

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
ÁREA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Júlio Cláudio da Silva

Relações raciais, gênero e memória:
a trajetória de Ruth de Souza
entre o Teatro Experimental do Negro e o Karamu House
(1945-1952)

**Tese apresentada no Programa
de Pós-Graduação em História
da Universidade Federal
Fluminense, sob a orientação da
Professora Doutora Hebe Mattos,
como requisito parcial para
a obtenção do título de Doutor.**

Niterói
Abril de 2011

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S586 Silva, Júlio Cláudio da.

Relações raciais, gênero e memória: a trajetória de Ruth de Souza entre o Teatro Experimental do Negro e o Karamu House (1945-1952). / Júlio Cláudio da Silva. – 2011.
277 f.; il.

Orientador: Hebe Maria Mattos de Castro.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.
Bibliografia: f. 243-251.

1. Souza, Ruth de, 1921- . 2. Relações raciais. 3. Teatro experimental. I. Castro, Hebe Maria Mattos de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 927.92028

Júlio Cláudio da Silva

Relações raciais, gênero e memória:
a trajetória de Ruth de Souza
entre o Teatro Experimental do Negro e o Karamu House
(1945-1952)

**Tese apresentada no Programa
de Pós-Graduação em História
da Universidade Federal
Fluminense, sob a orientação da
Professora Doutora Hebe Mattos,
como requisito parcial para
a obtenção do título de Doutor.**

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Hebe Mattos(UFF) (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Martha Abreu (UFF)

Prof.^a Dr.^a Luitgarde O. C. Barros (UERJ)

Prof. Dr. Petrônio Domingues (UFS)

Prof. Dr. Jacques d'Adesky (UCAM)

Prof.^a Dr.^a Keila Grinberg (UNIRIO) (Suplente)

Prof. Dr. Amilcar Araújo Pereira (UFRJ) (Suplente)

Para Elisete e Sofia,
a felicidade de caminharmos juntos continua.

Agradecimentos

Para a elaboração desta tese contei com preciosos apoios, de origens variadas e, às vezes, não mais esperadas. Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico, CNPq, pela bolsa de doutorado concedida entre julho de 2009 e março de 2011. Esse financiamento de pesquisa proporcionou-me as condições necessárias, para o desenvolvimento de parte da pesquisa e a redação da tese.

Sou grato à Professora Hebe Mattos pela possibilidade de concluir este importante ciclo de minha formação sob sua orientação. Ao longo desses anos Hebe Mattos confiou em meu trabalho, permitiu o desenvolvimento e exercício de minha autonomia intelectual, sem deixar de apontar um norte por onde o aluno e a pesquisa deveriam seguir. Sou muito grato por sua orientação precisa, pelas sugestões advindas das leituras das várias versões desta tese e pela dedicação para viabilizar as demandas deste trabalho.

À Professora Martha Abreu que ao longo da disciplina ministrada no curso de doutorado e no exame de qualificação fez valiosas sugestões para a pesquisa e redação da tese, por isso os meus agradecimentos. Após ouvir a apresentação de minha palestra, o Professor José Maria Nunes Pereira falou-me do Arquivo Ruth de Souza e sugeriu-me a sua pesquisa. Agradeço a preciosa informação que foi decisiva para a elaboração desta tese. A Professora Rachel Soihet foi uma das argüidoras na banca de exame de qualificação de tese de doutorado, na ocasião, fez valiosos comentários e sugestões, todos incorporados à tese e por isso lhe sou grato. A Professora Luitgarde Barros foi uma grande incentivadora deste e de outros trabalhos, a ela sou grato pela convivência acadêmica, pelas leituras e críticas iniciadas quando este trabalho ainda era um projeto.

Não posso deixar de agradecer as pessoas que direta ou indiretamente viabilizaram a realização deste trabalho: Guilherme Magalhães Gomes forneceu-me contatos iniciais que permitiram o acesso ao principal personagem deste trabalho; Maria Cláudia Cardoso Ferreira e Maria do Carmo Gregório construtoras da ponte até Embu das Artes e Dona Rachel Trindade. À Dona Rachel, a minha gratidão por conceder-me uma entrevista e oferecer-me indicações de livros e a reprodução dos mesmos.

À Dona Ruth de Souza sou grato por conceder-me dois depoimentos e permitir o acesso e a digitalização de seu arquivo, cujas imagens foram doadas ao LABHOI-UFF. O trabalho de digitalização do arquivo foi feito pelos pesquisadores do LABHOI, sob minha

coordenação. Agradeço a dedicação e o esmero dos meus colegas de pesquisa Matheus Serva Pereira e Gilciano Meneses.

Ao longo desses anos de vida acadêmica alguns laços de amizades foram atados e outros estreitados. O espírito de colaboração de generosos amigos e amigas amenizou muitas dificuldades. Ivaldo Marciano foi, literalmente, um incentivador de primeira hora, a quem sou grato pelo estímulo dado a esse trabalho desde a época de projeto. Agradeço a Amílcar Araújo Pereira por sua solidariedade com a pesquisa e o pesquisador, bem como pelas ações desenvolvidas cujo sucesso facilitou a execução deste trabalho. Sou grato a Fernando Luis Vale Castro pela leitura e comentários de algumas versões desta tese. Cláudia Farias, sempre solidária e interessada em discutir temáticas pertinentes, fez sugestões valiosas ao trabalho, além de compartilhar leituras e livros. Cláudia Farias e Joceneide Cunha mostraram-me a importância de enfrentar questões que no decorrer do trabalho se mostraram absolutamente relevantes, muito obrigado.

Gláucia Santos Garcia teve uma participação decisiva na finalização deste trabalho. Nos últimos metros da maratona, desenvolveu uma revisão criteriosa e competente de diversas partes da tese, compartilhando sua vasta experiência. E por isso sou muitíssimo grato pela sua colaboração. Não posso deixar de agradecer à Tatiana Grove por seu competente trabalho sem o qual tudo teria sido mais difícil.

Por fim, agradeço a duas heroínas da resistência que, pacientemente, conviveram com a elaboração desta tese de doutorando. Elisete Pereira, companheira de longas jornadas, soube conviver com as ausências motivadas pelas inúmeras tarefas demandadas pelo doutorado e pela elaboração da tese. Seu apoio e colaboração foram fundamentais nesta travessia. Também agradeço a nossa linda Sofia por sua paciência por incontáveis vezes esperar-me, e, principalmente, por existir em nossas vidas.

Resumo

O objetivo desta tese é analisar relações raciais e de gênero a partir da trajetória da atriz Ruth Pinto de Souza, tendo como marco cronológico o seu ingresso no Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1945, e a conclusão dos seus cursos de aprimoramento técnico profissional no Karamu House, teatro escola norte-americano, em 1952. Os processos de construção de memória da atriz sobre este período ao longo de sua carreira, bem como o método de arquivamento de si e do TEN protagonizado pela atriz são analisados a partir de oito depoimentos autobiográficos. Os aspectos da história da constituição e atuação do TEN, o período de estudos de Ruth de Souza nos Estados Unidos e seus primeiros anos de atuação como profissional nas principais companhias de teatro e cinema da época foram recuperados a partir de documentos do arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

Abstract

The objective of this thesis is analyze racial and of gender relations from the actress Ruth Pinto de Souza trajectory, having as chronological mark, her admission in the Teatro Experimental do Negro (TEN) (“Experiential Theater of the Black”) in 1945, and the conclusion of her professional technical improvement courses in the Karamu House, North American school theater, in 1952. The actress’s memory construction about this period throughout her career, as well as the method of filing method of her and of the TEN played by the actress is analyzed from eight autobiographical depositions. The aspects of the constitution history and TEN’s actuation, the studies periods of Ruth de Souza in the United States and her first years of actuation as professional in the main theater and cinema companies of the time were recovered from the documents of the archive Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

Résumé

L'objectif de cette thèse est analyser des relations ethniques et de type à partir de la trajectoire de l'actrice Ruth Pinto de Souza, en ayant comme sceaun chronologique son admission dans le Teatro Experimental do Negro (TEN) ("Théâtre Experimental du Noir"), en 1945, et la conclusion de leurs cours d'amélioration technique professionnelle à le Karamu House, théâtre école nord-américain, en 1952. Les processus de construction de mémoire de l'actrice sur cette période au long de sa carrière, ainsi que la méthode d'archivage de lui et de TEN est joué par l'actrice sont analysées à partir de huit dépôts autobiographiques. Les aspects de l'histoire de la constitution et la performance de TEN, la période d'études de Ruth de Souza aux États-Unis et leurs premières années de performance comme professionnelle dans les principales sociétés de théâtre et cinéma du temps ont été récupérés à partir de documents de l'archive Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

Lista de ilustrações

Figura 1 - <i>O filho pródigo</i>	264
Figura 2 - Com Abdias Nascimento, em <i>Otelo</i> . Festival Shakespeare, Teatro Fênix, 1949.....	265
Figura 3 - Café Vermelhinho, setembro de 1949.....	266
Figura 4 - Com Claudiano Filho, em <i>Aruanda</i>	267
Figura 5 - Nos EUA, atuando em <i>Dark of the moon</i>	268
Figura 6 - Nos EUA, ensaiando <i>Dark of the moon</i>	269
Figura 7 - Com Marina Gonçalves, em <i>Todos os filhos de Deus têm asas</i>	270
Figura 8 - Correio da Manhã, 9 de dezembro de 1947.	271
Figura 9 - <i>Revista do D.C.</i> , 18 de junho de 1950	272
Figura 10 - <i>Correio da Manhã</i> , 2 de agosto de 1951.	273
Figura 11 - <i>Folha da Noite</i> , 21 de setembro de 1953.	274
Figura 12 – <i>Jornal do Cinema</i> , novembro de 1951.	275
Figura 13 - Carta de Eugene O'Neill autorizando a encenação de <i>O imperador Jones</i> pelo Teatro Experimental do Negro, 6 de dezembro de 1944.	276
Figura 14 - Carta de Aguinaldo Camargo para Ruth de Souza, 30 de outubro de 1951.	277

Sumário

Introdução.....	12
PARTE I - Os primeiros anos das atuações de Dona Ruth de Souza e do Teatro Experimental do Negro.....	20
1. Gênero, memória, História e Cultura Afro-brasileira.....	22
1.1. O dito e o não dito sobre os primeiros atos do TEN.....	29
1.2. Lembrar ou esquecer: a dimensão política do TEN?.....	36
1.3. Lembrar ou esquecer: a dimensão política do Vermelhinho	45
1.4. Como nascem as estrelas?	55
1.6. O vivido e o legado nas memórias de Raquel Trindade.....	59
2. Biografias e narrativas de si.....	70
2.1. Quando sonhar se torna um fato histórico	73
2.2. Vencendo preconceitos: os primeiros anos de atuação da atriz.....	82
2.3. Ainda sobre os primeiros anos no TEN.....	89
2.4. As relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos	95
2.5. As ambigüidades nos relatos sobre a racialização.....	106
2.6. Algumas considerações provisórias	113
PARTE II - Arquivar, lembrar e esquecer	117
3. Arquivamento de si e do Teatro Experimental do Negro.....	119
3.1. Memórias em disputas: as histórias da constituição do TEN.....	123
3.3. Objetivos, desafios e perspectivas do Teatro de Negro.....	136
3.3. Os combates pela arte no TEN	146
3.4. Sobreviver como uma fênix no Teatro	156
3.5. O TEN e suas realizações	162
3.6. Harmonia étnica e os tributos de um tempo	169
4. Histórias do teatro nos diálogos entre palco e platéia	175
4.1. <i>O Imperador Jones</i>	177
4.2. <i>Todos os filhos de Deus têm asas</i>	187
4.3. Diálogos sobre os Festivais de Teatro	193
4.4. <i>O filho pródigo</i>	197
4.5. Histórias de <i>Aruanda</i>	203
4.6. Teatro Folclórico Brasileiro.....	213
4.7. Os <i>Filhos de santo</i>	215
5. Uma grande atriz negra.....	219
5.1. Ruth de Souza vai estudar na América.....	227
5.2. A artista negra.....	236
Considerações finais	245
Referências bibliográficas	250
Anexo I – Relação de trabalhos desenvolvidos pela atriz	259
Anexo II – Ilustrações.....	263

Introdução

O início da pesquisa para elaboração desta tese foi simultâneo à culminância do processo de reivindicações dos movimentos sociais em torno das políticas de ação afirmativa, como as leis de cotas nas universidades e o estatuto da igualdade racial. Temas que remetem a nossa sociedade à seguinte indagação: são racializadas as relações sociais no Brasil? Economistas, médicos, jornalistas, antropólogos, sociólogos, educadores, historiadores, entre outros especialistas, tentam responder à questão que, ainda, se encontra na ordem do dia.

