de originalidade desse pujante conjunto que é o Teatro Experimental do Negro. Tende a apresentar ao público os valores da mulher de cor, normalmente escondidos no anonimato de uma silenciosa humildade. Espero que a iniciativa seja bem compreendida por parte de todos e que não poupem esforços para nos ajudar nesta trilha, desde já vitoriosa.”

A etapa final do concurso aconteceu em 13 de maio de 1948 e também ganhou destaque no Diário Trabalhista (além do Jornal Quilombo) com o título “*Quem será a Boneca de Piche de 1948?*”. A entrega do prêmio foi feita durante o baile em comemoração ao 60º aniversário da Abolição da Escravatura. Ocasão em que ocorreram também apresentações musicais e uma participação de Grande Otelo.⁷⁰

O *II Rainha das Mulatas* foi realizado em julho de 1948 e a vencedora foi a bailarina Mercedes Batista⁷¹. Em 1949 os concursos foram unificados e a realização, que seria entre os meses de junho e setembro, não foi possível. Em 1950 foi realizado o último concurso de beleza do TEN, o *Boneca de Piche*⁷².

As falas reproduzidas acima deixam claro o desejo do grupo em promover eventos em que o padrão estético da mulher negra pudesse ser festejado e não estigmatizado. O que vem comprovar a hipótese de que a cada novo evento o grupo procurava reafirmar seu objetivo central partindo de um ponto de vista novo e de uma proposta de reflexão centrada na valorização do negro.

Mas na atuação a que o TEN se propôs, os concursos de beleza são certamente os mais polêmicos e apontados como extremamente contraditórios no interior da trajetória do

⁷⁰ A vencedora desta edição foi Maria Tereza.

⁷¹ Integrante do corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Estudou nos Estados Unidos com Katherine Dunham, participou também do Teatro Folclórico Brasileiro e depois fundou o Balé Folclórico Mercedes Batista

⁷² A interrupção dos concursos foi atribuída, pelo diretor do TEN, ao fato deles terem tomado uma dimensão diferente da proposta inicial.

grupo. Para diversos autores pareceu bastante incoerente a valorização estética da mulher negra sob pena de se ver diante de um reforço do estereótipo de sensualidade exacerbada e do fácil acesso sexual. E os concursos acabaram representando a grande ambigüidade do grupo na busca pela valorização do negro.

Os organizadores do concurso pareceram preocupados em ir além desta visão à medida que estabeleceram como um dos critérios de participação o preparo intelectual das candidatas⁷³:

Foram apresentadas as candidatas ao título de “Boneca de Pixe de 1950”, lindas, jovens e dignas representantes da beleza negra de nossa terra. O certame, tendo a finalidade de promover a valorização social da mulher de cor não poderia se ater apenas à beleza física das candidatas, tendo sido exigido também qualidades morais, predicados de inteligência, requisitos de graça e elegância.⁷⁴

A manifestação da primeira candidata inscrita no *Boneca de Piche* de 1948 também enfatiza a necessidade de “demonstrar que também temos ‘linha’, numa exibição pública do bom gosto, beleza, educação e personalidade.”⁷⁵

Segundo Abdias do Nascimento a seleção das meninas que participariam de cada concurso era rígida e baseada em “traços somáticos, no tipo de cabelo, na escolaridade e na formação intelectual” (Nascimento, 1988:112)⁷⁶ definidos por Guerreiro Ramos e Artur Ramos. A intenção destes concursos seria “abrir caminhos de ascensão social” (Idem) daí a valorização do preparo intelectual das meninas escolhidas. E em “fixar um tipo estético”

⁷³ É digno de nota uma fala de Abdias do Nascimento a respeito do Rainha das mulatas de 1947 em “A Energia do inconformismo” Publicado na Revista Dionysos no.28, 1988. “A vitoriosa não podia ser uma bronca qualquer -tinha de saber pelo menos conversar, falar.”

⁷⁴ “Catty Silva. “Boneca de Pixe” de 1950. *Quilombo*, v.II, n.9, maio 1948, p.6.

⁷⁵ Também reproduzida no Diário Trabalhista em 7 de janeiro de 1948.

⁷⁶ Em “A Energia do inconformismo” Publicado na Revista Dionysos no.28, 1988.

(Idem) deslocando a profunda valorização do padrão “branco” para a valorização estética da mulher negra.

A existência de dois concursos de beleza é bastante polêmica, considerado que o *Rainha das Mulatas*, deveria ter entre as candidatas mulheres mestiças (de ascendência negra) portanto, com traços negros menos “acentuados” como a pele mais clara, por exemplo. E o outro, *Boneca de Piche*, pensado para as mulheres com traços negros mais pronunciados e tez mais escura.

A explicação dada para esta classificação era que toda a “realidade brasileira” seria contemplada com a existência, inicialmente, dos dois concursos. “Corríamos o risco de dividir dentro da própria raça, mas tínhamos de entender que no concreto é assim” (Idem) analisou Nascimento anos mais tarde.

2.8 CRISTO DE COR: ATENTADO E SUBVERSÃO

*“Cabelo loiro
Olhos azuis
És meu tesouro
Menino Jesus”*

Por conta das festas natalinas de 1954 uma filha de Alberto Guerreiro Ramos, então com cinco anos, aluna de um colégio católico carioca, aprendeu em uma das aulas e passou a cantar repetidamente os versos reproduzidos acima, que são parte de uma das cantigas que celebravam a data. O pai intrigado interveio junto à menina com o argumento de que Jesus Cristo “fora provavelmente um homem trigueiro de tonalidade muito próxima à do mulato

brasileiro”⁷⁷. Diante do grande espanto com que a garota recebeu tal hipótese Ramos iniciou uma reflexão que o levaria a propor uma nova intervenção do Teatro Experimental do Negro.

Surgia a idéia da realização de uma das mais polêmicas intervenções da companhia: *O Concurso do Cristo de Cor*, que convidou artistas plásticos a criar representações de Jesus Cristo como um homem de origem negra.

“A nossa corrente idealização de Nosso Senhor, como homem louro e de olhos azuis, reflete uma alienação estética, um autodesprezo, uma atitude de subserviência, na qual renunciemos a um critério comunitário e imediato do belo e do excelso em favor de um critério estranho a vida nacional”.⁷⁸

Quirino Campofiorito, artista que inscreveu quatro obras no concurso escreve, em “O Jornal” de 26 de julho de 1955, um artigo que resume não só sua própria opinião, mas traduz um elemento bastante forte da argumentação dos intelectuais do TEN em prol da realização de tal concurso: a representação de Jesus Cristo com traços condizentes à imagem de cada povo que o representa.

“Nos países asiáticos, onde as populações conservam unidade racial, os núcleos convertidos ao catolicismo tiveram de seus artistas a criação de imagens inspiradas em suas próprias condições físicas, até mesmo a representação de Jesus. Negras que são as populações Etíopes, marcaram também particularmente a representação das imagens que iriam satisfazer a adoração católica. Nada mais justo pois que, tomando sempre maior presença na vida social brasileira, a sua população negra e mestiça tivesse despertada uma curiosidade de idêntico sentido” (O Jornal 26/6/1955)⁷⁹

⁷⁷ “Nosso Senhor Jesus Cristo Trigueiro” Revista Forma, abril de 1955. Reproduzido na Revista Dionysos no. 28, 1988 p. 222.

⁷⁸ Trecho de uma entrevista concedida por Guerreiro Ramos ao Diário de Notícias e reproduzida no texto de Abdias do Nascimento na publicação lançada pelo TEN em decorrência do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional.

⁷⁹ Reproduzido em Nascimento, 1966:143.

Então, no ano de 1955, nas comemorações do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional⁸⁰ o TEN montou novamente a peça “Filho Pródigo” (no Teatro Carlos Gomes entre os dias 18 e 25 de julho) de Lúcio Cardoso e realizou o Concurso. No mesmo mês também foi lançada uma publicação do grupo a este respeito tendo como capa um dos quadros concorrentes, o “Cristo Negro” de Lucette Laribe e trazendo dois textos de Abdias do Nascimento, além de reproduções de outros dois quadros que participaram do concurso: “Cristo na Coluna” de Djanira (quadro que seria o vencedor) e “Cristo Negro” de Cleoo Novarro.

A imprensa recebeu o concurso com severas críticas, fato que Abdias do Nascimento analisa como uma manifestação do “supremacismo branco e toda a sua intolerância preconceitual” (Nascimento, 2002:117). Um editorial do Jornal do Brasil reproduz o grande mal estar provocado pelo concurso repudiado por diversos órgãos da imprensa carioca:

“Essa exposição que se anuncia deveria ser proibida como altamente subversiva. Tal acontecimento, realizado às vésperas do Congresso Eucarístico, foi preparado adrede para servir de pedra de escândalo e motivo de repulsa. O nosso descontrole moral, e nossa grande falta de respeito e de bom gosto, o nosso triste estado D’alma, não podem ser dados em espetáculos aos que nos visitam. Damos aqui nosso brado de alarma. As autoridades eclesiásticas devem, quanto antes, tomar providencias para impedir a realização desse atentado feito à Religião e as Artes. O próprio povo brasileiro se sentirá chocado pela afronta feita.” (apud Nascimento, 1978:18)

No entanto, o mesmo texto citado acima, exalta a “Mãe Preta”⁸¹ como figura querida do imaginário brasileiro cujo lugar se encontrava garantido no coração daqueles que

⁸⁰ Do qual Dom Helder Câmara era Secretário Geral e apoiador do concurso.

⁸¹ O Dia da Mãe Preta é comemorado em 28 de dezembro. Dia também da Lei do Ventre Livre (1871) e da Lei dos Sexagenários (1885)

foram embalados e ninados por ela. Um “lugar” com raiz escravocrata tornado vitalício como exemplo do comportamento esperado do negro: a subserviência e a doação.

Fica claro através desse editorial não só a repulsa por conta da representação de Jesus Cristo, mas uma posição que critica o fato de os negros, que já teriam lugar garantido no panteão das figuras bem quistas do imaginário nacional, como a Mãe Preta, por exemplo, terem a audácia de se lançar a um exercício de questionamento estético tão profundo.

Cento e seis artistas aceitaram o desafio e apresentaram trabalho. Destes, cinquenta e dois tiveram as obras expostas no Salão do Ministério da Educação de 17 a 24 de julho de 1955. (Cinco delas encontram-se reproduzidas nos anexos deste trabalho).

CAPÍTULO III – PENSANDO O DRAMA NEGRO

A variedade de projetos do TEN incluiu ainda a criação de um Museu de Arte Negra (MAN). Fundado em 1950 a partir da polêmica discussão gerada pela tese apresentada por Ironides Rodrigues, *Estética da Negritude*, no I Congresso do Negro Brasileiro, que levou à deliberação pela criação do museu. O Teatro Experimental do Negro assumiu o projeto e passou a reunir peças de artistas afro-brasileiros. Somente em 1968 o acervo acumulado foi apresentado em uma exposição inaugural, no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, mas o museu nunca teve sede própria e as obras ficaram sob os cuidados de seu curador, Abdias do Nascimento.

A instalação do museu ocorreu em 26 de janeiro de 1950 e a direção ficou a cargo de Joaquim Ribeiro⁸². Um dos discursos da inauguração foi realizado por Guerreiro Ramos que avaliou: “É com iniciativas desta ordem que esperamos ganhar a confiança dos poderosos desta terra. Que eles reconheçam em nosso movimento uma expressão de elite, um princípio de equilíbrio e de harmonia social” (Ramos 1950:50).

O programa de ação do TEN procurou também estabelecer uma produção bibliográfica que apresentasse, discutisse e analisasse a variada atuação do grupo, mas que também significasse uma contribuição ao pensamento social brasileiro em termos de reflexões acerca do negro.

O primeiro livro do TEN foi *Relações de Raça no Brasil* de 1950, publicação do Instituto Nacional do Negro que reuniu textos de Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos,

⁸² Filho de João Ribeiro, citado no discurso de abertura, reproduzido no livro *Relações de Raça no Brasil*, proferido por Joaquim Ribeiro como “quem primeiro lançou a ideia de um museu do negro. No livro “O elemento Negro”, em que reuni numerosos artigos de meu pai encontra-se um artigo em que se preconiza esta fundação.” (Ribeiro, 1950:56)

Joaquim Ribeiro e Estanislau Fischlowitz. Além de reproduzir o texto da Convocação e Temário do I Congresso do Negro Brasileiro.

Dramas para Negros e Prólogo para Brancos, lançado em 1961, é uma antologia organizada por Abdias do Nascimento e editada pelo TEN. O livro traz oito peças: *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso; *O Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé; *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco; *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento; *Além do Rio* (Medea), de Agostinho Olavo; *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *O Emparedado*, de Tasso da Silveira.

“Esse livro contém rica contribuição à compreensão do negro e dos véus com que o branco encobre uma realidade racial pungente; e bem poderia ser visto como uma “documentação” para análise psicológica e sociológica das tensões e conflitos raciais no Brasil.” (Florestan Fernandes) (Nascimento 1966:170)

Outro lançamento de destaque do grupo foi a coletânea de textos publicados em jornais desde a fundação do Teatro Experimental do Negro em 1944, até 1962. *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*, de 1966 foi organizado por Abdias do Nascimento e lançado pela Editora GDR para comemorar o vigésimo aniversário da companhia.

O Negro Revoltado de 1968 também organizado por Nascimento e editado pela GDR reúne diversos trabalhos apresentados no I Congresso do Negro Brasileiro. “Algumas das teses, indicações, depoimentos e contribuições diversas” (Nascimento, 1982:59). Em 1982⁸³ o livro ganhou uma nova edição acrescida de um novo prefácio e três apêndices: *Uma homenagem do Quilombismo*, conferência proferida em inglês por Abdias do

⁸³ É esta edição que serve de fonte para este trabalho, de onde foram retirados os documentos aqui anexados.

Nascimento em 11 de fevereiro de 1980 no Rayburn House Office Building, *Memorial Zumbi*-Informe da SBPC e o texto *Racismo no Itamarati veta III Congresso*.

3.1 “DRAMAS PARA NEGROS, PRÓLOGO PARA BRANCOS”

Tomado de empréstimo de uma das publicações citadas o título deste item não tem como objetivo principal nos remeter à obra em que se inspira. O interesse também vai muito além do jogo de palavras, mas introduz* uma discussão que pode servir para estabelecer uma visão geral desta companhia que está sendo tratada aqui a partir dos diversos projetos em que se engajou. Mas antes a que se conhecer o prólogo de Abdias do Nascimento.

O prólogo para brancos apresentado por Nascimento procura, de maneira sucinta, ciceronear o leitor através das mais variadas experiências de teatro negro ao redor do mundo. Esta “viagem” inicia com a pergunta: “Será a condição de negro e de africano estranha ao drama?” (Nascimento 1961:9). E a resposta a que o texto nos conduz é negativa. Mas não simplesmente, pois além de negar ela nos apresenta a sua fundamentação ao longo das páginas que compõem o prólogo.

O “não” é dito à medida que são feitos apontamentos em relação ao teatro afro-francês, e à medida que o texto argumenta que “ao terminar a segunda guerra mundial⁸⁴, vários grupos teatrais africanos se organizaram em países da Europa. O mais importante deles foi o teatro de Keita Fodéba.” (Idem:14).

⁸⁴ Coincidindo com os movimentos de libertação de diversos países africanos.

Mas o exercício de situar o negro no “drama ocidental” se faz a partir da constatação de que “mesmo separados por injunções históricas, pelos idiomas e culturas de cada nova nação, os negros, desde o êxodo iniciado em 1501 rumo ao Novo Mundo, mantiveram a unidade imposta pela cor e pela herança comum da memória coletiva” (idem:15) e isto se ancora no reconhecimento, pelo autor, de que “as raízes do teatro negro-brasileiro atravessam o atlântico e mergulham nas profundidades da cultura africana.” (Idem:10).

A partir de então o texto segue em sua tarefa de apresentar a ligação que o continente africano teria com a arte teatral e que remontaria as suas “primeiras manifestações coletivas” (idem:10), no intuito de recuperar uma ligação ancestral com a manifestação teatral que foi “negada” ao negro “em solo brasileiro” (idem:11). A grande ênfase que o texto pretende dar é ao fato de ser o teatro algo absolutamente vinculado à existência do africano. Mas o item “Raízes da dramática negro-brasileira”, que precede “Teatro Africano” faz uma afirmação que o autor não leva adiante, mas que é bastante interessante para nossa análise: “O teatro dos povos de cor precedeu o nascimento do teatro grego” (idem:11)

A afirmação se refere aos chamados “Mistérios de Horus” que teriam sido dramatizados no Egito antes das encenações gregas no culto a Dionísio, o que coloca na África a gênese do teatro ocidental. Este reconhecimento histórico é uma forma de dar legitimidade à expressão teatral negra brasileira deslocando o “berço” do teatro para a África, numa tentativa que tinha como objetivo a um só tempo ser um item valorativo do homem negro - já que estamos falando de uma expressão artística estimada - e de dar a um grupo de Teatro Negro brasileiro legitimidade para seu projeto.

Trata-se de uma estratégia que não se fez sem danos pois o esforço em situar o drama como intrínseco ao homem africano, vinculando a arte de representar a todas as

manifestações coletivas da África negra, é feito sob o risco de tornar este exercício ambíguo pelo fato de atribuir ao negro uma característica intrínseca. Esta foi sem dúvida uma das questões apontadas como ambigüidades ao longo das análises feitas sobre o TEN.

Algumas destas análises sustentaram que o TEN teria, através de algumas de suas realizações, procedido a “reiteração de uma natureza corporal, pré-verbal, primitizante e espontânea do negro” (Muller 1988:14). Outra acrescenta a esta observação que o grupo teria fugido de um confronto com setores tradicionais da sociedade e isto (Pereira, 1988) remeteria a uma formulação muito próxima a de Sartre quando refletindo a respeito dos poetas da negritude⁸⁵. “De modo análogo, pode-se questionar a opção do TEN por recorrer a um código teatral de elite, enraizado na cultura européia (embora em sua vertente modernizante), para promover o negro brasileiro” (idem:75)

Aparentemente tanto a crítica que atribuiu ao TEN um posicionamento que ligaria o negro a manifestações corpóreas quanto a que contesta a legitimidade de sua ação teatral com base no fato dela não questionar diretamente as concepções estéticas vigentes, baseiam suas análises na perspectiva de absorção de um “discurso branco”. O que tornaria válida a análise de Muller de que as ações do TEN “por mais heróicas e inovadoras que se mostrem, traduzem ainda o forte efeito dominador das ideologias racistas e autoritárias que regem o imaginário social do país” (1988:8).

No entanto, não é só isso, pois esta interpretação pode levar a um engessamento do grupo como manifestação que teria simplesmente sucumbido ao “efeito dominador das ideologias racistas que regem o imaginário social do país”. Quando na verdade este efeito teve seu reflexo projetado sobre o trabalho do grupo, mas a sua análise demanda uma outra perspectiva, a mesma enunciada por Roger Bastide que indica que:

⁸⁵ (1961)

“só restava aos novos intelectuais negros uma saída, retomar dos brancos os ‘discursos’ sobre o negro para inverter seus termos e instituir assim o único diálogo que poderia se tornar autêntico; em suma, era preciso criar o teatro negro no mesmo tipo que o teatro branco, quer dizer, como linguagem vocal e voltado a uma práxis política”. (1983:146)

Esta “inversão de termos” esteve presente em diversos momentos da experiência do Teatro Negro brasileiro. E constituiu aquilo que pode-se chamar de movimento dialético de superação de um problema a partir dele mesmo. A não existência de atores negros no teatro brasileiro e a falta de um tratamento mais humanizado a estes personagens quando existentes constituía o problema a ser questionado e combatido. E esta crítica foi feita a partir do “teatro branco” como forma de se instituir um diálogo e a inversão da práxis.

3.2 O “ADESTRAMENTO” COMO ESTRATÉGIA: PRÓLOGO DO NOVO NEGRO

Aquilo que foi chamado a pouco de “inversão de termos” a que o TEN se propõe fica muito claro no discurso de abertura da Conferência Nacional do negro (1949), proferido por Abdias do Nascimento no dia 9 de maio de 1949, sob o título “Espírito e Fisionomia do Teatro Experimental do Negro”⁸⁶ e reproduzido no terceiro número do Jornal Quilombo. O texto começa com um esclarecimento da relação entre a conferência que se iniciava e a atividade teatral do grupo, dizendo que o “Teatro Experimental do Negro não é, apesar do nome, apenas uma entidade de objetivos artísticos”. Afirmação que remete a uma

⁸⁶ Este texto foi publicado no livro “Relações de Raça no Brasil”, e também em “Teatro Experimental do Negro: Testemunhos” além de ter sido reproduzido no terceiro número do jornal Quilombo de junho de 1949.

característica especial: trata-se de um movimento social que se explicita em várias formas de organização, um traço fundamental na compreensão desta iniciativa.

Mas é o uso de uma palavra chama atenção na argumentação de Nascimento, o adestramento, que juntamente com a educação é apontado como necessário tanto para os brancos, como forma de livrá-los da idéia de superioridade, quanto para os negros tidos como de “mentalidade pré-letrada e pré-lógica” para os quais “as técnicas sociais letradas ou lógicas, os conceitos, as idéias” não poderiam ser eficazes.

Nesta perspectiva o texto aponta como ineficientes aquilo que chama de “elucubrações de Gabinete” que seriam inúteis para atingir a “massa” negra e refere-se ao TEN como “experimento psico-sociológico” cujo objetivo seria “adestrar gradativamente a gente negra nos estilos de comportamento da classe média e superiores da sociedade brasileira.” (...). E é isto que nos coloca diante de uma questão fundamental relacionada à iniciativa de que tratamos. De que a escolha do teatro como carro chefe deste projeto não teria sido feita justamente para contemplar aquilo que foi chamado de “mentalidade pré-lógica e pré-letrada”.

Pensando desta maneira, poderíamos então ponderar que tudo aquilo que se encontra fora da alçada da atividade teatral, como por exemplo, o debate mais amplo, poderia ser “compensado” com os eventos científicos entre os quais encontra-se justamente a conferência em cuja abertura estas palavras foram proferidas.

Talvez estejamos diante de uma contradição entre o que o projeto pleiteia e o que Abdias do Nascimento argumenta em seu discurso. Quando ele⁸⁷ classifica o negro

⁸⁷ É bom mostrar que a fala de Abdias a respeito de seu envolvimento com a FNB, proferida já no final dos anos 90, também faz uso do termo: “E eu estava ali, sempre dando meu apoio, minha colaboração, minha participação, se bem que confesso muito modesta, porque nem eu estava ainda adestrado e nem preparado pra assumir outro tipo de responsabilidade.” (Police, 2000:7)

brasileiro como de “mentalidade pré-lógica e pré-letrada” acaba incorrendo em uma análise comum que se fez do negro brasileiro e que o teatro também retratou com fidelidade: da profunda ignorância e obscuridade atribuídas a ele, que no palco resultou em personagens de fala truncada, português mal construído. E que no meio científico resultou num acolhimento tardio como sujeito de seu discurso ao invés de simples objeto de estudo sem direito à voz.

No entanto, classificar esta análise, que nos leva à idéia de adestramento defendida pelo grupo simplesmente como ambígua, parece não dar conta de seu sentido no interior do movimento negro. O uso do termo “adestrar”, que é bastante incomodo inicialmente, pode revelar muito da estratégia do grupo para além da reivindicação pura e simples.

Ainda assim, o uso do termo por diversos membros do TEN e como objetivo de sua atuação parece indicar algo além da simples constatação de uma defasagem do negro na sociedade brasileira ainda próximo ao momento da extinção do cativo. Além disso, parece explicitar a tentativa do grupo de, ao tomar uma posição de reivindicação, fazê-lo de forma a não ser desarticulado logo de início de suas atividades. Daí ao “assumir” esta defasagem ele se aproxima de um discurso dominante, mas informado por outras questões, ajustado a outros parâmetros.

Mas enquanto o discurso dominante baseia-se em uma análise que ora tem no negro a explicação do vício e do fracasso do povo brasileiro, ora o dilui em um discurso nacionalista e o vê como parte da amálgama formadora do mesmo povo, o teatro experimental do negro tem em seu horizonte a mudança deste olhar, e ao tentá-lo a partir desta análise parece tender a desarticular o discurso contrário.

“Desse modo, a proposta veiculada pelas elites negras” bem representadas pelos dirigentes do TEN e “cuja meta principal era a integração do negro à sociedade, regida pelo branco- passava pela necessidade de atualização do ideal do “novo-negro”. (Maués 1991:121)

Por isso aqui nos voltamos às considerações de Bastide que fala do negro quando este retoma o discurso que ouve sobre si. Neste caso há uma tentativa de reversão deste discurso em favor próprio, e uma estratégia também foi elaborada para que a retomada deste discurso se realizasse sem recalques o que nos leva à participação de Guerreiro Ramos no TEN.