Pensar as relações raciais no Brasil em uma perspectiva histórica tem sido uma estratégia bastante interessante, no sentido de buscar formular novas respostas para a questão. Cabe sublinhar serem raça e identidade negra, assim como democracia racial, conceitos amplamente trabalhados no campo das ciências sociais. Nesse sentido, a abordagem histórica desses conceitos é um contraponto ao processo de ampliação desses estudos. A desigualdade racial brasileira tem fortes raízes históricas, sendo, portanto, pertinente a análise do processo de construção do conceito de raça, na sociedade brasileira considerando as marcas da escravidão, assim como a problematização e contextualização das apropriações e limites do conceito de democracia racial ao longo de nossa história. Nesta tese, pretendemos recuperar alguns aspectos da memória e história das relações raciais e de gênero na sociedade brasileira a partir da trajetória da atriz Ruth de Souza. Ao fazê-lo, iluminamos a história de uma das mais importantes associações negras do século XX, o Teatro Experimental do Negro. Consideramos o surgimento desta organização como parte das lutas anti-racistas e pela ampliação da cidadania dos afrodescendentes no Brasil, um movimento iniciado na segunda metade do século XIX.¹ Neste trabalho, estaremos atentos aos limites impostos pela conjuntura política da década de 1940. Ao mesmo tempo, propomos uma análise problematizadora do processo de construção da memória sobre esse período.

Desde o início das refutações sistemáticas ao conceito de raça biológica, ocorrida na primeira metade do século XX, particularmente nas décadas de 1930 e 1940, operar esse conceito, entender sua história e significados possíveis, tem se tornado um desafio para

¹PEREIRA, 2010; ALBERTI; PEREIRA, 2007; DOMINGUES, 2008, 2005, 2004; FERREIRA, 2005; ANDREWS, 1998; 1991; AZEVEDO, 1994; FERRARA, 1986; GOMES, 2005; HANCHARD, 2001, 1996; MATTOS, 2000; MOURA, 1981.

antropólogos, sociólogos e historiadores. O conceito de raça foi uma construção histórica advinda do processo de emancipação dos escravos. O processo de abolição ocorrido nas Américas colocou em questão o problema da cidadania e do pertencimento político, surgindo, pois, a seguinte questão: todos têm direitos políticos, mas todos quem? Segundo Cooper, Holt e Scott as idéias de raça e hierarquias raciais surgem e ganham força no contexto da expansão do ideário iluminista, na Europa e na América. Todas as experiências do escravismo nos tempos modernos estiveram calcadas na exclusão política e/ou simbólica do escravo. Por isso o papel crucial das alforrias nessas sociedades. Deste modo, o binômio escravidão e cidadania torna-se um importante eixo de reflexão sobre esta matéria.²

As investigações sobre as relações entre raça, trabalho e cidadania nas sociedades pós-emancipação recolocam no campo do debate, as disputas e os significados da cidadania nas sociedades pós-emancipação, presente em estudos clássicos como *Slave and Citizen*. Assim sendo, re-pensar o modo como Tannebaum trabalhou a mestiçagem biológica e cultural³ nos coloca em diálogo com *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, outra obra clássica sobre a matéria⁴.

A escravidão moderna esteve intimamente ligada às origens da escravidão portuguesa na África e na América. A experiência escravista foi um dos principais traços de continuidade entre o Império Português na América e o Império Brasileiro. *Marcas da Escravidão. Biografia, Racialização e Memória do Cativo na História do Brasil* nos permite pensar os sentidos que assume, no mundo colonial português, ao longo dos tempos, uma concepção de cunho biológico, a pureza de sangue⁵.

No capítulo “Relato de si, hierarquias de cor e da condição de súdito no Brasil Colonial”, encontramos os estudos de casos, como o do Mestre-de-Campo Henrique Dias e seu genro, Amaro Cardigo. A partir destes dois casos, fica demonstrado como a pureza de sangue com base religiosa teve o objetivo de demarcar hierarquias sociais a partir da ascendência. Os estatutos de pureza de sangue remetem às Ordenações Afonsinas, Manuelinas e Filipinas e reservavam o acesso aos cargos públicos, eclesiásticos e honoríficos aos cristãos velhos, convertidos ao cristianismo há quatro gerações, em detrimento dos novos. As reformas pombalinas suspenderam as restrições a judeus, mouros

² COOPER; HOLT; SCOTT, 2005.

³ TANNENBAUM, 1992.

⁴ FREYRE, 1989.

⁵ MATTOS, 2004.

e indígenas, mas somente a constituição de 1824 daria fim às restrições aos descendentes de africanos⁶.

No continente americano, e em particular na sociedade brasileira, a moderna noção de raça esteve ligada às contradições entre duas dimensões da cidadania, os direitos civis e políticos. No caso brasileiro, essas contradições são somadas a outras: as decorrentes da convivência de um Estado Imperial liberal, com um longo processo de abolição da escravidão. Em “Escrita de si, escravidão e cidadania no Brasil Monárquico”, segunda parte da tese, a autora analisa as formas de racialização e disputas em torno dos significados da cidadania a partir da análise da biografia e trajetória de Antônio Pereira Rebouças e seu filho André Rebouças⁷.

Os contextos históricos do pós-emancipação no Brasil geraram conflitos em torno das diferentes formas de hierarquização e classificação de identidades racializadas, bem como da limitação de direitos à cidadania. Em reação a esse contexto, surgem as diferentes formas associativas negras. O período entre o fim da escravidão e o Estado Novo é um momento privilegiado no que diz respeito ao surgimento de lideranças e associações negras, portanto, da história do Movimento Negro.⁸

Nossa pesquisa dialoga com a produção historiográfica que analisa o processo histórico de construção do conceito de raça, relações raciais e identidade negra na sociedade brasileira. Os estudos que abordam essas matérias, especificamente podem ser divididos em três correntes. A primeira, liderada por Raimundo Nina Rodrigues e Arthur Ramos⁹, defendeu a possibilidade de identificação e estudo das populações e culturas de origem africana no Brasil. A segunda, integrada por René Ribeiro e Roger Bastide,¹⁰ foi responsável pelo processo de renovação desses estudos, caracterizada pela ênfase no processo de aculturação, e em determinar a contribuição das culturas africanas à formação da cultura brasileira. Em todo esse processo, cabe sublinhar a noção de aculturação, desenvolvida nos trabalhos de Melville Herskovits, e incorporada nas obras de Arthur Ramos, René Ribeiro e Roger Bastide, em função do diálogo no interior do sistema intelectual internacional de estudos das populações e culturas de origem africana no Novo Mundo. A terceira corrente foi representada por Gilberto Freyre e seu clássico *Casa-*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ GOMES, 2005.

⁹ RODRIGUES, 1977, 1957; RAMOS, 1979. Sobre Arthur Ramos ver também: BARROS, 2011, 2001, 2000.

¹⁰ BASTIDE, 1951, 1953; BASTIDE; FERNANDES, 1953; RIBEIRO, 1953.

grande & senzala [1933].¹¹ Apesar de fazer parte do processo de refutação e substituição do conceito de raça pelo de cultura e de rejeição às teses da inferioridade racial, entre as quais a do menor valor mental do negro, Freyre rechaçava os estudos antropológicos e sociológicos que não fossem voltados exclusivamente para a instituição da escravidão. Para o autor, não haveria no Brasil o negro como um segmento social e cultural, mas sim o escravo.

No que tange às relações raciais em *Casa-grande & senzala*, Freyre defendeu que historicamente os portugueses e seus descendentes teriam uma fraca ou nenhuma consciência de raça. Desde o início da colonização lusitana na América, a miscigenação era disseminada e moralmente consentida e o preconceito racial não seria forte o suficiente para estabelecer uma linha de cor. Desde então, Freyre tornou-se o maior divulgador da idéia de democracia racial brasileira, posteriormente denunciada como mito por Florestan Fernandes na década de 1960.¹² Na década de 1980, a tese da democracia racial brasileira tornou-se o principal alvo do movimento negro por identificá-la a uma falsa realidade, a uma ideologia racista. Na década de 1990, a pesquisa de historiadores e cientistas sociais, percebeu que a democracia racial como um mito fundador da nacionalidade não seria uma falsa ou ilusória realidade, mas um ideário capaz de minimizar ou evitar preconceitos.¹³ Pesquisas recentes, como as de Antônio Sérgio Guimarães, demarcam a historicidade do surgimento da expressão democracia racial associando-a ao conjunto de crenças que atribui a ausência de preconceitos na sociedade brasileira existente desde o período imperial¹⁴ e identificam sua disseminação entre os intelectuais brasileiros entre 1937 e 1944 na conjuntura do Estado Novo.¹⁵ Expressões como democracia racial ou harmonia étnica parecem, muitas vezes, traduzir compromissos políticos como o combate à penetração e à propagação de ideologias racistas assumido por Arthur Ramos e Gilberto Freyre, em 1935, ao assinarem o Manifesto dos Intelectuais Brasileiros Contra o Preconceito Racial. Todavia, a luta de Arthur Ramos contra o ideário racista, no âmbito nacional e internacional, no entre Guerras e no Pós-Segunda Guerra, parece não ter excluído o reconhecimento de práticas racistas e da possibilidade de estudos das populações e culturas

¹¹ FREYRE, 1989.

¹² FERNANDES, 1965.

¹³ FRY, 1996; MAGGIE, 1996; SCHWARCZ, 1999.

¹⁴ GUIMARÃES, 2003e, 2002, 2001a, 1999.

¹⁵ CAMPOS, 2005-2006, 2002.

de origem africana na formação social brasileira, bem como de seu apoio às associações negras, como o TEN¹⁶.

Convém sublinhar ter sido a arte cênica a principal atividade do Teatro Experimental do Negro, mas não foi a única. Talvez por isso, a maior parte dos estudos sobre o grupo aborde a trajetória de sua liderança maior, o ativista negro Abdias Nascimento. Esses estudos, em grande medida, estão orientados pela compreensão dos paradigmas e das concepções ideológicas que orientaram a atuação dos movimentos negros brasileiros, em especial, do TEN¹⁷. Para além do diálogo ou da incorporação das formulações e interpretações da historiografia citada, nosso trabalho pretende recuperar alguns aspectos da história de vida de uma ex-integrante do TEN. Ao sair deste grupo e profissionalizar-se, Dona Ruth de Souza passou a ter em seu cotidiano e destino profissional a variável social que denunciara junto a seus ex-companheiros, a racialização dos palcos brasileiros.

No início dessa empreitada pretendíamos analisar alguns aspectos da história de intelectuais estabelecidos e intelectuais negros, nem sempre estabelecidos, ligados à organização de congressos e conferências sobre a contribuição e condição das populações e culturas de origem africana. Buscávamos identificar a gênese da construção e apropriação das noções com conteúdo de harmonia étnica entre o 1º Congresso Afro-Brasileiro, ocorrido no Recife em 1934 e o 1º Congresso do Negro Brasileiro, reunido no Rio de Janeiro em 1950. Após localizarmos, no jornal *Quilombo*, evidências da presença da jovem Ruth de Souza, na 1ª Conferência do Negro Brasileiro (1949), preparatória do 1º Congresso do Negro Brasileiro, despertou-nos o interesse em registrar e analisar suas memórias sobre esse evento e a dimensão político-acadêmica, de seu antigo grupo. Em vão, a atriz não se lembrava desses acontecimentos, mas mostrou-se disposta a falar de si e de suas atividades profissionais. Na ocasião Dona Ruth de Souza falou-nos de sua amizade com diversos nomes do cenário cultural e intelectual do Brasil e dos EUA. Porém, suas memórias não alcançaram a dimensão política desses nomes. Uma segunda tentativa de acionar as memórias da atriz sobre fatos ocorridos nos primeiros anos de sua atuação no TEN revelou uma depoente cada vez mais disposta a falar de si e do seu pioneirismo, como atriz afrodescendente, no teatro, cinema e televisão.

¹⁶ SILVA, 2005.

¹⁷ PINTO, 1953; MOTTA-MAUÉS, 1988; MOURA, 1981; MÜLLER, 1988b, 1983; NASCIMENTO, 2004; GUIMARÃES; MACEDO, 2007; 2005-2006 e GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Intelectuais negros e modernidade no Brasil; MACEDO, 2005.

Cada vez mais, a atriz cedia lugar ao personagem, histórico é claro. A mulher afrodescendente, oriunda das classes subalternas, expoente de um grupo de atores sociais dedicados à luta pela criação e ampliação de espaços para os atores afrodescendentes nos palcos brasileiros. Nessa ocasião, Dona Ruth lembrou-se de seu arquivo constituído por centenas de recortes de jornais e fotografias, reunidos ao longo de seis décadas de carreira. Estudar suas memórias, interpretar os significados possíveis do dito e do não dito, acerca dos tempos em que atuou no TEN, foi se colocando como um desafio instigante. Comparar suas memórias cuja existência acabara de ser lembrada e revelada, tornou-se algo irresistível. A possibilidade de desenvolvermos o primeiro estudo acadêmico sobre um dos principais expoentes do TEN fez o eixo de discussão de nossa pesquisa deslocar-se da perspectiva de uma história intelectual para a de uma história social. Abandonamos a busca da identificação da gênese da construção e apropriação das noções com conteúdo de harmonia étnica, para observarmos os processos de construção de memórias e os limites estabelecidos pelas relações raciais e de gênero, em uma sociedade pretensamente meritocrata fundada sobre o mito da democracia racial.