3.3 OS SEMINÁRIOS DE GRUPOTERAPIA: GUERREIRO RAMOS E O TEN

“Eu não vivia militando,
vivia lendo”.
Guerreiro Ramos

A escolha da epígrafe foi feita tendo em vista o tipo de ligação de Guerreiro Ramos com o TEN e também para pensar o momento em que ele se reúne ao grupo e às incumbências de que se responsabiliza. Não podemos perder de vista o significado da atuação de Ramos nas Ciências Sociais brasileiras, tampouco os debates e embates com os quais se envolveu, mas para o propósito deste trabalho faremos apenas uma discussão de sua atuação junto ao Teatro Experimental do Negro, sendo esta talvez uma maneira de pensá-lo em um âmbito mais amplo da vida intelectual brasileira.

Nascido em Santo Amaro da Purificação, Bahia, e tendo passado parte da juventude em Salvador onde inicia sua atuação intelectual, chegou ao Rio de Janeiro pela primeira vez em 1939 para estudar Ciências Sociais na Universidade do Brasil com bolsa concedida pelo governo do Estado da Bahia. Trazendo o passado como militante no movimento integralista⁸⁸, a influência do grupo católico L'Esprit (francês, fundado por Emmanuel Morineau) e a participação no Setor cultural do Governo de Landolfo Alves.

Ainda no ano de 1939 conhece Abdias do Nascimento que em 1944 o procura para participar da fundação do TEN, mas recebe uma resposta negativa. Ramos só se liga ao grupo em 1949, cinco anos após a fundação, tendo se recusado a fazê-lo anteriormente devido à desconfiança que nutria tanto em relação a Abdias do Nascimento quanto às agremiações negras. Mais tarde ele declara: “A cinco anos passados, o fundador do TEN me procurava para obter o meu apoio a sua iniciativa e eu o despistei, como se despista a um demagogo e a um negro ladino” (Guerreiro Ramos) (Nascimento, 1950:35)

Esta declaração foi dada em seu discurso de instalação do Instituto do Negro Brasileiro, do qual fora diretor e responsável pelos seminários de grupoterapia. Mas Guerreiro Ramos refere-se também a curiosidade que teria ficado deste encontro, que ganha força à medida que a desconfiança dá lugar ao reconhecimento da legitimidade do trabalho do TEN: “a força daquela instituição venceu as minhas resistências e até mesmo o meu escrúpulo em confundir-me com certo tipo de reivindicador contumaz” (Idem:36)

O objetivo do Instituto Nacional do Negro, departamento de pesquisas e estudos do Teatro Experimental do Negro, inaugurado no dia 19 de Janeiro na A.B.I era reunir pesquisadores das mais variadas áreas de conhecimento em torno da reflexão sobre o negro.

⁸⁸ Algo que tem em comum com Abdias do Nascimento que disse em entrevista: “Entrei naquele movimento nacionalista para lutar com ele contra o capitalismo burguês e o imperialismo, ambos responsáveis pela desgraça dos povos negros africanos.” (Police, 200:9)

Na abertura Guerreiro Ramos diz que o novo órgão pretendia “dar um conteúdo sociológico ao que o TEN vem pondo em prática de maneira intuitiva, e ao mesmo tempo, empregar de maneira mais extensa, esta nova técnica social, largamente aplicada na última guerra” (Idem: 46) que se torna sua principal atividade.

O momento em que Guerreiro Ramos⁸⁹ se liga ao TEN coincide com o período em que o grupo encontrava-se, para alguns autores, em sua fase áurea. É nele que o leque de atuação se expande e são realizados os eventos científicos. Expansão que tem na realidade a mesma motivação inicial: dar visibilidade ao negro e dar a ele oportunidade de ser sujeito e não somente objeto de suas discussões. O que é feito rodeado pela tensão que o aspecto “militante” produzia para o grupo, especialmente para Guerreiro Ramos.

Aparentemente pode ser bastante revelador o título de seu livro de poesias “O Drama de Ser Dois”, seu primeiro livro, a respeito do qual diria mais tarde em entrevista a Lúcia Lippi de Oliveira e Alzira Alves de Abreu:

“É um livro em que eu confesso o meu desconforto permanente com o mundo secular. Nesse poema eu me descrevia como uma espécie de pessoa entre dois mundos que eu não sabia definir. E ainda hoje acho que esse é um traço fundamental do meu perfil: eu não pertença a nada.” (Oliveira 1995:134).

Este trecho revela para além do “drama de ser dois”, ou seja, ser um negro ou descendente vivendo em um mundo de brancos, a busca por legitimação em seu campo de

⁸⁹ Em entrevista reproduzida no livro “Sociologia do Guerreiro” de Lucia Lippi de Oliveira, Ramos se refere aos efeitos de sua ligação com o teatro negro: “Eu me meti com esse negócio de teatro e me prejudiquei, inclusive politicamente, por que eu era um sujeito bem colocado, e as pessoas passaram a dizer que eu me misturei com negro” No entanto o autor não vai além na análise dos efeitos de sua participação no grupo.

atuação que parece tê-lo feito hesitar antes de envolver-se com o TEN, mas sem afastá-lo completamente.

Ramos passa a sentir-se à vontade para participar do grupo, pois alega ter percebido não estar “diante de mais um explorador da ignorância, das populações de cor”(Quilombo, 2003 [1949]:53) E rende elogios a Conferência Nacional do Negro (1949) ressaltando dela o discurso de abertura “Espírito e Fisionomia do TEN” proferido por Abdias do Nascimento. A este respeito Guerreiro Ramos diz:

“Com efeito, quem se der ao trabalho de ler o discurso com o qual o senhor Abdias do Nascimento instalou aquele conclave verificará que o reconhecido líder descobriu uma pista jamais suspeitada entre nós, ou seja, de pelo teatro adestrar os homens de cor nos estilos de comportamento de classe média e superior. Retoma assim este negro a significação original do teatro como processo catártico, numa poderosa intuição artística e sociológica”. (Quilombo, 2003 [1949]:53)

A idéia de adestramento também no discurso de Guerreiro Ramos surge acrescida de outro elemento uma vez que o adestramento deve vir acompanhado de mecanismos para absorção do negro “reeducado” e “adestrado” através de uma mudança sócio cultural efetiva evitando assim a criação de “situações marginais dentro da sociedade”. Ou seja, este negro, reeducado e passível de ser absorvido no “mundo dos brancos”, deveria ter condições de colocar em prática todo o aprendido neste processo. Do contrário ele constituiria apenas um grupo excepcional comparado aos demais.. E este não era o objetivo do grupo. (Nascimento, 1950:37)

Aos negros egressos de um projeto como o do TEN deveriam ser dadas condições de exercer plenamente suas “novas habilidades”. A questão fica, então, bastante clara:

tratava-se de adestrar o homem negro, mas também de pensar para ele uma sociedade que o integre, dando condições para que coloque em prática todo o aprendido neste processo. A este respeito Guerreiro diz ser “necessário instalar na sociedade brasileira mecanismos integrativos de capilaridade social capazes de dar função e posição adequada aos elementos da massa de cor que se adestrarem nos estilos de nossas classes dominantes.” (Idem).

Mas o que fazer com o “recalque” vindo das situações vivenciadas por estes negros? Como pensar a integração deste homem adestrado sem que estes sentimentos atrapalhem suas relações sociais? As respostas a estas perguntas estão nos seminários de grupoterapia. É através da participação nestes seminários que o negro teria oportunidade de purgar qualquer resquício de sentimento negativo provocado pelas situações de discriminação que possa ter vivido⁹⁰. Ele poderia “ser treinado num novo papel ou numa nova conduta” (Quilombo, 2003 [1950]:76).

Guerreiro Ramos vai além na defesa do psicodrama como ferramenta neste processo de superação e estabelece uma comparação: “O palco representa uma miniatura da sociedade, em que se materializa o problema psicológico. Na psicanálise o caso é exposto apenas de modo verbal. No psicodrama se concretiza efetivamente a constelação de relações de que o indivíduo é participante” (Quilombo, 2003 [1950]:76).

Não podemos então deixar de notar que esta forma de pensar é extensiva à análise da experiência do TEN não só através da atuação teatral, centro de sua atividade. Para Guerreiro Ramos toda a experiência do Teatro Experimental do Negro está imbuída da abordagem grupoterápica informada pelas técnicas de psicodrama e sociodrama de J. L.

⁹⁰ Pensando nesta perspectiva Emanuel, personagem de Sortilégio, é um exemplo da necessidade de tal processo. No entanto, sua purgação veio através de um gesto de violência, o assassinato de sua esposa. E as lembranças de discriminação que o perturbam enquanto foge são os sentimentos que foram minando a sua vida e o levaram ao desfecho trágico.

Moreno⁹¹. “O TEN é um campo de polarização psicológica, onde o homem encontra oportunidade de eliminar as suas tensões e seus recalques” afirma Ramos. (Quilombo, 2003 [1949]:53) Note-se aqui que o autor fala não somente de seus seminários de grupoterapia, mas de toda atuação do grupo que pode ser novamente pensado a partir de outra citação em que ele fala dos seminários de grupoterapia, mas que está claramente associado ao Teatro Experimental do Negro e seus objetivos mais gerais: “O paciente representa no palco o seu próprio psicodrama e experimenta uma catarse, em três dimensões, como criador do seu próprio drama, como ator e, ao mesmo tempo, como espectador.” (Quilombo, 2003 [1950]:76).

Isto nos leva a retomar a epígrafe especificamente pelo fato da frase dita por Guerreiro Ramos indicar o seu desejo de afastar-se do sentido “militante” que pode ser agregado a uma experiência como a do TEN. Assim, sua atuação no grupo é orientada para este objetivo.

3.4 SOLANO TRINDADE E O TEN

O título acima é falso. Não completamente, mas naquilo que sugere: a participação direta de Solano Trindade no Teatro Experimental do Negro. No entanto, sentimos a necessidade desta discussão pelo número de vezes, inclusive em bibliografia consultada, em que o nome de Solano aparece associado diretamente à fundação do TEN, ou como participante do grupo. No entanto, a associação do nome da Solano Trindade ao TEN não é

⁹¹ Jacob Levy Moreno (1889-1974) Médico de origem judaica natural de Bucareste na Romênia radicado em Viena. Criador do Psicodrama, do Sociodrama e da Psicoterapia de Grupo, partindo do Teatro da Espontaneidade que ele começou desenvolver nos anos 1920.

de todo falsa. Para entender isto é preciso compreender elementos do ambiente em que surge o TEN, o contato entre seus membros e inúmeros outros “personagens” da vida cultural carioca daquele momento.

No início dos anos 40 o Café Vermelhinho, no centro do Rio era um grande ponto de encontro de intelectuais e artistas diversos. Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Grande Othelo e muitos outros inclusive diversos dos atores e atrizes do TEN. E também Solano Trindade que chegou ao Rio em 1942.

“Naquela época, reuniam-se no bar Vermelhinho, na Rua Araújo Porto Alegre, em frente a A.B.I., jovens poetas, legião de intelectuais, artistas de teatro, escritores, políticos agitados e jornalistas que vinham dos mais distantes lugares do país.” (Trindade 2006).

Este dado nos dá uma primeira pista para compreender que a associação direta de seu nome ao TEN parece fruto de sua convivência com os atores e intelectuais do grupo e com outros intelectuais e artistas. “Solano tornou-se figura popular no Vermelhinho. Carregava uma pasta cheia de poemas, de planos sobre movimentos artísticos e sonhos e declamava para seus amigos”. (Idem)

A respeito da participação de Solano no TEN Raquel Trindade⁹² também esclarece e confirma a hipótese de que se tratava de pessoas participando de um mesmo espaço de debates e discussões. E a respeito da fundação do TEN ela explica: “ele acompanhava, mas quem fundou mesmo foi o Abdias do Nascimento e ele assistia aos espetáculos, era muito amigo da Ruth (de Souza) da Léa (Garcia), que faziam parte do grupo”. Há inclusive uma

⁹² Em entrevista concedida em sua residência em Embu das Artes, São Paulo, no dia 3 de outubro de 2006.

passagem curiosa, a respeito da chegada da família de Solano Trindade ao Rio de Janeiro, descrita por sua filha Raquel:

“Então, quando eu era menina meu pai saía comigo para ir às pinacotecas para ver os autores negros, me levava lá no (Café) Vermelhinho, pra ver as discussões da militância tanto política quanto intelectual, me levava na ABI, então desde criança eu ouvia ele falar disso. E o contato com Grande Otelo era *tête-à-tête* inclusive quando nós viemos do Recife, eu minha mãe e minha irmã, mamãe só sabia que ele se reunia com os intelectuais no (Café) Vermelhinho, aí ela deixou a gente no navio [que as trazia do Recife ao Rio de Janeiro], foi lá e achou o Grande Otelo, aí Grande Otelo - por que ele veio na frente, o papai- disse que todo dia uma e meia, duas horas ele tá aqui com os livros e os quadros, aí mamãe deixou recado e ele foi buscar a gente no navio”

Mas as relações de Solano com o TEN foram além da convivência intelectual que tinha com os membros do grupo no Café Vermelhinho⁹³. Houve uma importante aproximação por conta daquilo que chamaremos aqui de desdobramentos do TEN. E o grupo Brasileira é um deles. E discuti-lo nos leva a trajetória de um outro membro do grupo em seus primeiros anos: Haroldo Costa.

3.4.1 HAROLDO COSTA E A BRASILEIRANA

A origem do grupo Brasileira está no rompimento de Haroldo Costa com o TEN devido à divergências com Abdias do Nascimento. Haroldo iniciou sua participação no

⁹³ Vale lembrar que no jornal Quilombo há referências ao trabalho de Solano Trindade e sua esposa Maria Margarida, assim como referências a seus filhos com destaque para nota sobre a participação de Raquel Trindade no Congresso Infante-Juvenil de Escritores. Solano era também grande colaborador do jornal onde publicou alguns textos.

Teatro Experimental do Negro em 1948 quando ainda era estudante do Colégio Pedro II e teve contato com um folheto de divulgação do TEN. Interessou-se pelo curso de alfabetização, queria auxiliar nesta tarefa. Quando chegou às instalações da UNE a peça que estava sendo ensaiada era *O Filho Pródigo* de Lúcio Cardoso. Em certa ocasião Haroldo fora designado para trabalhar na peça como contra-regra, mas a falta de um dos atores levou-o a realizar leituras de um papel e então foi convidado para interpretá-lo.

Em seguida Costa participa da montagem de *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, onde conforme relato de Abdias do Nascimento, ele estava envolvido com o canto e as danças do espetáculo (Nascimento 1988:113). Costa participou ainda na representação do primeiro ato de *Calígula* por conta da visita de Albert Camus ao Brasil. Logo em seguida se desligou do TEN e começou a pensar em um espetáculo que contasse a história do negro no Brasil e que se chamaria *Rapsódia de Ébano*. Alguns interessados na idéia juntaram-se a ele e criaram o *Grupo dos Novos*, que iniciou suas reuniões em 1949 e “foi o primeiro passo para o teatro Folclórico” (Costa 1988b: 142) e também para a Brasileira.

Os integrantes da montagem reuniam-se no Lamas e a noite ou nos finais de semana alguns integrantes freqüentavam “terreiros de candomblé e macumba” (Costa 1988b:142) para observar elementos que seriam representados no espetáculo. Na volta de uma destas visitas conheceu Miessio Askanazi⁹⁴ que tem contato com o trabalho do *Grupo dos Novos*. Askanazi assumiu comercialmente o espetáculo e também cedeu o espaço de sua livraria para os ensaios. Neste momento em que passou a se chamar *Teatro Folclórico Brasileiro*, a *Rapsódia* deixa de ter falas e relata, com inúmeras coreografias, a história de um antropólogo francês que conta a história do Brasil conduzido por um “negrinho” (Idem) interpretado por Grande Othelo. Neste espetáculo Solano Trindade contribui montando dois

⁹⁴ Austríaco dono de uma livraria na Rua da Quitanda no Rio de Janeiro.

quadros: um de maracatu e outro de Pregões de Recife e junto a sua esposa, Maria Margarida, ensinou estas e outras coreografias do folclore brasileiro. A esta participação seguiram-se outras como de Ziembinsk que ensaiou um número com trecho de “O Navio Negreiro” e Heckel Tavares fez a música para “Funeral de um Rei Nagô”.

“E o espetáculo foi ficando de tal monta que os ensaios já não podiam mais ser feitos na livraria. Começamos a ensaiar no Colégio América, no Humaitá, e depois na A.B.I. a estréia foi maravilhosa. O espetáculo já nascera profissional - as músicas de Capiba e de Heckel Tavares, os figurinos, tudo foi feito com muito apuro, sem ranço de coisa amadorística. Depois da temporada no Ginástico, ficamos seis meses em São Paulo.” (Idem:143).

O Teatro folclórico Brasileiro transforma-se em “Brasiliana”⁹⁵ por ocasião da viagem a Londres, a convite de Mariano Norski. Depois de várias “escalas” pela América Latina, a chegada a Europa foi de grande sucesso pelos inúmeros lugares por onde passaram durante os três anos em que “rodaram o mundo”.

Mas neste momento a Brasiliana já não contava mais com a participação de Solano Trindade, que segundo sua filha Raquel trindade afastou-se do grupo por não concordar com a maneira como tudo era conduzido e por não concordar com a “estilização da dança” sugerida por Askazani e acatada pelo grupo segundo ela por conta do interesse em excursionar pela Europa.

Solano funda com Edson Carneiro, outro intelectual que atuou em diversas realizações do TEN, o *Teatro Popular Brasileiro*. O que mais uma vez o aproximou do

⁹⁵ “Norski reapareceu e sugeriu uma mudança de nome- que teatro Folclórico Brasileiro não era adequado(...). Lembrei-me de uma coleção da Companhia Editora Nacional, com um nome redondo, que parecia dizer tudo: Brasiliana” (Costa 1988b:143)

Teatro Experimental do Negro graças ao contato com um membro, na criação de outro grupo.

3.5 DE QUANDO O PRÓLOGO NÃO PRECEDE O DRAMA

O “prólogo para brancos” escrito por Nascimento vem seguido de nove peças. Algumas não chegaram a ser montadas, ficaram apenas nos ensaios. Outras foram montadas em colaboração com outros grupos. E há ainda as que não figuram na antologia, como as peças de O’Neil. No entanto, com estes textos “o TEN rompeu, (...), com a artificialidade do cotidiano que o ator negro devia enfrentar quando subia no palco” (Tavares 1988:85)

Mas se por um lado havia a artificialidade com que o ator negro se confrontava diariamente e contra a qual o TEN lutou, havia a realidade do negro brasileiro que ditava esta artificialidade no teatro com base em uma bem estruturada rede de relações que o invisibilizavam e ao mesmo tempo o julgavam parte importante da composição nacional. E o TEN tentou questionar esta realidade do negro brasileiro, a que podemos chamar de “drama” do negro brasileiro.

Mas nem sempre um prólogo antecede um “drama negro”. Pelo menos não o “drama social”, aquele que o TEN tentou combater e do qual procurou ser o prólogo da ação que deveria ser desvelada com o objetivo de modificar no Brasil os destinos da população negra.

O “prólogo” que o TEN assumiu se revelou à medida que o grupo procurou ir “fundo na sua preocupação de revelar o caráter discriminatório e colonizador das políticas culturais que o Brasil republicano havia anunciado.” (Tavares 1988:83). E isto, conforme

discutimos, não foi feito frontalmente, mas foi construído conforme se estruturava a ação nas mais variadas frentes.

“Embora não tenha desenvolvido uma nova linguagem estética que desse conta dos signos cênicos e dos gestos criadores, o TEN fez do espaço cênico um lugar de liberação dos constrangimentos e de recriação da fala, covardemente soterrada durante tanto tempo pelo projeto de poder das minorias social e racialmente dominantes.” (Idem:85)

IV- CONSIDERAÇÕES FINAIS: A RECUSA DE UM PAPEL

A trajetória do Teatro Experimental do Negro coloca-nos diante de um movimento que extrapolou as fronteiras estabelecidas no momento de sua criação à medida que reconheceu a necessidade de se engajar em debates que se afastavam da intervenção teatral. Mas foi também uma trajetória que nunca perdeu de vista o objetivo primordial de dar visibilidade ao negro e as suas questões. Os muitos “porquês” que surgiram ao longo da pesquisa e da análise desta experiência buscaram refúgio no “como”. Como é que um grupo de negros se reúnem em meados do século XX em torno da idéia de fazer (também) teatro?

Partiu-se então da mudança do “status” do teatro nas três primeiras décadas do século XIX, onde o ator negro assumiu no palco posições claramente determinadas pela sua posição social. Posição que também se mostrou determinante na composição do panorama anterior, onde o número de atores negros era bastante grande, mas o teatro se encontrava entre as atividades menos prestigiosas.

Estava então determinado o lugar que o negro ocuparia, na maioria das vezes, na dramaturgia brasileira. Um lugar que seria questionado e recusado pelo Teatro Negro Brasileiro, não só aquele demarcado no palco que “se revela o espaço privilegiado para captar a articulação” (Slenes 2005:15) das idéias que definiram este personagem negro cujo *stigma* pode ser percebido tanto com sua presença quanto com a ausência - mas também na sociedade.

Isto torna o teatro palco para que questionamentos fossem feitos, uma vez que as obras de cultura são reveladoras da sociedade, por isso “a discussão sobre a cultura sempre foi entre nós uma forma de tomar consciência de nosso destino, o que fez com que ela

estivesse intimamente associada à temática da identidade nacional e do popular” (Ortiz, 1988 p. 7).

Sendo assim foi possível questionar como, num momento em que elementos da origem negra (ou mestiça, ainda que este termo seja empregado aparentemente para diluir conflitos) passaram a ser valorizados no discurso do Estado e de inúmeros intelectuais, surgiu um Teatro Negro que teve como principal objetivo dar visibilidade positiva ao negro brasileiro.

A resposta a este questionamento não se fez sem surpresas. Primeiro, pensar o Teatro Experimental do Negro é estar diante de uma iniciativa que lançou mão de uma estratégia ambiciosa, para que sua atuação não fosse classificada como simples protesto e reivindicação. Havia o temor de uma desarticulação do discurso elaborado pelo grupo, de forma a não dar crédito às reivindicações por melhores condições. Isso porém não os afastou da idéia de protesto em relação às condições do negro brasileiro reivindicando, em sentido mais amplo, a instrução de seus componentes.

Amplamente a iniciativa do Teatro Experimental do Negro implicou na recusa de um lugar pré-determinado e no questionamento desta determinação que o palco mostrava como reflexo das interações de toda sociedade. Neste sentido, ao ser pensado como sujeito do próprio destino o negro, a que o TEN queria atingir, acabou por chamar para si boa parte da responsabilidade de tornar-se passível de ser integrado, mas sem perder de vista o tornar-se sujeito, tornar-se autor, e não meramente expectador ou coadjuvante, na luta por condições efetivas de integração.

Observar o TEN e suas lutas, suas saídas estéticas, seus projetos políticos e, sobretudo, as resistências e dificuldades de encontrar um caminho não ambíguo, contribuiu para perceber o lugar reservado à população negra no país mas também a sua própria

compreensão desta problemática e os seus dilemas. Dilemas que remontam ao final da escravidão quando “O liberto viu-se convertido, sumária e abruptamente, em senhor de si mesmo, tornando-se responsável por sua pessoa e por seus dependentes, embora não dispusesse de meios materiais e morais para realizar esta proeza nos quadros de uma economia competitiva” (Fernandes 1965:1). E são justamente os “meios morais” para ascensão do negro que o TEN almejou promover ao longo de sua atuação.

O fato de ter surgido em momento tão oportuno para este tipo de iniciativa estimula a revisão e a tentativa de um questionamento crítico com vistas à redemocratização, mas também retoma, reconsidera e redefine elementos provenientes das iniciativas anteriores do movimento negro brasileiro, que quando analisado pelo próprio Abdias do Nascimento, tem destacada a falta de identificação dos “meios de ação” como motivadores do fracasso e da não continuidade. Daí a constante busca por estes meios, os mais diversos, terem caracterizado esta expressão do teatro negro no Brasil.

Por isso, em diversas declarações de participantes do grupo ou pessoas que de alguma maneira se encontravam próximas a ele, ficam claras as referências à grande simpatia que a iniciativa despertava em intelectuais e artistas que se aproximaram e colaboraram com as montagens e atividades desenvolvidas. Grande exemplo disto é a participação de Santa Rosa, artista plástico responsável por diversos cenários do TEN (e criador do *logo*) que demonstrou bastante empenho ao criar figurinos e cenários para o grupo ainda que com os poucos recursos disponíveis. Um meio através do qual o grupo buscava apoio para manutenção das atividades e legitimação.