Passamos a desenvolver uma pesquisa de cunho biográfico sobre os primeiros anos de atuação daquela que, possivelmente, pode ter sido primeira atriz afrodescendente a fazer teatro erudito, nos moldes estabelecidos pelo processo de modernização deste gênero de arte, ou como ela prefere, a primeira negra a fazer teatro clássico, drama e comédia no Brasil. E a primeira integrante do TEN a profissionalizar-se. E, de todos os brasileiros e brasileiras, a primeira a disputar o prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza na década de 1950.

Vale sublinhar que nesta tese não buscamos um estudo sobre a história do Teatro Experimental do Negro ou do movimento negro. Tampouco pretendemos desenvolver uma pesquisa ou análise da história da vida privada dos personagens citados. Pelo contrário, estamos em busca da análise do processo de construção de memória pública da atriz Ruth de Souza. Embora sejam essas memórias celebrativas e seletivas, delas emergem indícios de racialização e generificação das relações sociais do período estudado. As fontes orais pesquisadas foram registradas, a partir de diversos depoimentos concedidos pela atriz ao longo de décadas variadas e a partir de questões fornecidas por diferentes interlocutores. A essas fontes foram somados os depoimentos de outros atores sociais contemporâneos aos primeiros anos de atividade da atriz. Bem como o cotejo de matérias publicadas em jornais

e revistas das décadas de 1940 e 1950. Essa diversidade fez com que a quase totalidade dos capítulos fosse escrita a partir de fontes distintas.

Esta tese foi organizada em duas partes e cinco capítulos. A primeira parte – “Os primeiros anos das atuações de Dona Ruth de Souza e do Teatro Experimental do Negro” – é iniciada pelo capítulo “Gênero, memória, História e Cultura Afro-brasileira”. O capítulo tem como ponto de partida a discussão conceitual sobre gênero, memória e História e Cultura Afro-Brasileiras. Nele, são analisados dois depoimentos, concedidos a mim, por Dona Ruth de Souza, nos quais identificamos os processos de reconstrução de memórias dos primeiros atos do TEN; da dimensão política do grupo e dos seus aliados e do seu surgimento como estrela de teatro. Por fim, também analisamos o depoimento colhido junto à sua amiga, Dona Raquel Trindade, sobre os primeiros anos de atuação da jovem Ruth de Souza e do TEN. Os relatos autobiográficos nos levaram a formular questões acerca do impacto da fundação do TEN naqueles dias. Uma delas diz respeito ao quão racializadas eram as relações sociais na primeira metade do século XX. E como estavam instauradas práticas discriminatórias no universo das artes cênicas em particular.

No segundo capítulo, “Biografias e narrativas de si”, analisamos seis relatos autobiográficos de Dona Ruth de Souza. Ao longo de sua carreira, a atriz concedeu várias entrevistas a jornais, revistas e televisão, nas quais abordou, em geral, temas ligados ao seu campo de atuação profissional. Por contar e recontar sua própria história ao longo de décadas, a atriz desenvolveu uma estratégia narrativa baseada no estabelecimento de pontos fixos ou temas recorrentes a partir dos quais sua memória se organizou. Deste modo, Dona Ruth de Souza é um caso emblemático de pessoa pública com longa trajetória profissional e contato freqüente com a imprensa a elaborar respostas pré-construídas para as eventuais perguntas. Entre os principais temas de seus depoimentos estão as descobertas de sua paixão pelo cinema e teatro; a história de sua família; algumas denúncias implícitas ou explícitas de preconceito racial; a história da atuação artística do TEN; o Café Vermelhinho, como espaço de sociabilidade. O objetivo deste capítulo é analisar esses processos de reconstrução de memória e apontar para os possíveis diálogos dos temas eleitos com a documentação do Arquivo Privado Ruth de Souza-LABHOI/UFF.

Na segunda parte da tese – “Arquivar, lembrar e esquecer” – analisamos o processo de arquivamento de si e do Teatro Experimental do Negro protagonizado por Dona Ruth de Souza, considerando, para tal, sua intenção autobiográfica. A metodologia aplicada consiste no cotejo e análise dos registros sobre a história de vida da atriz e das

primeiras atividades do TEN depositados no acervo do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF. No terceiro capítulo, “Arquivamento de si e do Teatro Experimental do Negro”, recuperamos alguns aspectos da história da constituição do TEN, como grupo de teatro. Analisamos as memórias em disputas em torno da história da constituição do grupo a partir do depoimento publicado na obra de cunho biográfico sobre a trajetória de Abdias Nascimento face aos documentos depositados no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF. A partir deste acervo buscamos identificar como foi articulada a rede de alianças formada em torno do grupo, o papel dos atores profissionais e estabelecidos nesse processo e, sobretudo, a contribuição do TEN no processo de modernização do teatro brasileiro naquele período.

No quarto capítulo, “História do teatro nos diálogos entre o palco e platéia”, analisamos a história da constituição das principais montagens do TEN, a partir da cobertura ao evento dada pela imprensa, reveladas pela visão dos espectadores privilegiados, os críticos. Nos vários periódicos arquivado pela atriz, encontramos registros que nos permitem recuperar aspectos da história de montagens de espetáculos que foram marcos na dramaturgia mundial e que foram montados pelo TEN como *O Imperador Jones*, *Todos os filhos de Deus têm asas*, *O moleque sonhador*, *O filho pródigo*, *Aruanda* e *Filhos de santo*.

O quinto e último capítulo “Uma grande atriz negra” traz a análise do processo de profissionalização da jovem Ruth de Souza. Seu ingresso nas grandes companhias de cinema brasileiro foi significativamente acompanhado e registrado nos periódicos da época. Assim como o seu processo de aprimoramento técnico profissional ocorrido durante o período de estudos nos Estados Unidos, entre os anos de 1951 e 1952 – um acontecimento onde Paschoal Carlos Magno teve uma atuação decisiva. A documentação da época revela a carreira ascendente de Dona Ruth de Souza como atriz de teatro e o seu potencial como estrela de cinema. Não obstante sua vocação, dedicação, competência, aprimoramento técnico, reconhecimento de público e crítica, estamos atento aos possíveis limites enfrentados por ela em meio às relações de gênero e raça, naquele período.

PARTE I

Os primeiros anos das atuações de Dona Ruth de Souza
e do Teatro Experimental do Negro

OLHA
SERÁ QUE ELA É MOÇA
SERÁ QUE ELA É TRISTE
SERÁ QUE É O CONTRÁRIO
SERÁ QUE É PINTURA
O ROSTO DA ATRIZ
SE ELA DANÇA NO SÉTIMO CÉU
SE ELA ACREDITA QUE É OUTRO PAÍS
E SE ELA SÓ DECORA O SEU PAPEL
E SE EU PUDESSE ENTRAR NA SUA VIDA

(Versos de *Beatriz*, composição de Chico Buarque e
Edu Lobo)

1. Gênero, memória, História e Cultura Afro-brasileira

“NO TEATRO DA MEMÓRIA, AS MULHERES SÃO UMA LEVE SOMBRA.”¹⁸

No limiar do século XXI o debate em torno da questão racial como variável significativa nas relações sociais brasileiras tem conquistado cada vez mais espaço. O tema é recorrente nos meios acadêmico e social, desde o século XIX e por ser político perpassa as produções acadêmicas, ganha as ruas e divide as opiniões entre os que reconhecem a existência da variável “raça” em nossas relações sociais e os que não a reconhecem. Para estes a chamada discriminação positiva é na verdade uma possibilidade de invenção de uma racialização até então inexistente. Não obstante a celeuma, nos últimos anos, tem havido uma tentativa de intervenção profunda na organização da educação básica no Brasil, em especial no que tange à questão da valorização da cultura africana na formação histórica brasileira. Convém salientar a alteração de parte da Lei de Diretrizes e Bases — LDB (Lei. 9.394 de 20 de dezembro de 1996) em função de novas atribuições estabelecidas pela Lei 10.639 (9 de janeiro de 2003), cujo artigo 26-A estabelece a inclusão, nos conteúdos programáticos das escolas dos ensinos fundamental e médio do estudo da História da África e dos africanos, da luta dos negros no Brasil, da cultura negra brasileira e do negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.¹⁹ A Resolução 1/2004 CNE/CP, complementar à lei 10639/2003 sugere uma lista de personalidades de origem africana ou descendentes a terem suas atuações estudadas, sendo ¾ delas do gênero masculino. Entre a fração feminina, nota-se a ausência do nome de Ruth Pinto de Souza. E mais, alguns dos personagens arrolados, como Abdias Nascimento²⁰, Edison Carneiro²¹, Guerreiro Ramos²², e Solano Trindade²³, compartilharam os mesmos

¹⁸ PERROT, 2007.

¹⁹ Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. In Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, Brasília, 2004, p.35.

²⁰ Abdias Nascimento nasceu em Franca, SP, no dia 14 de março de 1914. Diplomou-se em Contabilidade, em 1929, e Ciências Econômicas em 1938. Foi diretor-fundador do Teatro Experimental do Negro (1944-1968) e um dos organizadores do Primeiro Congresso do Negro Brasileiro de 1950. Em 1981, fundou o Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros na PUC-SP. Fundador do Partido Trabalhista Brasileiro – PTB, em 1945 foi deputado federal e senador. (ABREU, 2001. p.4030-4031). Seu nome tem sido escrito de dois modos, Abdias do Nascimento e Abdias Nascimento, seguiremos o registro feito em uma das mais recentes publicações sobre o autor (NASCIMENTO, 2004).

²¹ Edison de Souza Carneiro nasceu em Salvador, Bahia, em 12 de agosto de 1912. Faleceu no Rio de Janeiro em 1973. Diplomou-se em Direito, em 1935, na Faculdade de Direito da Bahia. Foi ensaísta, jornalista e

espaços de convivência e acompanharam os primeiros anos de atuação da jovem atriz no Teatro Experimental do Negro — TEN. Faz parte dos objetivos desta tese analisar o binômio memória e esquecimento, em relação à trajetória de Dona Ruth de Souza, na História da Cultura Afro-Brasileira a partir de seus depoimentos, em registro oral e impresso, e do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF²⁴.

Michelle Perrot ao *Escrever a história das mulheres* apresenta algumas considerações sobre como desenvolver tal tarefa. Uma delas refere-se ao ato de se romper o silêncio em torno das mulheres: “*Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas. Mas por que esse silêncio? Ou antes: será que as mulheres têm uma história?*”²⁵ Todavia, percorrer a história desse silêncio pressupõe transpor a barreira estabelecida pela invisibilidade das mulheres. Ou seja, “*as mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato. Elas atuam em família, confinadas em casa (...). São invisíveis*”²⁶ Por outro lado, certas mulheres pautaram suas trajetórias exatamente no sentido inverso, ou seja, no campo da visibilidade: estrelaram em palcos, telas de cinema e televisão. Neste caso se aplica a referida assertiva? Ao menos no âmbito das reflexões acadêmicas parece haver um certo silêncio ou invisibilidade das trajetórias de certas mulheres, não obstante possuírem décadas no exercício de ofícios geradores de grande popularidade e visibilidade social.

Ainda segundo Michelle Perrot as dificuldades em se fazer uma história das mulheres muitas vezes estão associadas à falta de fontes e vestígios. A presença da mulher é freqüentemente apagada: “*seus vestígios, desfeitos, seus arquivos destruídos*”. A própria gramática contribui para a ausência de seus registros ao transferir para o masculino a referência em uma eventual mistura de gêneros. Em relação às estatísticas, por exemplo, a sexualização é um fenômeno recente. Uma outra possibilidade é a seleção da documentação produzida pelo homem quando este é o célebre entre os cônjuges.

redator de *Estado da Bahia* (1936-1939), *O Jornal* (1939) e da *Associated News* (1941), folclorista e etnólogo. (COUTINHO; SOUSA, 2001, v.I, p.1411-1412).

²² Alberto Guerreiros Ramos nasceu em Santo Amaro, na Bahia, em 13 de setembro de 1915 e faleceu em Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos da América, em 7 de abril de 1982. Bacharel em Direito em 1943 pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Assessorou Getúlio Vargas entre 1951 e 1954 e dirigiu o Departamento de Sociologia de ISEB. (ABREU, 2001, p.4883).

²³ Francisco Solano Trindade nasceu no Recife, em 24 e julho de 1908, e faleceu no Rio de Janeiro em 1974. (TRINDADE, 1999, p.15-36).

²⁴ Refiro-me às duas entrevistas a mim concedidas por Dona Ruth de Souza, nos dias 31 de julho de 2004 e 7 de julho de 2007 e à pesquisa no Arquivo Ruth de Souza-LABHOI. Para a tese, também será analisada a entrevista com Dona Raquel Trindade, concedida no dia 19 de dezembro de 2008, no município de Embu, SP.

²⁵ PERROT, 2007, p.16.