Também para Vitor Hugo Adler Pereira (1988) é justamente esta simpatia que o TEN teria despertado em intelectuais de prestígio, ligados a diversos setores, que tornou possível

sua continuidade. Mas também o teria tornado mais vulnerável às interferências no conteúdo de suas realizações.

Isso parece se justificar conforme se estabelece como estratégia de ação uma variedade de empreendimentos, nos quais o TEN demonstrou ter assumido as demandas do negro brasileiro, mas também expressou a abertura com que se relacionava com estas demandas, à medida que novos rumos e desafios surgissem ao longo de seu caminho. Os objetivos delineados se tornavam possíveis através do reconhecimento das necessidades e elaboração das iniciativas.

O leque de ação foi se abrindo e agregando não só novos membros como também novas discussões. Isso demonstra a ampliação da participação e a absorção das críticas e das reivindicações. Demonstrada pela reflexão feita por diversos intelectuais ligados ao grupo.

O TEN existiu entre duas ditaduras, e ambas o influenciaram de alguma maneira. O Estado Novo, que acarretou uma redefinição dos movimentos sociais negros, determinante na conformação do grupo, e a Ditadura Militar cujo Ministério das Relações Exteriores, não autorizou sua participação no I Festival de Arte Negra no Senegal em 1966. Ironicamente a justificativa que de certa forma encerrou a atividade teatral do TEN, em 1966, dizia que o grupo não seria representativo da cultura brasileira, o que lembra em muito uma das primeiras declarações a respeito da fundação do grupo em 1944 que se dizia contrária a um agrupamento como este pois o teatro deveria ser somente “um reflexo da vida dos nossos costumes, tendências, sentimentos e paixões”⁹⁶. O Teatro Experimental do Negro realizou outras atividades até 1968⁹⁷, sempre em uma busca por um papel que lhe foi

⁹⁶ Editorial do jornal O Globo de 17 de outubro de 1944.

⁹⁷ Em 2001 perguntado a respeito do ano em que o Teatro Experimental do Negro teria terminado, Ricardo Gaspar Muller, autor de um trabalho sobre o grupo respondeu: “Se você encontrar entrevistas do Abdias, ou documentos dele, posteriores a 1968, você vai perceber que conforme a situação, nos EUA ou no Brasil, ele vai usar o nome do TEN para demarcar a atividade que estiver sendo realizada e, como ele me disse, “o TEN continua vivo, nunca morreu!” (Rosa 2002:89)

constantemente negado: de representante da “cultura” brasileira e parte de suas tendências. No entanto, um dos principais objetivos do TEN logo em seu início, em 1944, que era dar ao negro a possibilidade de ser ator dignamente foi alcançado -num mundo artístico que ainda hoje insiste em reproduzir os estereótipos tão criticados pelo TEN. A trajetória de duas atrizes que iniciaram suas carreiras no grupo são exemplos disso⁹⁸: “Estou aqui por causa do Teatro Experimental do Negro” afirma Ruth de Souza, e também Léa Garcia:

“O teatro parou (...) fui chamada pra fazer televisão, pra fazer cinema, pra fazer teatro, assim, gratuitamente. O meu cartão de visita, a minha mostragem foi o Teatro Experimental. A partir daí eu fiz um curso. Abdias me colocou para fazer um curso com a Lílian Nunes que era mulher do Oscar Niemayer que era professora de dicção e tive expressão corporal com a Ilda de Luca, uma Argentina também. Depois eu fiz cinema. O Marcel Camus (...) me quis pra um outro personagem e eu concorri com várias outras candidatas na escolha da personagem pra Serafina, já que todos os personagens foram escolhidos, menos a da Eurípides, que já tinha em vista uma atriz americana. Então, o Orfeu Negro, do Marcel Camus, eu concorri com várias outras candidatas e ganhei”

⁹⁸ Em entrevistas que nos foram concedidas em dezembro de 2006.

ANEXOS

1. CRONOLOGIA DO TEN

Peça/Atividade	Data	Local	Observações
Palmares (de Stela Leonardos) Montagem do Teatro do Estudante	Dezembro/44	Teatro Municipal/RJ	1ª. apresentação enquanto grupo organizado.
Cursos de alfabetização e de Iniciação Cultural	1944/46	UNE/RJ	
Organização do Comitê Democrático Afro-brasileiro	Março/45	UNE/RJ	
Imperador Jones (de Eugene O'Neill)	Mai-45	Teatro Municipal/RJ	Peça de estréia
Imperador Jones (de Eugene O'Neill)	Jul-45	Teatro Ginástico/RJ	
I Reunião da Convenção Nacional do Negro	Nov-45	São Paulo	
II Reunião da Convenção Nacional do Negro	Mai-46	Rio de Janeiro	
O imperador Jones (de Eugene O'Neill)	Jun-46	Teatro Fênix/RJ	
Todos os filhos de Deus tem asas (de Eugene O'Neill)	Jul-46	Teatro Fênix/RJ	
Todos os filhos de Deus tem asas (de Eugene O'Neill)	Ago-46	Teatro Fênix/RJ	
Festival do II Aniversário do TEN	Dez-46	Teatro Regina/RJ	Apresentação, entre outras atividades, de <i>O moleque sonhador</i> , de Eugene O'Neill, e de esquetes, como: <i>O remorso do negro Damião</i> , de Jorge Amado; <i>O ladrão e o azarento</i> , de Graça Mello; <i>Mariana Pineda</i> de Frederico Garcia Lorca e <i>Otelo</i> , de Shakespeare. - Colaboração de Os comediantes.
Recital Castro Alves	Mar-47	Teatro Fênix/RJ	Em colaboração com a

Universidade do Povo.			
I Concurso “Rainha das Mulatas”	Jun/Set-47	Teatro Ginástico	
O Filho Pródigo (de Lúcio Cardoso)	Dez-47	Teatro Ginástico	
I Concurso “Boneca de Piche”	Jan/Mai-48	Rio de Janeiro	
II Concurso “Rainha das Mulatas”	Jul-48	Rio de Janeiro	
Início da Edição do Jornal <i>Quilombo</i>	Dez-48	Rio de Janeiro	Última edição em 1950 ?
Aruanda (de Joaquim Ribeiro)	Dez-48	Teatro Ginástico/RJ	
Fundação do INN – Instituto Nacional do Negro. Depto. De Estudos e Pesquisas do TEN	Jan-49	Rio de Janeiro	
Filhos de Santo (de José de Moraes Pinho)	Mar-49	Teatro Ginástico/RJ	
Calígula (de Albert Camus)	Jul-49	Teatro Ginástico/RJ	Apresentação única em homenagem à presença de Albert Camus no Brasil.
I Conferência Nacional do Negro	Mai-49	Rio de Janeiro	
Unificação dos Concursos “Rainha das Mulatas” e “Boneca de Piche”.	Jun/Set-49	Rio de Janeiro	
Seminário de Grupoterapia Coordenação de Guerreiro Ramos	Jan/Jul-50	ABI/RJ	
Instalação do “Museu do Negro”. Direção de Joaquim Ribeiro.	Jan-50	ABI/RJ	
Concurso “Boneca de Piche”	Mai-50	Rio de Janeiro	
Organização do Departamento Feminino do TEM e Instalação do Conselho Nacional das			

Mulheres Negras.	Mai-50	Rio de Janeiro	
Aruanda (de Joaquim Ribeiro)	Jul-1950	Follies/RJ	
I Congresso do Negro Brasileiro	Ago/Set-50	Rio de Janeiro	
Proibição pela Censura da peça Sortilégio	Março-51		
Rapsódia Negra (de Abdias do Nascimento)	Jul-52	Boate Acapulco Teatro Recreio/RJ	
Rapsódia Negra (de Abdias do Nascimento)	Out-52	Teatro João Caetano/RJ	
O imperador Jones	Abr-53	Teatro São Paulo/SP	
O filho Pródigo	Mai-53	Teatro São Paulo/SP	
Festival O'Neill	Jan-54	Teatro Municipal/RJ	
Festival O'Neill	Fev-54	Teatro Municipal/RJ	
Concurso Cristo de cor	Abr-55	Teatro Municipal/RJ	Promoção conjunta com a Revista Forma, em apoio às comemorações do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, realizado no Rio em julho de 1955.
Semana de estudos sobre Relações de Raça	Mai-55	ABI/RJ	
O Filho Pródigo	Jul-55	Teatro Carlos Gomes/RJ	Homenagem ao XXXVI Congresso Eucarístico Internacional.
Participação na Montagem de Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes.	Set/Out-56	Teatro Municipal/RJ	
Sortilégio (de Abdias do Nascimento)	Ago-57	Teatro Municipal/RJ	
Sortilégio (de Abdias do Nascimento)	Out-57	Teatro Municipal/RJ	
Lançamento da Antologia Dramas para negros e prólogos para brancos. Organização de Abdias do	Nov-61	Rio de Janeiro e São Paulo	

Nascimento. Edição do TEN		
Curso de Introdução ao Teatro Negro e às Artes Negras (comemoração ao XX aniversário do TEN)	Out/Nov-64	Auditório do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro Em comemoração ao XX aniversário do TEN
Lançamento do livro TEN – Testemunhos organizado por Abdias Nascimento. Edições GRD. Ato poético de Solidariedade do TEN ao Seminário Internacional sobre o Apartheid e o Racismo. Promoção da ONU em Brasília.	Ago-66	Teatro Santa Rosa/RJ
Curso de Arte Negra	Fev-68 Mai-68	Rio de Janeiro
Instalação do Museu de Arte Negra	Mai-68	Museu da Imagem e do Som/RJ
Exílio de Abdias Nascimento nos EUA	Mai-68	

Notas: Além das peças citadas nesta Cronologia, foram ensaiadas, mas não chegaram a estrear, as seguintes:

“A história de Carlitos”, de Henrique Pongetti; “Amores de Dom Perlimplin por Belisa em seu jardim”, de Frederico Garcia Lorca; “O Caminho da Cruz” de Henri Giheon; “Mulato” de Langston Huges; “Auto da noiva”, de Rosário Fesco; “Martin Pescador” de Augusto Boal; “Além do Rio” de Agostinho Olavo.

Outras foram apenas incluídas na Antologia organizada por Abdias como “Anjo Negro” de Nelson Rodrigues e “O emparedade” de Tasso de Oliveira, escrita em comemoração ao centenário de nascimento do poeta Cruz e Souza. Nenhuma escrita especialmente para o grupo, mas parte do livro por conta da temática que abordam.

2. DOCUMENTOS

CONVENÇÃO NACIONAL DO NEGRO BRASILEIRO

À NAÇÃO BRASILEIRA

Patrícios Negros:

No momento em que todas as focas vivas da nação se arregimentam e se articulam em prol de sua redemocratização, impõe-se, como dever sagrado, trazermos, num trabalho de conjunto eficiente e construtivo, a nossa despretensiosa palavra de fé e a exposição daquelas reivindicações para as quais no devemos aprestar.

Nesse sentido, os negros do Brasil, reunidos em Convenção Nacional, examinara, escrupulosa e detidamente, a sua situação atual, não somente em face de sua existência no passado, como sobretudo, das injunções do presente.

Dessa análise verificou-se que, mais do que nunca, no instante histórico que se vive, é imperioso realizemos um trabalho de unificação e coordenação de todos os nossos esforços e anseios para que o ideal da Abolição se torne hoje em dia e para o futuro uma realidade expressiva sob todos os títulos.

E é assim que urge formulemos princípios de reivindicação de direitos que, de fato, se nos foram outorgados por aquele magno acontecimento, não pudera, entretanto, ser concretizados, em consequência das condições particulares em que se verificou e dos prejuízos decorrentes não só nos domínios de ordem econômica, como nos de ordem moral e espiritual.

Temos consciência de nossa valia no tempo e no espaço. O que nos faltou até hoje foi a coragem de nos utilizarmos dessa força por nós mesmo, e segundo a nossa orientação. Para tanto é mister, antes de mais nada, nos compenetrarmos, cada vez mais, de que devemos estar

unidos a todo preço, de que devemos ter o desassombro de ser, antes de tudo, negros, e como tais os únicos responsáveis por nossos destinos, sem consentir que os mesmo sejam tutelados ou patrocinados por quem quer que seja.

Não precisamos mais consultar ninguém para concluirmos da legitimidade dos nossos direitos, da realidade angustiosa de nossa situação de do acumpliciamento de várias forças interessadas em nos menosprezar e em condicionar, até o nosso desaparecimento!

Eis por que conclamamos a todos vós, sem distinção de sexo, idade, credo político ou religioso, para cerrardes fileiras em torno deste Grupo de Pioneiros que se propõe a conseguir, dos poderes competentes, por todos os meios lícitos e segundo os ditames da própria CONSCIÊNCIA NACIONAL, as seguintes reivindicações:

- 1) Que se torne explícita na Constituição de nosso país a referência à origem étnica do povo brasileiro, constituído das três raças fundamentais: a indígena, a negra e a branca.
- 2) Que se torne matéria de lei, na forma de crime de lesa-pátria, o preconceito de cor e de raça.
- 3) Que se torne matéria de lei penal o crime praticado nas bases do preceito acima, tanto nas empresas de caráter particular como nas sociedades civis e nas instituições de ordem pública e particular.
- 4) Enquanto não for tornado gratuito o ensino em todos os graus, sejam admitidos brasileiros negros, como pensionistas do Estado, em todos os estabelecimentos particulares e oficiais de ensino secundário e superior do país, inclusive nos estabelecimentos militares.

- 5) Insenção de impostos e taxas, tanto federais como estaduais e municipais, a todos os brasileiros que desejarem estabelecer-se com qualquer ramo comercial, industrial e agrícola, com o capital não superior a Cr\$ 20.000,00.
- 6) Considerar como problema urgente a adoção de medidas governamentais visando à elevação do nível econômico, cultural e social dos brasileiros.

Auscultando a nossa realidade, tiraremos de sua consideração o remédio necessário aos nossos males, negando atenção àqueles que querem ‘salvar-nos’ contra as nossas tradições e contra o Brasil.

Tenhamos fé e esta fé nos indicará o caminho a seguir

Sejamos, cada um de nós, um obreiro desta reação contra a sonegação dos direitos sagrados do negro e da efetivação dos mesmos seja cada qual um soldado contra a decadência de nossos costumes, contra a ignorância e protéria dos preconceitos existente, embora muitos o queira negar. Sobretudo, mas que tudo, contra a negação do que há feito, pode fazer e quer ainda fazer o nosso sangue, cujo valor foi demonstrado nas artes, nas ciências, na política e na guerra, pela identidade do seu destino com o da própria nacionalidade.

São Paulo, 11 de novembro de 1945

(a) Abdias do Nascimento, Francisco Lucrécio, Ten. Francisco das Chagas, Printes, Geraldo Campos de Oliveira, Salatiel de Campos, José Bento Ângelo Abatayguara, Emilio Silva Araújo, Aguinaldo Oliveira Camargo, Sebastião Rodrigues Alves, Ernani Martins da Silva, Benedito Juvenal de Souza, Ruth Pinto de Sousa, Luís Lobato, Nestor Borges, Manoel Vieira de Andrade, Sebastião Batista Ramos, Benedito custódio de Almeida, Paulo Morais, José Pompilio da Hora, René Noni, Sofia Campos Teixeira, Cilia Ambrósio, José Herbel, Walter José Cardoso.

TEMÁRIO DO I CONGRESSO DO NEGRO BRASILEIRO

(Aprovado por unanimidade a 13 de maio de 1949, na sessão de encerramento da Conferencia Nacional do Negro.)

HISTÓRIA:

I – Os elementos negros importados. O tráfico de escravos. Distribuição dos africanos no País. Números do tráfico. Estatísticas da população escrava nas províncias. A migração interior de escravos (tráfico interno).

II – Castigos de escravos. Deformações conseqüentes do trabalho escravo. O escravo nas plantações de cana-de-açúcar, de café, de algodão. O trabalho nas minas. O trabalho doméstico.

III – Os quilombos e as revoltas de escravos. Palmares. Os negros malês na Bahia. Os balaaios. O movimento de fuga das lavouras paulistas.

IV – Contribuição do negro à abolição e à campanha abolicionista. Luís Gama e José do Patrocínio. As juntas de alforria.

V- O valor do escravo, na África e no Brasil. Os mercados de escravos. As crias.

VI – Os Terços de Homens Pretos (os Henriques). Colaboração do negro na luta contra o invasor holandês. O negro na guerra do Paraguai. O negro das bandeiras. O homem de cor na Inconfidência Baiana (1798). Contribuição do negro à Independência. Participação do negro nos movimentos populares de 1822 a 1849. João Cândido e a revolta da Armada (1910). O negro e a FEB.

VII – Figuras eminentes de negros.

VIDA SOCIAL

I - Condições gerais de vida da população de cor. Caracterização social da população negra. Distribuição social e espacial da população de cor.

II – Aspectos demográficos. Crescimento da população de cor. Estado e movimento da população de cor. Natalidade e mortalidade. Mortalidade infantil. A população de cor segundo os recenseamentos da República.

III – Sistema de vida da população de cor. Criminalidade. Vadiagem, alcoolismo e prostituição. Doenças freqüentes na população de cor. Doenças trazidas da África.

V – *Status* social do negro. O negro e o mulato na literatura, nas ciências e nas artes. O negro nas cidades e nos campos. As favelas. O negro nas forças armadas. O negro e o mulato na Igreja, nas profissões liberais, na indústria e no comércio. Migrações da população de cor. Padrões de vida.

VI – Assimilação e aculturação da população de cor. O contato de raças. Os subtipos resultantes do contato de raças. Importância social e histórica do mulato. O intercâmbio sexual entre as nações africanas. A discriminação de cor, seus motivos, suas conseqüências, sua importância.

VII – Possibilidades de organização social do negro e do homem de cor, tendo em vista a elevação de seu nível cultura e econômico. Orientação vocacional do negro e de mulato. Desenvolvimento do espírito associativo.

SOBREVIVÊNCIAS RELIGIOSAS

I – Folgedos coletivos. Bumba-meu-boi. Quilombos. Maracatus. Afoxés. Rodas de samba. Maculelê. Capitão-de-mato. O auto dos congos. O frevo. Batucadas. Os cordões carnavalescos. Escolas de samba. O louvor a São Benedito.

II- Disputas dialogadas do negro e do branco. Pai João.

III – Formas de Luta. A capoeira de Angola e suas várias formas. O batuque, os batuqueiros e a pernada.

IV – O negro e o mulato no folclore nacional.

V – Os contos populares de procedência africana. As canções de trabalho.

LÍNGUAS

I – O nagô. O jeje. A língua de Angola e do Congo (quimbundo). O dialeto muçurumim. As línguas faladas no anos da escravidão. As línguas faladas atualmente no Brasil.

II – Transformações do quimbundo, do nagô e de outras línguas no Brasil.

III – Modificações devidas às línguas africanas no português do Brasil.

IV – A língua falada e a língua cantada. Vocabulários.

V – Importância do nagô, do jeje e do quimbundo nas religiões e nas manifestações coletivas de origem africana em geral.

VI – Sobrevivências lingüísticas.

ESTÉTICA

I – O negro e a criação estética.

II – O negro e a escravidão como temas de literatura, poesia, teatro, artes plásticas.

III – Particularidades e sobrevivências emocionais do negro.

IV – Integração e participação do negro e do homem de cor na evolução geral das artes no Brasil.

V – A literatura, poesia, teatro, artes plásticas a serviço da causa abolicionista.

VI – As artes em geral como meio de valorização social do negro e do homem de cor.

**RELAÇÃO GERAL DAS TESES⁹⁹, INDICAÇÕES, CONTRIBUIÇÕES E
COMUNICAÇÕES APRESENTADAS AO I CONGRESSO DO NEGRO
BRASILEIRO¹⁰⁰**

28 DE AGOSTO DE 1950

1. *A influência do bantu no idioma do Brasil**
Tese de Paranhos Antunes. Relator: padre Pedro Schonakker
2. *O quilombo da Cartola**
Tese de Édison Carneiro. Relator: Roger Bastide
3. *Os Palmares****
Tese de José da Silva Oliveira. Relator: Édison Carneiro
4. *Escravidão e abolicionismo em São Paulo**
Tese de Oraci Nogueira. Relator: Roger Bastide
5. *Origem de um jogo popular***
Tese de Veríssimo de Melo. Relator: Egberto Ferreira de Almeida

29 DE AGOSTO DE 1950

6. *Apreciação da raça negra pelo Positivismo**
Tese de Venâncio F. Veiga. Relator: Orlando Aragão.
7. *A posse útil da terra entre os quilombolas.*
Tese de Duvitiliano Ramos. Relator: Édison Carneiro
8. *Há um problema do negro no Brasil?*
Debate em mesa-redonda
9. *Iemanjá e a mãe-d'água**
Tese de Édison Carneiro. Relator: Sebastião Rodrigues Alves
10. *Fundamentos filosóficos do Direito Africano**
Tese de Aníbal Sousa. Relator : padre Pedro Schoonakker

⁹⁹ Publicada em. "O Negro Revoltado", organizado e apresentado por Abdias do Nascimento relançado em 1982.

¹⁰⁰ * Trabalhos extraviados.

** Publicado no volume Negritude Polêmica.

*** Não aprovado pela assembléia.

11. *Nível geral do preto no Brasil****
Tese de Edgar Teotônio Santa. Relator: Valfrido Moraes
12. *O negro – o preconceito – meios de sua extinção*
Tese de Jorge Prado Teixeira e Rubens da Silva Gordo. Relator: Abdias do Nascimento
13. *Inutilidade dos congresso****
Tese de José Bernardo da Silva. Relator: Aguinaldo Camargo
14. *Escravidão e Abolição em Areias**
Tese de Luiz Pinto. Relator: Guiomar Ferreira de Matos
15. *O problema do negro****
Tese de Onofre Francisco Eva. Relator: Abdias do Nascimento.

31 DE AGOSTO DE 1950

16. *História de Nagô – Pátria dos Cambindos**
Tese de Aníbal Sousa. Relator: Édson Carneiro
17. *Negros Deformados**
Tese de Domingos Vieira Filho. Relator: Carlos Galvão Krebs
19. *O Negro na Ilha de Marajó*
Tese de Nunes Pereira. Relator: Édison Carneiro
20. *Axé de varas***
Comunicação oral de Carlos Galvão Krebs
21. *Escultura e Origem negra no Brasil***
Contribuição de Mário Barata
22. *Música folclórica***
Comunicação oral de Darcy Ribeiro
23. *Beleza racial do negro***
Contribuição oral, com exposição fotográfica, de Luís Alípio de Barros
24. *Substituição na 'Feitura do Santo'***
Comunicação oral de Carlos Galvão Krebs
25. *O negro e a campanha de alfabetização*
Indicação de Roberto J. Taves. Relator: Guerreiro Ramos

26. *Discriminação racial em S. Paulo**

Tese de Franklin Golden e Albertino Rodrigues. Relator: Guerreiro Ramos

1º DE SETEMBRO DE 1950

27. *Sobre o trabalho doméstico*

Contribuição oral de Guiomar Ferreira de Matos

28. *Fórmula étnica da população da cidade de Salvador*

Tese de Tales de Azevedo. Relator: Darcy Ribeiro

29. *A criminalidade negra no estado de São Paulo*

Tese de Roger Bastide. Relator: Charles Wagley

30. *Unesco e relações de raça*

Tese de Guerreiro Ramos. Relator: Darcy Ribeiro

31. *Estética da Negritude***

Tese de Ironides Rodrigues. Relator: Abdias do Nascimento

32. *Sonho de Negros***

Tese de Roger Bastide. Relator: Aguinaldo Camargo

2 DE SETEMBRO DE 1950

33. *Música Negra***

Tese de Rosa Gomes de Sousa. Relatório lido por Aníbal Sousa

34. *Posição do escravo na sociedade brasileira**

Tese de Amauri Porto

35. *Instituto Nacional do Negro e relações com a África*

Indicação de Aldemário Sanziel. Retirada do próprio autor.

DECLARAÇÃO FINAL DO I CONGRESSO DO NEGRO BRASILEIRO

Os negros brasileiros, reunidos no seu primeiro congresso de âmbito nacional, promovido pelo Teatro Experimental do Negro, identificados com os destinos de sua pátria, em todas as suas vicissitudes, como elemento integrante e solidário do povo, e no desejo de se confundirem cada vez mais nesse todo de que são parte, declaram:

O abandono a que foi relegada depois da abolição e a estrutura econômica e social do país são as causas principais das atuais dificuldades da camada de cor da nossa população. Os problemas do negro são apenas um aspecto particular do problema geral do povo brasileiro, de que não será possível separá-los sem quebra da verdade histórica e sociológica. Desta maneira, considera este Congresso necessários, a fim de remediar tal situação, o desenvolvimento do espírito associativo da gente de cor, a ampliação da facilidade de instrução e de educação técnica, profissional e artística, a proteção à saúde do povo, e, em geral, a garantia de oportunidades iguais para todos na base da aptidão e da capacidade de cada qual.