“Convencidas de sua insignificância, estendendo à sua vida passada o sentimento de pudor que lhes havia sido inculcado, muitas mulheres, no ocaso de sua existência, destruíam – ou destroem – seus papéis pessoais. Queimar papéis, na intimidade do quarto, é um gesto clássico da mulher idosa. Todas essas razões explicam que haja uma falta de fontes não sobre as mulheres nem sobre a mulher; mas sobre sua existência concreta e sua história singular. No teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra.”²⁷

Para além de seu pioneirismo como atriz afrodescendente, a atuação dentro e fora do TEN fez Dona Ruth de Souza ganhar “*a Comenda da Ordem do Rio Branco, por seus serviços prestados à arte brasileira. Em 8 de abril de 1988*”.²⁸ A percepção de si, levou a atriz a reunir um rico e variado acervo documental desde a década de 1940. Além de contribuir para a formação dos arquivos sonoros do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, ao conceder a esta instituição três depoimentos. Não obstante a visibilidade da atriz e a materialidade de seus rastros, sua história de vida não foi lembrada entre os vários casos ou temas relevantes a constituir a História e Cultura Afro-Brasileira. Em um campo de batalha quais conquistas tornam seus protagonistas atores sociais inesquecíveis? Por que nomes e imagens que alcançam, em determinados momentos, dimensão nacional são menores que outros de penetração irrefutavelmente restrita? Enfim, quais aspectos da história da contribuição dos afrodescendentes à formação histórica do Brasil são possíveis revelar ao descortinarmos os rastros deixados em espaços públicos e privados pela atriz Ruth Pinto de Souza?

Filha de Sebastião Joaquim de Souza e Alayde Pinto de Souza, Ruth Pinto de Souza, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no bairro do Engenho de Dentro, especificamente na Rua Monteiro da Luz, no dia 12 de maio de 1921.²⁹ Os depoimentos concedidos pela atriz ao longo dos anos compõem um rico material de pesquisa. Uma parte dele encontra-se depositada como arquivo sonoro no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, a outra deu origem a uma biografia e a capítulos em publicações de coletâneas de entrevistas³⁰. Em seu conjunto, as narrativas situam as décadas de 1930 e 1940 como os anos de encantamento e de seu ingresso no mundo do teatro e cinema. As histórias ganham relevância pelo seu pioneirismo como atriz afrodescendente intérprete de textos de dramas,

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem, ibidem*, p.21-22

²⁸ COSTA, 2008, p.118.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Depoimento de Dona Ruth Pinto de Souza concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro nos dias: 27 de junho de 1979; e 22 de novembro de 1988 e 27 de junho de 1995. Outros depoimentos deram origem às seguintes publicações: ALMADA, 1995; COSTA, 2008; JESUS, 2004; KHOURY, 1997.

comédias e do repertório clássico. E ainda como a primeira brasileira a disputar o prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza no ano de 1954.

Dona Ruth de Souza estreou no teatro na noite do dia 8 de maio de 1945. Sua descoberta e encantamento pelo cinema deu-se aos nove anos de idade. Provavelmente acalentou por mais de uma década o desejo de tornar-se atriz. Contudo, a realização deste sonho não aconteceria em nenhuma das companhias convencionais de teatro daquela época, mas em um grupo experimental de atores afrodescendentes, criado com o fim de denunciar o racismo e abrir espaço nos palcos para esse segmento social, o Teatro Experimental do Negro. Paralelamente, o surgimento do TEN foi resultante do estabelecimento de um amplo arco de alianças, constituído, por artistas e intelectuais do Brasil e do exterior. Eram antropólogos, sociólogos, historiadores, jornalistas, atores, dramaturgos, diplomatas, entre outros profissionais, muitos deles envolvidos na luta internacional de combate ao racismo.³¹ Para além do talento da jovem atriz, reconhecido pelos críticos da época, em que medida é possível ler o milagre como o resultado de seu talento e obstinação somado à ação política: o anti-racismo dos integrantes do TEN e seus aliados? Os incentivos de seus amigos – e/ou aliados – podem ser lidos como tomada de posição de atores sociais conscientes do pioneirismo da jovem mulher, de origem humilde e afrodescendente na criação de espaços profissionais para si e seus companheiros em um lócus racializado, os palcos brasileiros? Ao que parece, o surgimento da atriz afrodescendente, intérprete de textos específicos, valorizado positivamente por parte do campo das artes cênicas, decorre de um processo de luta de atores afrodescendentes por espaço e visibilidade positiva nos palcos e na sociedade brasileira construída a partir do TEN. Contudo, o lugar de Ruth de Souza nessa história parece ser pouco evidenciado e/ou sugerido para os estudos acadêmicos sobre a memória daquele período.

Rachel Soihet e Joana Maria Pedro identificam uma contribuição fundamental e recíproca entre a história das “mulheres” e o movimento feminista. Para os historiadores sociais, as mulheres eram uma categoria homogênea, biologicamente feminina, com papéis e contextos diferentes, mas com essência comum. Essa leitura esteve ligada ao discurso da identidade coletiva que beneficiou o movimento das mulheres na década de 1970. E sustentou o antagonismo entre homens e mulheres como cerne na política e na história. As tensões presentes nesses dois campos combinaram e convergiram para o questionamento da categoria “mulheres” e introduziram a “diferença” como um problema a ser analisado.

À luz desse processo evidenciam-se as contradições e impossibilidades de se pensar uma identidade comum no interior da categoria “mulheres”.

“A fragmentação de uma idéia universal de ‘mulheres’ por classe, raça, etnia, geração e sexualidade associava-se a diferenças políticas sérias no seio do movimento feminista. Assim, de uma postura inicial onde se acreditava na possibilidade da existência de uma identidade única entre as mulheres, passou-se a outra, na qual se afirmou a certeza na existência de múltiplas identidades.”³²

No interior da categoria “mulheres” estão negras, índias, mestiças, pobres, trabalhadoras, feministas. Ao mesmo tempo a oposição das categorias mulher & homem não é suficiente para explicar a primeira, não obstante as *“desigualdades e relações de poder entre os sexos”*. Segundo Soihet e Pedro, gênero é uma categoria *“tomada de empréstimo à gramática”* e ao ser apropriada pelas ciências sociais assume outra conotação e passa a significar *“a distinção entre atributos culturais alocados a cada um dos sexos e a dimensão biológica dos seres humanos”*.³³ A principal contribuição resultante na análise de gêneros está em lançar luz sobre a invisibilidade, do ponto de vista analítico, de parte da humanidade, as mulheres. Além disso, seu uso evidencia o *“quanto os homens são produtos do meio social, e, portanto, sua condição é variável”*.³⁴

Citando Joan Scott as autoras aprofundam a definição da categoria:

“‘gênero’ dá ênfase ao caráter fundamentalmente social, cultural, das distinções baseadas no sexo, afastando o fantasma da naturalização; dá precisão à idéia de assimetria e de hierarquia nas relações entre homens e mulheres, incorporando a dimensão das relações de poder; dá relevo ao aspecto relacional entre as mulheres e os homens, ou seja, de que nenhuma compreensão de qualquer um dos dois poderia existir através de um estudo que os considerasse totalmente em separado, aspecto ‘essencial’ para ‘descobrir a amplitude dos papéis sexuais e do simbolismo sexual nas várias sociedades e épocas, achar qual o seu sentido e como funcionavam para manter a ordem social e para mudá-la’. Estas foram algumas de suas contribuições. Acresce-se a significação, emprestada por esses estudos, à articulação do gênero com a classe e a raça/etnia. Interesse indicativo não apenas do compromisso com a inclusão da fala dos oprimidos, mas também da convicção de que as desigualdades de poder se organizam, no mínimo, conforme esses três eixos.”³⁵

Joan Scott propõe a adoção da análise dos processos de construção das relações de gênero para debater classe, raça e etnicidade ou qualquer outro processo social. Seu objetivo é clarificar e especificar *“como é preciso pensar o efeito de gênero nas relações*

³¹ SILVA, 2005.

³² SOIHET; PEDRO, 2007, p.287.

³³ *Idem, ibidem*, p.288.

³⁴ *Idem*.

sociais e institucionais, porque essa reflexão não é geralmente feita de forma própria e sistemática". A teorização do gênero é apresentada na segunda proposta da autora segundo a qual: *"o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder"*. Ou ainda *"gênero é um campo primeiro do seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado. O gênero não é o único campo, mas ele parece ter constituído um meio persistente e recorrente de tornar eficaz a significação do poder do Ocidente, nas tradições judaico-cristã bem com na islâmica"*.³⁶

Segundo Rousso, a *"memória no sentido básico do termo é a presença do passado"*. A memória é uma representação psíquica, intelectual e seletiva do passado de um indivíduo *"inserido num contexto familiar, social, nacional"*. Como sugeriu Maurice Halbwachs, a memória é por definição coletiva. Sua qualidade fundamental é garantir a continuidade do tempo, uma resistência à alteridade *"ao tempo que muda"*, às rupturas. Portanto, a memória é um elemento *"essencial da identidade, da percepção de si e dos outros"*.³⁷ Giovanni Contini chama de *"memória dividida"* aquela que por um lado torna-se uma memória oficial como a que celebra um massacre *"como um episódio da Resistência e compara as vítimas a mártires da liberdade"* em contraponto a outro tipo de memória a *"criada e preservada pelos sobreviventes, viúvas e filhos focadas quase que exclusivamente no seu luto, nas perdas pessoais e coletivas"*.³⁸

Quais razões levam os indivíduos a construir suas memórias desta ou daquela maneira? Para se responder a essa questão é necessário percebermos como o processo de relembrar pode ser um modo de explorar os significados subjetivos da experiência vivida coletiva ou individualmente. O historiador também deve atentar para os vários níveis da memória individual e a pluralidade de versões do passado, fornecidas por diferentes interlocutores. Pois as distorções da memória podem ser um recurso e não um problema.³⁹

Apesar das memórias serem consideradas individuais, ocorrem conflitos quando um determinado membro do grupo toma a sua como referência exigindo igualdade dos demais, mesmo quando todos foram testemunhas oculares. Nesses casos pode-se discutir *"o que se passou e que interpretação dar à experiência, o que costuma ser negociado pelo processo coletivo"*. Isso porque *"as memórias das pessoas conferem seguranças, autoridade, legitimidade e, por fim, identidade ao presente"*, por conseguinte, *"os conflitos*

³⁵ *Idem, ibidem*, p.288-289.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 12.

³⁷ ROUSSO; 1998, p.94-95.

³⁸ *Idem, ibidem*, p.105.

acerca da posse e da interpretação das memórias” são “*profundos, freqüentes e ásperos*”. Tais observações são evidenciadas no decorrer da entrevista oral, na qual o historiador percebe-se diante das “*histórias de passados pessoais que são meios de dar sentido à exclusão e à perda nas vidas*” dos atores sociais envolvidos.⁴⁰

³⁹ THOMSON; FRISCH; HAMILTON, 1998, p.67.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p.85.

1.1. O dito e o não dito sobre os primeiros atos do TEN

Reunir memórias e refazer o passado implica em um trabalho de resignificação de noções como tempo, espaço e na seleção do que dizer ou calar. Segundo Pollak, os elementos constitutivos da memória individual ou coletiva são os acontecimentos vividos individualmente ou pelo grupo ao qual a pessoa pertence. Além dos acontecimentos, a memória também é constituída por personagens e lugares da memória, lugares ligados à lembrança. Ela é o fruto de uma organização individual ou coletiva, tendo como uma de suas principais características o seu caráter seletivo onde: “*Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado*”.⁴¹ No processo de renegociação entre o individual e o social, as identidades são permanentemente construídas e reconstruídas. Já em seu primeiro depoimento, Dona Ruth de Souza assume o papel de coadjuvante na história do TEN e dedica-se a falar de si. Talvez assim garanta a coesão das personalidades envolvidas naquele universo social⁴² e possa preservar o lugar do guardião da memória, do narrador privilegiado permitindo, pois, a realização daquilo que Gilberto Velho definirá como um “*projeto*” ou “*uma conduta organizada para atingir finalidades específicas*”.⁴³

Nessa ocasião buscávamos dados sobre as atividades dos integrantes do TEN e suas relações com alguns intelectuais ligados aos estudos das populações e culturas de origem africana no final da década de 1940. Em particular, sobre a 1ª Conferência do Negro Brasileiro, ocorrida em 1949. A atriz esteve presente neste evento e, na ocasião, declamou o poema *Navio negreiro* de Castro Alves.⁴⁴ Naquele momento percebi sua grande disposição de falar de si, em detrimento das narrativas sobre outros personagens.

“Houve no Teatro Experimental do Negro várias convenções do negro, aqui [no Rio de Janeiro], em São Paulo, fizemos aqui. O Abdias fez também concursos de beleza negra, que na época ninguém falava do assunto, [...] concursos de mulatas. Tinham pessoas que se ofereciam para a parte de alfabetização. Então nós tínhamos na UNE, que era na Praia do Flamengo, uma sala que de repente, sei lá, tinha trezentas pessoas, estávamos até assustando os estudantes, porque a Casa dos Estudantes Brasil, era ali.”⁴⁵

⁴¹ POLLAK, 1992, p.200-212.