O Congresso recomenda, especialmente,

- a) O estímulo ao estudo das reminiscências africanas no país bem como dos meios de remoção das dificuldades dos brasileiros de cor e a formação de institutos de pesquisas, públicos e particulares, com este objetivo;
- b) A defesa vigilante da sadia tradição nacional de igualdade entre os grupos que constituem a população;

- c) A utilização de meios indiretos de reeducação e de desrecalcamento em massa e de transformação de atitudes, tais como o teatro, o cinema, a literatura, e outras artes, os concursos de beleza, e técnicas de sociatria;
- d) A realização periódica de congressos culturais e científicos de âmbito internacional, nacional e regional;
- e) A inclusão de homens de cor nas listas de candidatos das agremiações partidárias, a fim de desenvolver a sua capacidade política e formar líderes esclarecidos, que possam traduzir, em formas ajustadas às tradições nacionais, as reivindicações das massas de cor;
- f) A cooperação do governo, através de medidas eficazes, contra os restos de discriminação de cor ainda existentes em algumas repartições oficiais;
- g) O estudo, pela Unesco, das tentativas bem-sucedidas de solução efetiva dos problemas de relações de raças, com o objetivo de prestigiá-las e recomenda-las aos países em que tais problemas existem;
- h) A realização, pela Unesco, de um congresso internacional de relações de raças, em data tão próxima quanto possível.

O Congresso condena, veementemente, considerando ameaças à tranquilidade da família brasileira:

- a) A exploração política da discriminação da cor;
- b) As associações de cidadãos brancos ou negros organizadas sob o critério do exclusivismo racial;

- c) O messianismo racial e a proclamação da raça como critério de ação ou como fator de superioridade ou inferioridade física, intelectual ou moral entre os homens;
- d) Os processos violentos de tratamento dos problemas suscitados pelas relações interétnicas.

Para a boa execução destas medidas, torna-se necessária a vigência das liberdades públicas asseguradas pela Constituição. E, para vencer o despreparo com que as massas negras foram introduzidas na vida republicana depois da Abolição e dar-lhes os estilos de comportamento do cidadão numa democracia, recomenda este Congresso o apoio oficial e público a todas as iniciativas e entidades que visem adestrar os brasileiros de cor para a maior, mais rica e mais ativa participação na vida nacional.

DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS

Ao encerrar a Semana de Estudos sobre Relações de Raça, o Teatro Experimental do Negro.

- A) Considerando as tendências gerais que se exprimiram nas conferências realizadas durante as sessões da referida semana;
- B) considerando as mudanças recentes do quadro das relações internacionais impostas pelo desenvolvimento econômico, social e cultural dos povos de cor, o qual se constitui no suporte da autodeterminação e da auto-afirmação desses povos;
- C) considerando os perigos sociais que poderiam advir do equívoco de definir em termos raciais as tensões decorrentes das relações metrópole-colônia e capital-trabalho;
- D) considerando que é anti-histórico retornarem as minorias e os povos de cor às formas arcaicas de sociabilidade e cultura, ou preservarem-se marginalizados nas condições ecumênicas contemporâneas;
- E) considerando as novas perspectivas abertas pela nova teoria social científica acerca das questões colônias;
- F) considerando que, sob o disfarce de ‘etnologia’, ‘antropologia’, ‘antropologia aplicada’, e a despeito de contribuições científicas de profissionais dedicados a essas disciplinas, têm-se corroborado, direta ou indiretamente, situações e medidas retardativas da autodeterminação e do desenvolvimento material e moral de minorias e povos de cor;
- G) considerando que o Brasil, pelas suas particularidades históricas, é uma nação ocidental em que é preponderante o contingente populacional de origem negra;
- H) considerando que o Brasil é uma comunidade nacional onde têm vigência os mais avançados padrões de democracia racial, apesar da sobrevivência, entre nós, de alguns restos de discriminação;

DECLARA;

- 1) É desejável que os organismos internacionais, que têm por objetivo nominal estimular a integração dos povos, sejam cada vez mais encorajados a discutir medidas concretas tendentes à liquidação do colonialismo, em todas as suas formas e matizes, uma vez que a mera proclamação de direitos e de princípios, sob forma acadêmica e em abstrato pode prestar-se (e freqüentes vezes se tem efetivamente prestado) para a coonestação da injustiça e da espoliação.
- 2) É legítimo reconhecer que o recente incremento da importância dos povos de cor, politicamente independentes, como fatores ponderáveis na configuração das relações internacionais, tem contribuído, de modo benéfico, para restaurar a segurança psicológica das minorias e dos povos de cor; todavia este fato auspicioso não deve transmutar-se em estímulo a considerar como luta e ódio entre raças o que é, fundamentalmente, uma tensão e um conflito entre sistemas econômicos.
- 3) Sem prejuízo do direito de as nações escolherem o seu próprio destino, é condenável toda medida ou toda política, ainda que justificada no direito de autodeterminação, que tenha por objetivo, direto ou indireto, fazer retornar as minorias e os povos de cor às formas arcaicas de sociabilidade e de cultura, ou conservá-los marginalizados nas condições ecumênicas contemporâneas.
- 4) É necessário desenvolver a capacidade crítica dos quadros científicos, intelectuais e dirigentes dos povos e grupos de cor a fim de que os mesmos se tornem aptos a discernir nas chamadas ciências sociais o que é mera camuflagem e sublimação de propósitos espoliativos e domesticadores e o que é objetivamente positivo na perspectiva das sociedades ditas subdesenvolvidas.
- 5) É desejável que o governo brasileiro apóie os grupos e as instituições nacionais que, pelos seus requisitos de idoneidade científica, intelectual e moral possam contribuir para a preservação das sadias tradições de democracia racial no Brasil, bem como para levar o nosso país a poder participar da liderança das forças internacionais interessadas na liquidação do colonialismo.

3.ICONOGRAFIA



Quatro poetas da Santa Hermandad Orquídea: da esquerda para a direita, Godofredo Iommi, Napoleão Lopes Filho, Efraim Tomás Bó, Juan Raul Young



Abdias Nascimento e Gerardo Mello Mourão completam o grupo da Santa Hermandad Orquídea. (Nesta imagem Abdias autografa o livro “Dramas para Negros, Prólogo Para Brancos”)



Ironides Rodrigues profere aula de alfabetização para os integrantes do Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro, sede da UNE, 1944. (Foto José Medeiros)



Preparação da peça *O Imperador Jones* – 1944 (acervo CEDOC / FUNARTE)



Aguinaldo Camargo no papel de Brutus Jones em *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 08 de maio de 1945.



Abdias Nascimento e o cenógrafo e artista plástico Santa Rosa.



OTELO. Abdias do Nascimento e Cacilda Becker. Festival do II Aniversário do TEN, Teatro Fênix, Rio, 1946.



OTELLO. Ruth de Souza. Teatro Fênix, Festival Shakespeare, Rio. 1949.



Visita de Albert Camus (ao centro, tendo à esquerda Abdias do Nascimento e à direita Ruth de Souza) quando da apresentação do 1º ato de Calígula, Teatro Ginástico, Rio, 1949.



1

Ataulfo Alves, Grande Otelo, Catty Silva, Abdias Nascimento e Maria Teresa no Baile da Abolição, festa de premiação do Concurso Boneca de Piche, organizado pelo Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro, 1950.



Encontro de Ruth de Souza com o ator Jean-Louis Barrault, Rio, 1950.



Parte da Assembléia do I Congresso do Negro Brasileiro (Rio-1950), vendo-se nas extremidades os senhores Venâncio Veiga e Darcy Ribeiro.



Guerreiro Ramos e Ruth de Souza, durante um Seminário de Grupoterapia, ABI, Rio, 1950



Navio Negreiro, de Castro Alves. Cena de *Rapsódia Negra*, de Abdias Nascimento. Rio de Janeiro: Teatro Recreio RJ, 1952



Sortilégio. Ao fundo, Abdias do Nascimento. No centro, Helba Nogueira cercada pelas iaôs (Amoa, Ana Peluci, Edi dos Santos, Marlene Barbosa e Conceição do Nascimento). Teatro Municipal, Rio, 1957. (Acervo CEDOC/FUNARTE).



Participação de Abdias do Nascimento e Lea Garcia em *Orfeu da Conceição*, 1956.
(acervo CEDOC / FUNARTE)

4. CARTAS

December 6th 1944

Mr Abdias do Nascimento
Director of "Teatro Experimental do Negro"
Praia do Flamengo, 132 (U.N.E.)
Rio de Janeiro
Brazil

My dear Mr Nascimento:

Your letter of November the 8th was greatly delayed somewhere en route and did not reach me here in San Francisco until yesterday. So forgive the delay in this reply. It is not my fault.

You have my permission to produce "The Emperor Jones" without any payment to me, and I want to wish you all the success you hope for with your Teatro Experimental do Negro. I know very well the conditions you describe in the Brazilian theatre. We had exactly the same conditions in our theatre before "The Emperor Jones" was produced in New York in 1920 - parts of any consequence were always played by blacked-up white actors. (This, of course, did not apply to musical comedy or vaudeville where a few negroes managed to achieve great success). After "The Emperor Jones", played originally by Charles Gilpin and later by Paul Robeson, made a great success, the way was open for the negro to play serious drama in our theatre. What hampers him most now is the lack of plays, but I think before long there will be negro dramatists of real merit to overcome this lack.

Regarding "The Hairy Ape" and "All God's Chillin Got Wings", if your theatre achieves a success with "The Emperor Jones" which establishes it on a financial basis where it can afford the payment of some royalty, then I will have my South American agent get in touch with you so that a formal contract can be arranged for the future. In any event, you can always rely on me to cooperate with you because I wish above all that your theatre should succeed and endure.

I hope this letter reaches you as soon as possible, and that you have taken my consent for granted and gone ahead with your plans for a Christmas production.

Many thanks for your courtesy in offering to send me the press comment on your production, translated into English. I will be delighted to see them.

All good wishes to you and to everyone connected with your theatre!

Very sincerely,

Eugene O'Neill

LANGSTON HUGHES
20 EAST 127TH STREET
NEW YORK 35, N. Y.

February 19, 1954

Mr. Abdias Nascimento
Rua do Matoso 207, apto. 206
Rio de Janeiro - D.F., BRAZIL

Dear Mr. Nascimento: I am happy to grant to you, as the Director, and to the Experimental Theater of the Negro, the right to translate into Portuguese, and to perform, only by the Experimental Theater of the Negro, my play, MULATTO. It is to be distinctly understood that this permission does not prevent my granting other rights for the use of this play in the Portuguese language to other groups in the future, if such an eventuality should arise. For amateur non-professional productions the Experimental Theater of the Negro may use my play, MULATTO, in its Portuguese translation, without payment of royalties. However, if the Experimental Theater of the Negro production should go into a professional commercial theater and run for more than 20 performances, the customary royalty rate should be paid to myself, as the author. If this agreement is satisfactory to you, kindly sign your name to a copy of this letter and return it to me.

Very truly yours,

Langston Hughes
Langston Hughes

Abdias Nascimento

The duration of this agreement shall be for two years,
to terminate February 19, 1956

lh-hs

Carta de Langston Hughes.

5. CRISTO NEGRO

CRISTO FAVELADO
OTÁVIO ARAÚJO
ÓLEO SOBRE TELA
RIO DE JANEIRO, 1955
ACERVO ABDIAS DO NASCIMENTO/ MAN



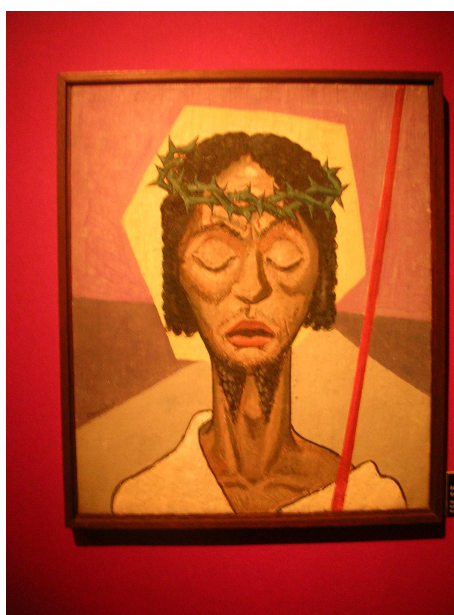
SUDÁRIO
QUIRINO CAMPOFIORITO
ÓLEO SOBRE TELA DE CÂNHAMO
NITERÓI, 1955
ACERVO ABDIAS DO NASCIMENTO/ MAN



**CRISTO NEGRO
LUCETTE LARIBE
ÓLEO SOBRE TELA
RIO DE JANEIRO, 1955
ACERVO LÉA GARCIA**



**ECCE HOMO
QUIRINO CAMPOFIORITO
ÓLEO SOBRE TELA DE CÂNHAMO
NITERÓI, 1955
ACERVO ABDIAS DO NASCIMENTO/ MAN**



**CRISTO NEGRO
CLEOO
ÓLEO SOBRE MADEIRA
RIO DE JANEIRO, 1955
ACERVO ABDIAS DO NASCIMENTO**



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio *A aventura realista do Teatro musicado*. São Paulo: Editora Senac. 1998

ALMADA, Sandra. *Damas negras: Sucesso, Lutas, Discriminação*. Rio de Janeiro, Editora Mauad, 1995.

ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. EDUSC. Bauru.1998.

BARSANTE, Cássio Emanuel. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas. 1982. Coleção memória.

BASTIDE, Roger. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. O movimento negro francês. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro brasileiro*, número 09. Rio de Janeiro, maio de 1950

_____. & FERNANDES, Florestan. *Branços e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação e manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. São Paulo:

_____. Sociologia do teatro negro brasileiro. In *Roger Bastide: sociologia*. Série Grandes Cientistas Sociais. São Paulo. Ática,1983.

_____. O movimento negro francês (Democracia Racial). In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo, Editora 34, 2003. Rio de Janeiro, maio de 1950, página 03.

BASTOS, Elide Rugai. *Unesco/Anhembi: Um debate sobre a situação do negro no Brasil*. Colóquio internacional: O projeto Unesco no Brasil, uma volta crítica 50 anos depois. CEAO/UFBA, 2000.

BOAL, Augusto. Notas de um diretor de Sortilégio. In NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo. Publifolha, 2000

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Editora Itatiaia Limitada. Belo Horizonte, 2000.

CAMUS, Albert. *Diário de viagem*. Editora Record, São Paulo 1978.

COSTA, Haroldo. *As origens do Brasiliana* (depoimento). In *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Minc/Fundacem, número 28. Organizador: Ricardo Gaspar Muller, 1988.

_____. *O negro no teatro e na TV*. Estudos Afro-asiáticos, número 15, 1988.
DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro –Ásia*, número 25-26, Salvador, 2001

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: O século XIX no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2001.

FERNANDES, Florestan. *O teatro negro*. In NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

_____. *Significado do protesto negro*. São Paulo: Editora Cortez., 1989

_____. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dôminus Editora, 1965.

_____. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972

_____. *Circuito fechado: quatro ensaios sobre o “poder institucional”*. São Paulo, Hucitec, 1976.

_____. *A condição de sociólogo*. São Paulo, Editora Hucitec, 1978.

FERRARA, Miriam Nicolau. *A Imprensa negra paulista: 1915-1963: estudo monográfico*. Dissertação de Mestrado – PPGS/USP. São Paulo, 1981.

FILHO, Adonias. A peça Sortilégio. In NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

FILHO, Rubem Rocha. *Anjo ou demônio, malandro ou herói: aspectos do negro na dramaturgia brasileira*. Fundação de Cultura da cidade do Recife. 1998.

FISCHLOWITZ, Estanislau. Século da questão racial (Democracia Racial). In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Editora 34, 2003 [Rio de Janeiro, fevereiro de 1950, página 03];

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

FURTADO Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional/ Publifolha. 2000

GARCIA, Lea. TEN: o caminho possível para a atriz negra (depoimento). In *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Minc/Fundacem, número 28, 1988. Organizador: Ricardo Gaspar Muller.

GOLÇALVES, Camila Salles; WOLFF, José Roberto; ALMEIDA, Wilson Castello de. *Lições de psicodrama: introdução ao pensamento de J.L.Moreno*. São Paulo, Editora Agora, 1988.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2004.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. Preconceito de cor e racismo no Brasil. Aula preparada como requisito parcial para o concurso público de Professor Titular em Sociologia de maio de 2004. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/>

_____. Intelectuais negros e formas de integração nacional. *Estudos Avançados (Dossiê O negro no Brasil)*, Volume 18 – número 50 – janeiro/abril de 2004. Instituto de Estudos Avançados. USP. São Paulo.

_____. *O projeto Unesco na Bahia*. Colóquio internacional: O projeto Unesco no Brasil, uma volta crítica 50 anos depois. Ceao/Ufba. 2000.

IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo. Editora Brasiliense. 1994.

JESUS, Maria Ângela de. Ruth de Souza: A estrela negra. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2004.

MACEDO, Márcio José. *Abdias do Nascimento: Trajetória do negro revoltado*. Dissertação de mestrado 2005.(mimeo)

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 1999.

MAGALHAES Jr., Raimundo. *Martins Pena e sua época*. Rio de Janeiro, Lisa-Mec, 1971.

MAIO, Marcos Chor. *Tempo controverso: Gilberto Freyre e o projeto Unesco*. Tempo Social: Rev. de Sociologia da USP, São Paulo, 1999.

_____. *A História do Projeto Unesco: estudos raciais e ciências sociais no Brasil* Tese de Doutorado – IUPERJ. Rio de Janeiro, 1997..

_____. Uma Polêmica Esquecida: Guerreiro Ramos, Costa Pinto e o tema das relações raciais. In *Dados*, Vol. 40, número 1, 1997.

_____. Costa Pinto e a crítica do “negro como espetáculo”. In *O negro no Rio de Janeiro: relações de raça numa sociedade em mudança*. Luiz Aguiar de Costa Pinto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

_____. *O projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50*. In Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 14, número 41, 1999.

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

MAUÊS, Maria Angélica da Motta. Entre o branqueamento e a negritude: o TEN e o debate da questão racial. In *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Minc/Fundacem, número 28, 1988. Organizador: Ricardo Gaspar Muller.

_____. Entre a branca senhora e...
MEDEIROS, José. Parceiros de aventura (depoimento). In MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Minc/Fundacem, número 28, 1988.

MENDES, Miriam G. *A personagem negra no teatro brasileiro* São Paulo: Ática. 1982

_____. *O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1993.

MENDES, Murilo. Uma negra e sua equipe. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2003 [Rio de Janeiro, junho/julho de 1950, página 03]

MOSTAÇO, Edelço. *O legado do set*. In MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Minc/Fundacem, número 28, 1988.

MOTTA, Roberto. *Gilberto Freyre, René Ribeiro e o projeto Unesco*. Colóquio internacional: O projeto Unesco no Brasil, uma volta crítica 50 anos depois. CEAO/UFBA, 2000.

MOURA Clóvis. *Dialética radical do Brasil negro*. São Paulo: Editora Anita, 1994.

_____. *Imprensa Negra: Estudo Crítico de Clóvis Moura*. Edição Fac-similar, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

MOURÃO, Geraldo Mello. Sortilégio. In NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

MÜLLER, Ricardo Gaspar. Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro. In MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro. Minc/Fundacem, número 28*, 1988.

MUNANGA, Kabenguele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, São Paulo: Editora Voz. 1999.

NASCIMENTO, Abdias do. Espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro. In NASCIMENTO, Abdias do. *Relações de raça no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Quilombo, 1950.

_____, Abdias do. *Teatro experimental do negro- Testemunhos*, Edições GDR, 1966.

_____. *Sortilégio* (mistério negro). Serviço Nacional do Teatro: Rio de Janeiro, 1959

_____. *Dramas para negros e prólogo para brancos*: antologia do teatro negro brasileiro. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. Abdias do Nascimento. In CAVALCANTI, Pedro Uchoa; RAMOS, Jovelino (Orgs.). *Memórias do Exílio: Brasil 1964-1977* 1- De Muitos Caminhos. Lisboa: Arcádia, 1976.

_____. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Rio de Janeiro: Vozes; 1980.

_____. *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

_____. A energia do inconformismo (depoimento). In MULLER, Ricardo Gaspar. *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Minc/Fundacem, número 28, 1988.

_____. *O Teatro Experimental do Negro: Trajetória e Reflexões* In SANTOS, Joel Rufino dos. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 25, 1997.

_____. Depoimento (*seléction*). In POLICE, Gérard. *Abdias do Nascimento: L'Afro – Brésillien reconstruit. 1914 – 1944*, volume I, annexe XII Département de Portugais, Université Rennes 2. Haute Bretagne, France, 2000 (Tese de Doutorado).

_____. *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento: apresentação de Abdias do Nascimento e Elisa Larkin Nascimento; introdução de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães. Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo/FUSP e Editora 34, São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. Nós. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento: apresentação de Abdias do Nascimento e Elisa Larkin Nascimento; introdução de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães. Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo/FUSP e Editora 34. São Paulo: Editora 34, 2003

_____. O I Congresso do Negro Brasileiro. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Editora 34, 2003 [Rio de Janeiro, janeiro de 1950, página 01]

_____. Inaugurando o I Congresso do Negro Brasileiro. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Editora 34, 2003 [Rio de Janeiro, junho/julho de 1950, página 01]

_____. *Teatro negro do Brail: uma eperiencia sócio-racial* , Revista Civilização Brasileira, 2. Caderno Especial, Julho 1968.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O pan-africanismo na América do Sul: emergência de uma rebelião negra*. Petrópolis: Vozes, 1981.

_____. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.

NOGUEIRA, Hamilton. Presença de Joaquim Nabuco (Democracia Racial). In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Editora 34, 2003 [Rio de Janeiro, janeiro de 1950, página 03].

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *A sociologia do Guerreiro*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo. Brasiliense, 1988.

_____. *A morte branca do feiticeiro negro*.

PARK, Robert. Introdução à primeira edição norte americana. In: PIERSON, Donald: Brancos e Pretos na Bahia. 2ª edição, São Paulo, Ed. Nacional. 1971.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. O TEN e a modernidade. In MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Minc/Fundacem, número 28, 1988.

PINTO, Luiz Aguiar de Costa. *O negro no Rio de Janeiro: relações de raça numa sociedade em mudança*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro* São Paulo: Edusp. 1999.

QUEIROZ, Raquel de. Linha de cor. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2003 [Rio de Janeiro, dezembro de 1984, página 02]

RAMOS, Arthur. A mestiçagem no Brasil (Democracia Racial). In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Editora 34, 2003 [Rio de Janeiro, maio de 1949, página 08].

RAMOS, Guerreiro. Um herói da negritude. In NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

_____. Contactos raciais no Brasil. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2003, [Rio de Janeiro, dezembro de 1948, página 08].

_____. Uma experiência de grupoterapia. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2003, [Rio de Janeiro, julho de 1949, página 07].

_____. Apresentação da grupoterapia. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2003, [Rio de Janeiro, janeiro de 1950, página 06]

_____. Teoria e prática do psicodrama. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2003, [Rio de Janeiro, fevereiro de 1950, páginas 06- 07]

_____. Teoria e prática do sociodrama. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2003, [Rio de Janeiro, março/abril de 1950, página 09].

_____. Entrevista. In OLIVEIRA, Lucia L. *A sociologia do Guerreiro*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.

RODRIGUES, Nelson. Abdias – o negro autêntico. In NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1968.

_____. Há preconceito de cor no Teatro? In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2003, [Rio de Janeiro, dezembro de 1948, páginas 01 a 06].

ROLAND, Denis. *O estatuto da cultura no Brasil do Estado Novo: entre o controle das culturas nacionais e a instrumentalização das culturas estrangeiras*. In BASTOS, Élide Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis. (orgs.) *Intelectuais: Sociedade e Política*. São Paulo, ed. Cortez, 2003.

ROSA, Daniela R. A. *O negro e o teatro brasileiro: a cena da diferença*. Trabalho de conclusão de curso de Ciências Sociais. UNESP/ Marília – SP, 2002 (mimeo).

SARTRE, Jean Paul. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Livraria Duas Casas, São Paulo 1992.

SLENES, Robert. *O Horror, O Horror: O contexto da formação das identidades mestiças do Rio de Janeiro dos anos 1920*. in GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2004.

SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro & discriminação*. Rio de Janeiro, Editora Achiamé/Socii, 1982.

SOUZA, Ruth de. Pioneirismo e luta (depoimento). In MULLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Minc/Fundacem, número 28.

TAVARES, Júlio César. Teatro Experimental do Negro: contexto, estrutura e ação. In MULLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental*. Minc/Fundacem, número 28.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo* in Revista de Sociologia e Política no. 9, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995

VITOR, D'Almeida. *Somos todos irmãos*. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Editora 34, 2003 [Rio de Janeiro, junho de 1949, página 05]