⁴² GOMES, 1996a, p.17-30. Ver também: LEVI, 1998; POLLAK, 1989.

⁴³ VELHO, 1994.

⁴⁴ *Quilombo*. Rio de Janeiro. n.3, p.7, junho de 1949.

⁴⁵ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, ocorrida em sua residência, na manhã do dia 31 de julho de 2004, no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro.

Aparentemente Dona Ruth de Souza não acrescentou ou ampliou os dados relativos à nossa investigação. Parte de suas respostas foram narrativas pré-construídas proferidas a despeito das questões por nós formuladas. Contudo, à luz da metodologia da história oral, seus relatos forneceram pistas valiosas cuja relevância compreendemos no decorrer da pesquisa. O TEN surgiu com o mote de ser um grupo de teatro, disposto a denunciar o racismo nos palcos brasileiros e contribuir para o processo de modernização do teatro. Porém o palco não foi a sua única trincheira, mas a principal. O grupo também organizou cursos de alfabetização, palestras, conferências, congressos, concursos de beleza, publicou o jornal *Quilombo* entre outras atividades.⁴⁶ Uma das principais características do TEN foi o diálogo permanente com intelectuais e artistas do Brasil e do exterior.⁴⁷

Segundo Dona Ruth de Souza, sua memória teria um processo seletivo, onde elegeeria o que reter e o que descartar. Isso teria uma explicação: os incontáveis acontecimentos, textos e personagens vividos em várias décadas de profissão.

“Pois é, eu entrava sempre com minha participação de atriz. Então nós fizemos inclusive um espetáculo só de poemas de Castro Alves, Navio Negreiro e outros poemas que eu não me lembro mais. Mas como o meu trabalho é contínuo, decoro uma coisa, uma peça, uma novela, um filme e a própria memória joga fora porque tem que captar outras, compreende?”⁴⁸

Essas afirmações apontam lacunas a serem investigadas, pois a atriz reuniu em seu arquivo privado, recortes de jornais e revistas, fotografias, cartazes, documentos diversos, em uma clara sinalização de um projeto de arquivamento de si e construção de memória, elaborada sob o calor dos acontecimentos vividos. Os recortes de periódicos de seu arquivo têm como ponto de partida o ano de 1945. A documentação contida neste acervo aponta para o seu pioneirismo na construção de espaços, para os atores afrodescendentes, na dramaturgia brasileira. Além disso, a atriz ganhou uma bolsa para estudar teatro nos Estados Unidos. Nessa oportunidade tornou-se amiga do jornalista e ativista negro George Schuyler e sua família. Portanto, estamos atentos a perceber quais são os significados desta seleção em seu processo de reconstrução da memória?

Três anos após a primeira entrevista, Dona Ruth de Souza concordou em conceder-me o segundo depoimento. Pouco a pouco, o objetivo de minha pesquisa passou

⁴⁶ Para uma análise dessas atividades do TEN ver SILVA, 2005 e também OLIVEIRA, 2008.

⁴⁷ Esses aspectos na história do TEN serão abordados no capítulo 3 desta tese.

⁴⁸ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 31 de julho de 2004.

a ser o de desvendar as histórias surgidas da análise dos primeiros anos de atuação da jovem Ruth de Souza no TEN. O que a princípio surgira, como um dado ou um detalhe tornou-se questão integrante de um novo objeto de pesquisa. Por que nas narrativas de si, a atriz tomava o Teatro Experimental do Negro como uma referência basilar sem, contudo, assumir uma postura militante, e, ao mesmo tempo, disparava denúncias sobre a existência de práticas racistas na sociedade brasileira e nos seus palcos?

Na manhã do dia 7 de julho de 2007 fui recebido por uma senhora cada vez mais disposta a falar de si, dos seus e de sua própria trajetória. Dona Alayde, sua mãe foi criada pela família Falcão e casou-se aos 21 anos de idade⁴⁹. Tempos depois a família Souza foi morar em um sítio, no interior de Minas Gerais. Após o falecimento do Senhor Sebastião, seu pai, a família retornou ao Rio de Janeiro. Junto aos Falcão, mais uma vez, Dona Alayde encontrou proteção. Agora não se tratava mais de uma jovem solteira, mas de uma mãe de família, viúva, com seus três filhos. “*Quando ela enviuvou foi com eles que ela teve apoio*”.⁵⁰ Não sabemos ao certo qual tipo de apoio teria sido dispensado aos recém-chegados à capital federal. Muito provavelmente os Falcão auxiliaram na acomodação dos Souza em sua nova residência e/ou na matrícula escolar da pequena Ruth. De todo modo a referência aos Falcão aponta para um dado importante para aqueles atores sociais: a dependência da população afrodescendente e pobre das redes de sociabilidades. Por outro lado o destino da atriz parece ter sido definido, em parte, por sua habilidade em tecer redes de sociabilidades, provavelmente aprendida com sua mãe.

A memória familiar passada através das gerações parece ter sido um importante legado no que tange aos valores, atitudes e comportamento. Dona Alayde parece ter citado a sua própria mãe como exemplo e modelo, para os filhos, mormente no tocante à rigidez e disciplina.

“Da minha avó sei muito pouco, porque minha mãe falava dela uma pessoa muito rígida, muito séria, muito disciplinada, aquela disciplina... Que no passado, aquela época, havia uma disciplina maior em relação à família.”⁵¹

Ao mesmo tempo Dona Alayde parece ter sido outro grande exemplo de conduta e comportamento feminino no qual Ruth de Souza se espelhou. A reprodução das

⁴⁹ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, concedida em sua residência, na manhã do dia 7 de julho de 2007, no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

descrições do orgulho do seu pai, em relação à esposa, transparece em seu próprio orgulho por suas origens. Das mulheres das quais descende.

“Meu pai tinha muito orgulho de minha mãe porque ele se casou com uma moça prendada. Porque naquela época uma moça pobre, negra, que sabia ler e escrever, fazer tricô era uma boa dona de casa, uma moça prendada, que se preparava para se casar e cuidar da família. Minha mãe era uma delas. Então meu pai, sente-se que ele tinha muito orgulho dela. Ela era uma moça do Rio de Janeiro, nós fomos morar no interior de Minas. E achavam que era um luxo ela ter na janela da nossa casa, cortininhas de crochê que ela fazia.”⁵²

Provavelmente a transferência da família Souza do interior de Minas Gerais para o Rio de Janeiro ocorreu por volta do ano de 1930. Por isso Dona Ruth teria uma vaga lembrança daquele período. “*Então tem algumas coisas que eu me lembro vagamente porque eu vim com nove anos de idade para o Rio de Janeiro, com minha mãe*”. Dona Alayde não teria jeito para “*cuidar do pequeno sítio que nós tínhamos*”.⁵³

Apesar da forte presença da figura da mãe de Dona Alayde, na memória familiar, Dona Ruth de Souza, não a conheceu. Provavelmente ela faleceu na juventude de Dona Alayde e por isso o apoio da família Falcão. Contudo sua avó materna possuía características fundamentais para o sucesso das atividades femininas junto à família, mas também no âmbito artístico. “*Eu não conheci minha avó. Minha mãe falava dela como uma pessoa muito enérgica, ordeira*”. Ambas possuíam a pele clara, mais clara que a da Dona Ruth de Souza. “*Minha avó era mulata clara, minha mãe também era bem mais clara que eu, era mulata também*”.⁵⁴

Ao chegar ao Rio de Janeiro, a família Souza se instalou em uma casa de vila na Rua Pompeu Loureiro, da Copacabana dos anos trinta, onde a jovem Ruth de Souza freqüentou colégio, cinemas e viveu parte da sua juventude. Nos vários cinemas do bairro, a menina descobriu sua paixão pela arte.

“Tinha muitos cinemas, a minha paixão... Ia ao cinema. Quando menina, o meu divertimento, era... [esse]. Aos domingos eu ia à missa de manhã e depois à tarde ao cinema. Era a programação que nós tínhamos.”⁵⁵

Seu relato revela a sua descoberta do cinema, o seu encantamento, e a descrição do desabrochar de uma paixão. Apesar da presença desse caráter mágico, sua narrativa

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

pontuava a impossibilidade de uma afrodescendente tornar-se atriz de cinema no Brasil da primeira metade do século XX.

“Essa história eu já contei várias vezes. É que, por exemplo, eu queria ser atriz. A minha paixão pelo cinema vem desde a primeira vez que minha mãe levou-me ao cinema. Que eu vi o primeiro filme da minha vida que foi *Tarzan, o filho da selva*. A minha paixão sempre foi o cinema e eu achei que queria ser atriz. Mas não havia bem possibilidade de uma menina negra fazer teatro no Brasil. Não havia nada que pudesse, que no momento me dissesse: vá fazer uma escola. Não existia.”⁵⁶

Provavelmente a paixão pelo cinema surgiu no final de sua infância e início da adolescência, ou seja, após 1930. Mas a descoberta da possibilidade de uma jovem afrodescendente tornar-se atriz, fora dos palcos das revistas, só surgiu após 1944 com a fundação do Teatro Experimental do Negro. Contudo, são as possibilidades ou impossibilidades de uma jovem afrodescendente no país da democracia racial que pretendemos salientar.

“Aí eu li na revista Rio uma reportagem com fotografia de José Medeiros, que foi um grande amigo meu, um grande fotógrafo. Que fotografava o Teatro Experimental do Negro, fotografias lindas, essa revista. Essa revista Rio era do Doutor Roberto Marinho e era dedicada aos eventos sociais glamourosos que havia no Rio. [...] E aí, nessa revista Rio, tinha essa reportagem, essas fotografias, do ensaio, de um grupo de teatro negro que estavam, organizando, ensaiando na UNE, na Praia do Flamengo, que era no número 182[...]. E aí eu fui ali.”⁵⁷

Não obstante a disposição da atriz em falar de si, suas vinculações ao TEN e à União Nacional dos Estudantes não foram excluídas de suas memórias. O modo como isso se processa tornou-se uma questão para o pesquisador. Para Dona Ruth de Souza “A UNE cedeu os salões deles que era um prédio belíssimo”. Antes de ser ocupada pelo grupo foi “um clube alemão”, durante a Segunda Guerra Mundial os estudantes o teriam tomado⁵⁸.

“Com o negócio da Revolução de 64, [...] botaram fogo no prédio. O que eu acho uma estupidez um negócio tão importante, tão... Por que queimar um prédio, por que você tem um partido diferente, ou pensa diferente? Isso me deixou muito irritada. Porque eu vi a UNE acabar e nós começamos ali. Ali o Teatro Experimental do Negro começou. Ali que tinhas as conferências, as aulas de alfabetização, era um trabalho lindo...”⁵⁹

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 31 de julho de 2004.

⁵⁹ *Idem.*

Ao falar de si Dona Ruth de Souza reuniu suas memórias sobre acontecimentos dramáticos ocorridos durante a Segunda Guerra e a “*Revolução de 64*”. As trajetórias dos atores sociais ligados às tomadas de posições anti-racistas parecem ter sido marcadas, e/ou quiçá orientadas, por acontecimentos fundamentais da história do breve século XX. No Pós-Segunda Guerra quem adentrasse o prédio onde esteve instalado o TEN, na antiga Embaixada da Alemanha e posteriormente sede da UNE, podia-se sentir a efervescência política e cultural daqueles dias. Essa atmosfera não estava presente somente no interior do prédio, mas também no seu entorno. Na reconstrução da memória feita pela atriz, os cursos de alfabetização possuíam um objetivo bem pontual, atender aos eventuais candidatos a esse ofício de ator.

“Porque tinha muita gente que queria fazer teatro. Teatro é uma magia, é um negócio que todo mundo queria ser ator, sei lá... E não tem uma noção que tem que ter uma base de estudo, né? E muitos eram analfabetos.”⁶⁰

Um dia a jovem Ruth de Souza dirigiu-se à UNE acompanhada de um casal de amigos norte-americanos e fez o teste para o único personagem feminino da montagem de *O Imperador Jones*, “*era um papel, uma pontinha. E eu fiz o teste e passei*”.⁶¹ O exame foi feito pelo próprio Abdias Nascimento e consistiu na leitura do texto. A produção era ainda muito incipiente, por isso tudo era “*muito improvisado. Todo mundo querendo fazer alguma coisa. Mas ninguém tinha muita [...] experiência, [foi] uma aventura muito grande*”.⁶²

Apesar destas informações a atriz não se recorda dos primeiros anos de atuação do grupo.

“Isso eu não lembro, querido, a gente ensaiava muito. Eu fiquei cinco anos no Teatro Experimental do Negro. Nós fazíamos mais ou menos uma peça por ano. E ensaiávamos, e era aquela dificuldade. E até hoje é complicado. A nossa arte até hoje é muito complicada, no sentido de local do ensaio, uma produção seguida, constante. É tudo experiência. Faz uma peça, fez sucesso, amanhã desmanchou o grupo.”⁶³

Na segunda metade da década de 1940, além do TEN havia as companhias profissionais dedicadas às montagens de texto do gênero drama e comédias e do repertório clássico.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

“Nessa época em que começou o Teatro Experimental do Negro, havia as companhias, as grandes companhias, tinha [a de] Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Jaime Costa. Depois mais tarde nasceram os comediantes, outros grupos foram nascendo e se formando, Madame [Henriette] Morineau, mas antes tinham umas três companhias que tinham repertório:[...] enquanto montavam uma peça iam ensaiando outra.”⁶⁴

Além da nítida disposição de falar de si, surgem no horizonte as narrativas sobre os grupos profissionais, em substituição as do seu próprio grupo. Foi quando lhe indaguei sobre a razão de não ter iniciado as suas atividades artísticas em uma dessas companhias citadas. Em resposta surge uma narrativa de si que a coloca na condição da atriz afrodescendente pioneira a encenar um texto de repertório clássico. Mais que responder à nossa questão a resposta demonstra a sua pertinência.

“Não porque na época... Eu fui a primeira atriz negra a participar de um teatro de comédias. Havia, me falaram de Pérola Negra, outras artistas negras, que trabalhavam em teatro de revista. Mas o teatro de repertório clássico, não existia. Eu fui a primeira atriz negra a fazer teatro no Brasil. Eu tenho certeza disso. E aí durante cinco anos ensaiávamos com muito sacrifício para a montagem.”⁶⁵

O processo de construção de memória de Dona Ruth de Souza não explicita as restrições enfrentadas por uma atriz afrodescendente no interior dos grupos profissionais de teatro na década de 1940. Ao mesmo tempo, sua narrativa revela uma memória racializada que nos remete as já referidas restrições raciais nos palcos brasileiros. Elas também evidenciam uma polarização da proposta teatral do TEN com os teatros de revistas. Será a partir do estabelecimento dessa disputa que a atriz e o seu grupo constroem uma memória de pioneirismo, decorrente da proposta de modernização do teatro brasileiro ao lado de outras companhias teatrais, como a Maria Della Costa. Não faz parte dos objetivos desta tese analisar a validade da assertiva da atriz e seu grupo quando ambos estabelecem uma hierarquia entre o projeto teatral do TEN e os do teatro de revista. Refiro-me a uma disputa, da qual o TEN tomou parte, no campo do teatro⁶⁶ em torno da legitimidade de um determinado padrão de estética teatral que ganhou as páginas dos periódicos da época.⁶⁷

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ BOURDIEU, 1992; 1990; 1974.

⁶⁷ Ver capítulo 3 desta tese.

1.2. Lembrar ou esquecer: a dimensão política do TEN?

Para a realização de algumas de suas iniciativas, como a 1ª Conferência do Negro Brasileiro, o Teatro Experimental do Negro contou com o apoio e participação de importantes intelectuais do Brasil e do exterior. São nomes como os brasileiros Arthur Ramos⁶⁸, Guerreiro Ramos e Edison Carneiro e os estrangeiros Roger Bastide, Professor da Universidade de São Paulo, George Schuyler, correspondente de *The Pittsburgh Courier*, Paul Vanordeu Shaw, representante da ONU.⁶⁹ Ou ainda outros projetos como o Curso de Alfabetização e iniciação cultural para o qual proferiram palestras o Professor Rex Crawford, (Adido Cultural da Embaixada Americana), José Carlos Lisboa, (da Universidade do Brasil), Santa Rosa, Willi Keller, os escritores Raimundo de Souza Dantas⁷⁰, Guerreiro Ramos, José Francisco Coelho, Maria Yeda Leite.⁷¹

Portanto, para desenvolver seus projetos, o Teatro Experimental do Negro contou com o apoio de um amplo arco de alianças, cujos nomes a atriz nem sempre consegue recuperar. E quando o faz não é nessa perspectiva. A qualidade da memória reconstruída é atribuída a sua tenra idade, nos anos subseqüentes a 1945, e ao seu interesse principal, o teatro. “*Você imagina, eu uma menina de 17 anos, encantada, deslumbrada, fazendo seus ensaios de teatro, e tal...*”⁷²

Apesar de não ter claro o nome dos intelectuais ligados ao Teatro Experimental do Negro ao longo dos tempos, a atriz parece ter desenvolvido uma visão cautelosa e, talvez, crítica, a respeito de alguns deles. Até mesmo se eram ou não anti-racistas.

“Tinha o Arthur Ramos, o Jorge de Lima⁷³, que também estava sempre ligado ali... O Abdias é que era muito ligado a eles, ou tinha uma ligação maior

⁶⁸ Arthur Ramos de Araújo Pereira nasceu no estado de Alagoas em 1903, foi professor catedrático em Antropologia e Etnologia na Faculdade Nacional de Filosofia e diretor do Departamento de Ciências Sociais da UNESCO, em Paris, onde faleceu, em 1949.

⁶⁹ SILVA, 2005, p.87-89.

⁷⁰ Raimundo Souza Dantas nasceu em Estância, Sergipe, em 1923 e faleceu no Rio de Janeiro, no ano 2000. Diplomata, jornalista e escritor. Foi redator dos jornais *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil* e *o Estado de São Paulo*. Publicou o livro *África difícil* (1964) e os romances *Sete Palmos de Terra* (1944) e *Solidão nos Campos* (1945). Através da nomeação do presidente Jânio Quadros foi embaixador da República de Gana, entre 1961 e 1964. Tornando-se assim, o primeiro embaixador afrodescendente na história do Brasil. (LOPES, 2004, p.228).

⁷¹ SILVA, 2005, p.101-102.

⁷² Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 31 de julho de 2004. Como já indicamos a atriz nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 12 de maio de 1921.

⁷³ Jorge Mateus de Lima nasceu em 1895, em União dos Palmares, Alagoas, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1953. Foi autor de poesias de inspiração afro-brasileira. Segundo Nei Lopes, o antropólogo Arthur Ramos o teria descrito como mulato. (LOPES, 2004, p.388).

com eles. Eu lembro uma vez que eu vi o autor de... Gilberto Freyre⁷⁴, e eu fui cumprimentar porque eu tinha lido *Casa grande & senzala*, e tal. E ele foi muito frio, muito assim... Uma menina também... Ele também não pode ficar dando muita importância a uma menina negra que estava ali. Eu não sei, se ele até no fundo, talvez ele fosse até racista, mesmo sendo... escrevendo o que o que escreveu...”⁷⁵

O encontro parece ter sido marcante ou, ao menos, o modo como foi recebida naquele espaço onde circulavam intelectuais já estabelecidos e militantes negros experientes, ao lado de jovens atores em seus primeiros passos. Arrisco-me a dizer: a jovem Ruth sentiu-se quase invisível. Curiosamente a imagem reproduzida pela atriz refere-se a um intelectual que não foi, de fato, um aliado do ativismo negro e via com bastante restrição aquele tipo de atividade político-cultural.

Contudo, nem todos os nomes de intelectuais estão obscuros em sua memória. Alguns bastante próximos ao grupo, também o foram da atriz. E talvez, por isso mesmo, ressurgam com mais facilidade. Como Edison Carneiro, um dos organizadores da 1ª Conferência do Negro Brasileiro (1949), mas sempre sem uma associação explícita a sua ação política de anti-racistas.

“Edison Carneiro eu conheci muito bem. Ele era um dos principais. Muito ligado com o Abdias, fomos umas duas ou três vezes a casa dele... E ele era uma pessoa muito querida. Eu tive mais contato... de ver o Edison Carneiro. Ele estava sempre junto com a gente, nós íamos a casa dele, ele estava nas reuniões. Estava nos nossos espetáculos. Esse eu conhecia.”⁷⁶

No processo de reconstrução de memória de Dona Ruth de Souza o escritor e militante do Partido Comunista, Jorge Amado⁷⁷, surge somente como um grande amigo: “*Agora, o meu amigo mesmo de verdade era Jorge Amado*”.⁷⁸ Natural da região de maior concentração de afrodescendentes em diáspora no país, Jorge Amado parece ter tido uma decisiva participação no primeiro trabalho remunerado da jovem Ruth de Souza como atriz, ou seja, no seu processo de profissionalização.

“E nesse meio tempo Jorge Amado tinha vendido os direitos autorais de *Terras do Sem Fim* para adaptação para teatro. E ai montou *Os Comediantes*, que

⁷⁴ Gilberto Freyre nasceu em 15 de março de 1900, em Pernambuco, onde faleceu em 18 de julho de 1987. Foi sociólogo formado na Universidade de Baylor e em Columbia, nos EUA. (COUTINHO; SOUSA, 2001, p.733-734).

⁷⁵ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 31 de julho de 2004.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ Jorge Amado nasceu em Itabuna, Bahia, em 10 de agosto de 1910 e faleceu em Salvador, no dia 6 de agosto de 2001. Diplomou-se em Direito em 1935. Nos anos 1920, formou com outros jovens a Academia dos Rebeldes (em torno de Pinheiro Viegas). (COUTINHO; SOUSA, 2001, p.213-214).

⁷⁸ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 31 de julho de 2004. Sobre a ligação de Jorge Amado com o ativismo negro ver: SILVA, 2005, p.47.

era um grupo de teatro novo, que estava nascendo também junto... Ali começou o teatro dos estudantes, o teatro universitário... Então aí o Jorge Amado cedeu o texto dele pra fazer a peça – não foi sucesso, não levou muito tempo em cartaz. Mas uniu o Teatro Negro junto com os comediantes para fazer Terras do Sem Fim. Foi ali pela primeira vez que fiz um trabalho, já ganhando, com remuneração.”⁷⁹

O que a atriz identifica como amizade, talvez possa ser lido como a atuação de um dos integrantes do arco de aliança ao qual se ligou o TEN. Jorge Amado foi um dos importantes nomes a participar no 2º Congresso Afro-Brasileiro, da Bahia, organizado por Edison Carneiro e Aydano do Couto Ferraz.⁸⁰ Um evento que expressou certa apropriação dos chamados Estudo Afro-Brasileiro por intelectuais e ativistas negros em relação ao seu conteúdo político, o combate a práticas racistas e a valorização positiva das populações e culturas de origem africana na formação social brasileira.⁸¹ Para além do nível de amizade entre ambos, é muito pouco provável que Amado não tivesse consciência das conseqüências políticas de sua ação.

Entre dezembro de 1948 e julho de 1950, o TEN publicou o jornal *Quilombo* em dez edições, as páginas do periódico registraram evidências da ligação deste órgão com outras publicações e associações negras do Brasil e do Exterior. Em nossa tentativa de apreender a percepção da atriz sobre esse tema, não obtivemos o êxito esperado. Contudo, ela não se furtou em nos oferecer a sua visão sobre as razões para o surgimento do grupo em 1944: “*O problema é o seguinte... O Abdias quando fundou o Teatro Experimental do Negro, era para [...] mostrar que o negro podia ser ator também*”.⁸²

Nos relatos de Dona Ruth de Souza, o TEN é sempre definido como um grupo de teatro *strictu sensu*, como uma companhia comercial daquele período. Ao que parece, essa vertente falou mais alto para a integrante da primeira geração de atores do TEN — e um de seus primeiros membros a se profissionalizar. E assim, ela apropriou-se desta possibilidade de percepção do grupo e de si. Essa especificidade em seu processo de reconstrução da memória e nos relatos de si aponta lacunas e questões sobre aquele tempo. Quais razões suscitam sua reconstrução de memória sobre esse processo? Nesse sentido sua descrição, em certa medida, se aproxima do discurso proferido nos anos quarenta pelo próprio grupo

⁷⁹ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

⁸⁰ Aydano Pereira do Couto Ferraz nasceu em 19 de agosto de 1914 (até esta edição, o dicionário não apresenta a data de seu falecimento). Diplomado em Ciências Jurídicas e Sociais (1937) na faculdade de Direito da Universidade do Brasil. Em 1939, fixou-se no Rio de Janeiro. Foi jornalista, Técnico Educacional e Técnico de Comunicação Social do MEC. Em 1935, participou do grupo da Bahia com Jorge Amado, Edison Carneiro, Sosígene Costa, Clóvis Amorim. Também em 1935, colaborou com a revista *O Momento*. (COUTINHO; SOUSA, 2001, v.I, p.682).

⁸¹ SILVA, 2005, p.38-56.

e por alguns de seus críticos, conforme os recortes dos periódicos do Arquivo Privado Ruth de Souza-LABHOI-UFF. Não obstante, ainda que o mote cultural do TEN tenha se estabelecido nos relatos da atriz, a dimensão política atinente aos padrões de nossas relações raciais teima em escapar.

“Porque até então nas peças, nos filmes, o negro era pintado... O branco era pintado de preto pra fazer os personagens negros. E aí foi quando houve um movimento, houve um espanto muito grande, um movimento... imagina os negros estão fazendo O’Neill, estão fazendo Shakespeare. É um negócio estranhíssimo! Foi um espanto para os brancos que não davam oportunidade... O negro também não tinha coragem, que até hoje a gente tem que ter a coragem de apresentar o nosso trabalho. Somos o melhor possível dentro do nosso meio, do nosso trabalho, do nosso mundo. E não ficar com essa coisa: ah, porque eu sou negro não posso fazer isso, não posso fazer aquilo. Então eu acho que, nesse caso, o Teatro Negro foi um movimento muito grande. Dali saiu, já começou a sair, então, a consciência de que nós, os negros, podíamos fazer tudo o que todo mundo faz.”⁸³

Convém sublinhar dois aspectos no depoimento de Dona Ruth de Souza. Ao ressaltar a contribuição positiva do TEN, por criar espaços para o surgimento e atuação de atores afrodescendentes, quando as companhias da época lhes negavam, a atriz explicita a prática do racismo nos palcos brasileiros. Apesar disso, sua consciência do racismo, da capacidade de construção de uma auto-estima e de maiores oportunidades para os afrodescendentes não se encaminha na direção do grande medo, de ontem e de hoje, o anti-racismo anti-branco produtor de conflitos raciais. Ao contrário a experiência de luta do TEN, pode ser lida como um emblema do quão racializadas são as relações sociais no Brasil. E como o reconhecer e combater essa variável não gera desagregações e conflitos sociais. Por outro lado, a ação anti-racista do TEN foi apoiada por um amplo arco de alianças, composto por intelectuais já estabelecidos ou em ascensão, muitos dos quais tornaram-se ícones da cultura nacional e internacional e esteve muito longe de ser anti-branca.

“O Teatro [Experimental] do Negro foi muito importante. Acho uma das coisas mais importantes que Abdias Nascimento fez foi ter criado o Teatro Experimental do Negro. Ele é escritor, ele é pintor, ele é ator, foi senador, mas a coisa mais importante, mesmo, na minha opinião, foi ter feito o Teatro Experimental do Negro.”⁸⁴

⁸² Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 31 de julho de 2004.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Idem.*

Entre as várias funções públicas assumidas por Abdias Nascimento, a mais longa de todas parece ser a de ativista negro no combate ao racismo e na valorização positiva das populações e culturas de origem africana na sociedade brasileira. A leitura dessa dimensão política em sua trajetória e na do TEN tende a ser sobrepor à dimensão teatral. Assim como a narrativa de si, feita pela atriz, se sobrepõe às narrativas sobre o grupo. Tal processo ocorre também quando nos reportamos às ligações do Teatro Experimental do Negro com a imprensa negra norte-americana.

“Uma vez veio um senhor... como se chama? Ai, meu Deus do céu... Diretor de *The Pittsburgh Courier*, Doutor Schuyler, Mister Schuyler, veio ao Brasil, fazendo... ele foi ver o nosso espetáculo, fez umas entrevistas, e depois quando eu fui aos Estados Unidos, ele me recebeu em Nova Iorque muito bem. Ele era correspondente do *The Pittsburgh Courier*, um jornal americano. Foi só uma entrevista, não tinha nada a ver com o Teatro Experimental do Negro.”⁸⁵

Além de jornalista, George Schuyler foi escritor e ativista negro norte-americano. Atuou em diversos órgãos de imprensa dentre os quais o jornal *The Pittsburgh Courier*. Por algumas vezes, Schuyler trocou correspondências com o antropólogo Arthur Ramos. Entre os documentos do Arquivo Arthur Ramos, depositado na Fundação Biblioteca Nacional, encontramos além de cartas, um documento sem autoria, data ou local de sua produção, com os seguintes dados biográficos:

“George S. Schuyler nasceu no dia 25 de fevereiro de 1895, na Província de Rhode Island, nos Estados Unidos. Como jornalista, foi editor do *The Pittsburgh Courier*, onde assinou a coluna “*Views and Reviews*” a partir 1924. Como correspondente do *New York Evening Post*, investigou as acusações de escravidão na Libéria. E no ano de 1948, fez várias visitas à capital norte-americana, Washington, D.C., para investigar os direitos civis. E ainda contribuiu para os periódicos *The American Mercury*, *The Nation*, *Birth Control Review*, *Oportunity*, *The Crisis*, *The American Spectator*, *Globe*, entre outros. Como editor contribuiu para a revista *Plain Talk*, vice-presidente da American Writers Association e foi membro do Board of Governors of the Post War Work Council. Foi autor dos romances *Slave Today* e *Black no More* e da monografia *Racial Intermarriage in the United States*.”⁸⁶

Em seu processo de reconstrução da memória, Dona Ruth de Souza define *The Pittsburgh Courier* como um “*importante jornal lá*” [dos Estados Unidos]. Mas a relação do periódico com o Brasil é descrita em função da sua pessoa.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ Descrição biográfica de George Schuyler. Sem data, local ou autoria. Arquivo Arthur Ramos. Fundação Biblioteca Nacional-Rio de Janeiro. Sobre a visita de George Schuyler ao Brasil e as trocas de correspondência com Arthur Ramos, ver SILVA, 2005, p.81-115. Sobre Schuyler, ver também: FERGUSON, 2005 e WILLIAMS, 2007.

Quando estudou nos Estados Unidos, entre 1951 e 1952, a jovem Ruth de Souza foi ao lançamento de um livro. Enquanto aguardava a sua vez na fila de autógrafos, foi reconhecida pelo autor, e este lhe disse: “*Eu vi a sua fotografia no The Pittsburgh Courier, ontem em Nova Iorque*”. Ela lhe respondeu “*ai, que bom!*”⁸⁷ A reprodução da exclamação, cinco décadas depois após o fato, indica a importância deste episódio em sua história de vida, e da sua própria interlocução com George Schuyler. “*Mister Schuyler*” teria recebido da atriz algumas fotos utilizadas em uma “*reportagem belíssima, que eu tenho até hoje. Uma reportagem da minha estada lá nos Estados Unidos, com duas páginas*”. Demonstrando surpresa com a publicação, a atriz teria dito ao seu interlocutor “*ah, eu não sabia!*” Ela estava em Cleveland e não teria lido ainda o jornal novaiorquino. Prontamente seu interlocutor, um autor “*importantíssimo na literatura negra americana, dispôs-se a remeter-lhe um exemplar: ‘Eu te mando amanhã’*”. Posteriormente a atriz recebeu uma coleção do jornal, pelo correio, “*que tinha a minha reportagem*”⁸⁸. Por ter vivido essa experiência junto a George Schuyler e *The Pittsburgh Courier*, Dona Ruth de Souza traz para si, na condição de atriz de teatro em busca de aprimoramento técnico nos Estados Unidos, o elo entre o jornalista afroamericano e o Brasil.

“Então *The Pittsburgh Courier* teve uma importância muito grande na minha carreira. Porque eu mandei, lá para o Brasil, reportagem bonita que tinha sido feita, aquela coisa. Então, essa é a ligação do jornal *The Pittsburgh Courier*, em relação a mim. Não em relação ao Teatro Experimental do Negro. Em relação a mim que estava lá.”⁸⁹

O primeiro contato de Dona Ruth de Souza com “*Mister Schuyler*” e *The Pittsburgh Courier* foi quando “*Ele veio ao Brasil*” fazer uma entrevista.

“Ele veio... ele estava fazendo uma viagem pela América do Sul. [...] Depois ele foi ao Haiti. Eu me lembro que ele me mandou um cartão do Haiti. Ele estava fazendo uma viagem. Não era especialmente para a Conferência do Negro. Ele veio porque era um dos analistas que estava fazendo uma reportagem sobre a América do Sul. Eu não sei a razão...”⁹⁰

As fontes sobre a visita de George Schuyler ao Brasil sugerem ter esta ocorrido entre dezembro de 1948 e maio de 1949. O jornal *Quilombo*, ao cobri-la refere-se a maio de 1949, como o mês em que o jornalista e ativista negro norte-americano esteve no Rio de Janeiro. Possivelmente, a viagem ao hemisfério sul tenha sido feita com uma permanência

⁸⁷ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 31 de julho de 2004.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Idem.*

relativamente longa na América do Sul, passando mais de uma vez pelo Brasil. Para a atriz esta seria uma hipótese totalmente descartada: “*Não, não foi tanto tempo de maio a dezembro. Não ficou não. Ele veio naquelas visitas que se fazem... no máximo um mês, não sei... Não ele não ficou tanto tempo, não*”.⁹¹ Segundo a atriz além da curta estada no Rio de Janeiro, Schuyler teria vindo uma só vez ao Brasil. “*Não, ele só veio uma vez*”. De todo modo, a partir desta visita ao país, Ruth de Souza passou a manter contato muito útil com o jornalista e ativista norte-americano, mormente em relação a sua estada nos EUA iniciada no ano seguinte. Este parece ser um fato relevante se pensarmos tratar-se de um país e um tempo onde a segregação racial ainda era institucionalizada e os direitos civis não haviam sido ampliados. Nesse sentido as ligações da jovem atriz negra — cujos primeiros passos na carreira foram dados no TEN — com o Karamu House —, o primeiro teatro para afrodescendentes nos Estados Unidos — e com ativistas negros como George Schuyler e sua família, assumem uma centralidade capital na compreensão de seu processo de construção de memória e das pistas sobre a história de sua vida e de seu tempo.

“Ele mantinha correspondências comigo. Mandava cartão. Ficamos amigos mesmo, sabe. Quando eu estive em Nova Iorque, ele e a mulher dele [Josephine Schuyler]... A filha dele era uma grande pianista, Philippa Schuyler, que morreu no Vietnã. Ela foi dar uns concertos no Vietnã. A filha dele morreu lá. Era uma grande pianista famosa viajando pelo mundo inteiro, a Philippa Schuyler. Tanto que existe a Fundação Schuyler em Nova Iorque fundada por ela...”⁹²

Se os dados biográficos disponíveis forem exatos, em 1951, George Schuyler contava cinqüenta e seis anos de idade. Talvez por isso Dona Ruth de Souza o descreveu como um senhor, negro e grisalho. “*Ele era negro mesmo. Um homem negro, mesmo, bastante negro. Usava barbinha branca, ele tinha os cabelos grisalhos...*”. No final dos anos quarenta Ele “*já era um senhor*” e “*tinha um cargo importante*” no jornal.⁹³

Apesar da amizade com Schuyler e sua pequena família, a atriz não se recorda das ligações do jornalista com a intelectualidade brasileira que compunha o arco de alianças formado em torno do TEN e seu braço impresso, o jornal *Quilombo*. Sempre disposta a falar de si e de sua ligação com o universo artístico, reitera o seu desconhecimento sobre essa vertente, de seu antigo grupo. “*Eu não tenho muita lembrança porque o meu interesse, até hoje, sempre foi ligado à parte artística, no sentido do teatro, cinema e*

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.*

tudo... Isso eu sei bastante”⁹⁴. Mais que uma característica do processo de construção de memória esse posicionamento aponta para outro: o de construção de identidade. Ao que parece a atriz reivindica para si a identidade de Dama do Teatro, descolando-se das ações políticas do TEN, do ativismo negro brasileiro e norte-americano. Uma identidade compatível à causa primeira de sua vida profissional: concorrer com seus pares para ocupar o *locus* de grande atriz de teatro, cinema e televisão. Em outras palavras, seria o seu processo de construção de identidade como Dama do Teatro, Cinema e Televisão, face ao silêncio sobre o caráter político do TEN, do ativismo negro norte-americano e do Karamu House, fatores fundamentais de seu próprio passado, um índice para aferirmos os limites de uma atriz afrobrasileira em atuação nos palcos de uma sociedade racializada?

Ainda hoje Dona Ruth de Souza se recorda do nome de alguns órgãos de imprensa e seus principais dirigentes. Segundo o jornal *Quilombo*, o escritor e jornalista, George Schuyler, representava o mais importante órgão da imprensa negra, norte-americana. Mas o que Dona Ruth de Souza teria a dizer a respeito daquelas organizações e seus personagens, alguns conhecidos pessoalmente nos Estados Unidos?

“Eu me lembro que era o *Ebony*, que era uma revista belíssima. E o *Pittsburgh Courier*, e tinha outros *couriers*. Porque eles tinham edições em vários estados, não era só em Nova Iorque. Eles tinham várias outras edições.”⁹⁵

As referências ao nome de alguns órgãos da imprensa negra norte-americana por Dona Ruth de Souza indicam a sua significativa ligação com aqueles órgãos. Além da amizade com George Schuyler, do *The Pittsburgh Courier*, durante seu período de estudos nos Estados Unidos Dona Ruth de Souza também conheceu outras personalidades como um diretor da *Ebony*. Anos depois a atriz parece ter feito ou ganho assinatura desta revista e a recebido no Brasil. “*Eu não sei se a revista existe. Isso foi em uma época em que eles me mandavam uma assinatura, eu recebia durante meses, às vezes eu não recebia porque não me entregavam*”.⁹⁶ Portanto o circuito de relações da jovem atriz nos Estados Unidos passava pela imprensa negra e alguns de seus mais importantes nomes. O interesse por esse tipo de publicação, mesmo após o seu retorno ao Brasil, levou-a a manter, com certa regularidade, a leitura destes periódicos – ainda que não possamos precisar por quanto tempo. Não obstante, quando o tema é a imprensa negra no Brasil, há um hiato. “*Eu*

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Idem.*

*lembro que o Abdias sempre foi muito ligado ao jornalismo e fundou o Quilombo. Eu não participei muito disso. Eu não sei, porque participei das publicidades...”*⁹⁷

A lacuna também se apresenta quando indagada sobre as ligações de seu amigo George Schuyler com o jornal *Quilombo* ou com Abdias Nascimento. “*Também eu não sei qual o contato. Acho que o Schuyler era muito mais meu amigo, mais ligado a mim... Ele me mandava cartas, cartões [...]. Agora a relação Abdias e Schuyler eu não sei*”. O desconhecimento da atriz vale para outros nomes. Quando indagada sobre as ligações do sociólogo Guerreiro Ramos com o grupo do TEN a atriz indica a amiga, Léa Garcia⁹⁸, por melhor conhecê-lo, para a busca de uma eventual resposta, pois: “*o conhecia mais, inclusive seu filho casou-se com uma das meninas de Guerreiro Ramos*”.⁹⁹

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Léa Garcia nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1935. Atriz de teatro, cinema e televisão iniciou a sua carreira no Teatro Experimental do Negro, em 1953, em uma remontagem de *O Imperador Jones*. (LOPES, 2004, p.293-294).

⁹⁹ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 31 de julho de 2004.

1.3. Lembrar ou esquecer: a dimensão política do Vermelhinho

Ao referir-se a importantes nomes do universo teatral brasileiro, ligados ao TEN e a si, Dona Ruth de Souza enfatiza os laços de amizade e a dimensão artística, e silencia a política. Apesar de sua longa amizade com o poeta e coreógrafo Solano Trindade, a atriz o apresenta como um homem das artes, embora e também se dividisse entre o ativismo negro e a militância comunista, tendo sido mais um dos frequentadores do Café Vermelhinho, espaço de sociabilidade muito citado nos depoimentos da atriz. Todavia, a dimensão política do amigo e dos demais frequentadores daquele espaço não é acionada no seu processo de reconstrução de memória. Segundo Dona Ruth de Souza: “*A turma que não tinha jeito para [o] teatro de comédia, dramático*”, ingressava no teatro popular que teria surgido após o TEN.

“Então o Solano Trindade começou a fazer os ensaios do teatro popular, com os maracatus, os frevos. Eu nunca tinha visto o maracatu, nunca tinha visto o frevo. E ele como [era] de Recife... Um poeta maravilhoso, grande criatura que era o Solano Trindade, fundou então o teatro popular. [...] Chegou um momento que ali na UNE reunia quase cento e tantas pessoas, todo mundo queria ser ator. Porque ser ator, ser artista é uma mágica que todo mundo quer ser. Fazer sucesso, às vezes muitos tem sorte, outros não. Então todo mundo queria e muitos nem sabiam ler direito. Então tinha [as] aulas de alfabetização. Havia pessoas que vinham fazer conferências no Teatro Experimental.”¹⁰⁰

A iniciativa de Solano Trindade de promover uma atividade cultural que valorizasse e congregasse a cultura negra, iniciada na década de 1930, finalmente parece ter encontrado um aliado capaz de colaborar para o êxito das atividades do poeta pernambucano¹⁰¹.

“Do teatro popular do Solano Trindade, apareceu um fulano, Ascanásio, que tinha uma livraria na Rua São José. Vendeu a livraria para financiar esse grupo de música folclórica. Ficou encantado. Daí saiu a Brasileira. Ele começou a fazer turnê no Brasil, depois foi para a Europa. Ele cresceu mais ainda. Pra mostrar nossas danças, nossas músicas, nosso folclore.”¹⁰²

O poeta e ativista negro, Solano Trindade, interessou-se pela trajetória da jovem afrodescendente que sonhava em se tornar atriz, em um momento em que a variável raça estabelecia fortes barreiras a esse ideal. A amizade de Dona Ruth de Souza com Trindade

¹⁰⁰ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

¹⁰¹ Sobre a trajetória de Solano Trindade, ver Gregório, 2005.

¹⁰² Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

estendeu-se a outros integrantes da família entre os quais sua filha Raquel Trindade. Ao mesmo tempo, esse é mais um laço de uma rede de relações a envolver uma integrante do TEN a nos sugerir o quanto cultura e política estavam vinculadas naquele momento. E quão politizados eram os amigos da jovem atriz. Como já sugerimos, muito provavelmente algumas ações desses atores sociais se deram sob orientação afetiva, mas também sob motivações ideológicas e políticas. Solano Trindade “*sempre foi uma pessoa muito amiga. Eu até sou muito amiga da filha dele Raquel*”, atualmente moradora da cidade de Embu, no estado de São Paulo.

“Por sinal ela me mandou uns convites. Ela está fazendo uma comemoração dos cem anos de Solano Trindade lá em Embu. Eles foram pra lá e ali formaram uma cidade de artes plásticas, de esculturas. E a Raquel esta seguindo a carreira do pai, [assim como] os netos, os filhos dela.”¹⁰³

Segundo Pollak, nos estudos da memória, além dos acontecimentos e personagens, também podem ser considerados os “lugares da memória”, aqueles ligados a uma lembrança uma lembrança muito forte da pessoa a despeito da referência temporal, “da data real em que a vivência se deu”.¹⁰⁴ É o caso do antigo Café Vermelhinho uma referência espacial recorrente nas narrativas da atriz. Em parte por ter sido naquele espaço de sociabilidade que a jovem Ruth de Souza estabeleceu laços e começou a tecer sua própria rede de relações com alguns dos mais importantes nomes da cultura brasileira.

“Havia ali na Rua Araújo Porto Alegre, o Vermelhinho, que outro dia eu vi ali. Acabou, eu acho. Uma pena. Aquilo ali devia ter sido preservado. Por tudo que passou ali de maravilhoso, de gente importantíssima que se reuniu ali. Em frente à ABI tinha um bar que se chamava Vermelhinho. E tem o Amarelinho, na... [Cinelândia], tinha o Vermelhinho. E ali, assim, as tardes vinham os pintores do Museu de Arte Moderna, jornalistas que estavam na ABI. Tinham jornalistas que iam para o trabalho, e os que estavam chegando.”¹⁰⁵

Dos cinco grandes personagens conhecidos e com os quais ali iniciou amizade, três deles adotaram atitudes decisivas ou fundamentais na carreira da atriz. Refiro-me ao já citado Jorge Amado, Vinicius de Moraes e Paschoal Carlos Magno.

“Tinham os pintores, eu ali conheci até Portinari¹⁰⁶. Todo mundo conheci ali. [...] Jorge Amado estava sempre ali, Nelson Rodrigues¹⁰⁷. Eu tenho muita,

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ POLLAK, 1992, p.200-212.

¹⁰⁵ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

¹⁰⁶ Cândido Torquato Portinari, nasceu em Brodósqui, São Paulo, em 1903 e faleceu no Rio de Janeiro, em 1962. Foi poeta, pintor desenhista, gravador e professor universitário. Entre as suas várias obras estão os

muita saudade daquela época. Vinicius [Vinicius de Moraes], Paschoal Carlos Magno, toda essa gente estava ali.”¹⁰⁸

As reuniões no Vermelhinho ocorriam ao final do dia. Apesar das limitações financeiras a jovem atriz pode frequentar esse espaço por contar com o apoio materno em seus primeiros passos no circuito cultural da cidade do Rio de Janeiro e, por que não, na arte de tecer redes de sociabilidades.

“De tarde, se reunia depois das cinco. Eu me lembro que minha mãe me dava uns trocados para eu lanchar sonhos com café com leite. Nunca esqueci! E a gente comia sonhos, aqueles bolinhos de sonhos, com café com leite, no Vermelhinho.”¹⁰⁹

O café, com o sugestivo nome de Vermelhinho, foi contemporâneo ao projeto de expansão da ideologia comunista pelo mundo. Funcionava como um ponto de encontro, onde seus frequentadores passavam antes da ida ou ao retornar de suas atividades profissionais.

“Ali estava todo mundo. Vinha gente do Teatro Experimental do Negro, vinha gente que ensaiava no ginástico, parava tomava café. Havia na calçada, umas mesas de vime, com poltrona de vime. Então as pessoas ficavam sentadas, batendo papo com as pessoas passeando na calçada. Era uma tranquilidade, uma saudade do Rio de Janeiro. Que Rio de Janeiro lindo que era, todo mundo [se] reunia... Chegava um e sentava, um ia para o trabalho, o outro estava chegando. O outro ensaiava e passava por ali. Ali você sabia de tudo. Todo mundo apoiava todo mundo, havia uma fraternidade, que hoje não tem mais.”¹¹⁰

Em função das narrativas de experiências fraternais, das amizades iniciadas no Vermelhinho, das memórias daquele espaço e de seus frequentadores, nos ocorrem algumas questões. É possível fazermos outras leituras das ações recuperadas pela atriz para além da fraternidade? Haveria alguma motivação político-ideológica capaz de agregar intelectuais, ativismo social e político naquele espaço? Enfim, qual mote, além da arte, atraía os frequentadores do Vermelhinho?

“Edison Carneiro estava sempre com a gente, ele já era de um outro setor. Isso eu não posso falar muito. Tanto do Edison Carneiro como o... esqueci o nome.

azulejos e painéis no Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro, e três na Biblioteca do Congresso, nos Estados Unidos. COUTINHO; SOUSA, 2001, v. II, p.1303.

¹⁰⁷ Nelson Rodrigues nasceu no Recife no dia 23 de agosto de 1912 e faleceu no dia 21 de dezembro de 1980. Foi cronista, romancista autor de uma vasta produção teatral, com *Vestido de Noiva* (1943) e *Anjo Negro* (1947). (CASTRO, 1992).

¹⁰⁸ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Idem.*

Que estavam sempre junto com a gente. Mas não tinha nada a ver com o teatro [TEN].”¹¹¹

Não obstante, aos limites existentes em seu processo de reconstrução de memória, ao falar de si, a atriz espontaneamente, se propõe a relatar a sua visão sobre as experiências sociais definidas pelas ciências sociais como relação de gênero. No mesmo sentido definido por Joan Scott como útil para colocar em evidência as relações de poder estabelecidas na sociedade.¹¹² Mormente no cruzamento das categorias raça e gênero nos processos de escolhas praticadas no interior do mercado matrimonial.

“Isso é uma observação minha. Que é muito séria. Os [homens] jovens negros tem um certo desprezo da mulher negra. O tratamento muda. Essa coisa do homem negro que tem uma posição social elevada logo se casa com uma moça branca. Isso uma vez eu perguntei ao embaixador da Costa do Marfim, que passou aqui pelo Rio. Veio aqui em casa com os amigos e aí eu perguntei: Embaixador, por que o homem negro quando consegue uma posição social a mais, consegue uma posição social que lhe dá status, casa-se com uma mulher branca e não negra? É que um homem negro com todo o sofrimento que tem pela vida, casar com uma mulher branca é a coroação do sucesso dele.”¹¹³

A atriz diz-se decepcionada pelo símbolo de *status* que mulher branca representa no mercado matrimonial ao contrário do representado pelas mulheres afrodescendentes. No caso de um homem afrodescendente, bem sucedido, buscar uma parceira à altura de seu status social. A decepção sobre os casamentos inter-raciais parece estender-se ao seu círculo de amizades.

“Eu tenho mais amigos brancos que negros. O tratamento é diferente, eu tenho um grande, grande amigo meu que eu tenho um carinho enorme, que nunca me decepcionou que é o Jorge Coutinho. O Jorge Coutinho é o único amigo negro que eu tenho. Sabe, amigo de trocar idéia, de dizer das tristezas, das alegrias dos sucessos com confiança, é o Jorge Coutinho.”¹¹⁴

Ao contrário do exemplo de admiração de seu grande amigo, a atriz transparece acumular decepções e ressentimentos com amigos afrodescendentes ao longo do tempo. E se diz triste com a constatação. Por outro lado, segundo ela, a maior parte de seus amigos

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² SCOTT, 1996, p.1.

¹¹³ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

¹¹⁴ *Idem.* Jorge Coutinho nasceu no Rio de Janeiro em 1934. É ator de cinema e televisão, atuou em *O assalto do trem pagador* (1962), *Ganga Zumba* (1964), *Quilombo* (1984) entre outros. Foi um dos idealizadores da noite do samba no teatro Opinião. Neste evento foram revelados importantes nomes da recente história cultural do país, como Clara Nunes, João Nogueira, Clementina de Jesus, Xangô da Mangueira, Nelson Cavaquinho. (LOPES, 2004, p.212).

são brancos, pois observa um tratamento diferenciado entre os seus amigos afrodescendentes, com exceção de um.

Todavia, Dona Ruth de Souza, com um certo orgulho, admite a sua condição de ser “*a primeira atriz negra a fazer teatro clássico*”. Mas quando indagada sobre as razões de seu pioneirismo, apresenta uma resposta que pode ser condensada em duas palavras chave: gosto e sorte.

“Porque eu gosto muito de ser atriz. Gosto muito do meu trabalho, da escolha que fiz. Tive sorte, que como eu digo, de no momento que comecei encontrar uma gente tão solidária, como era Paschoal Carlos Magno, eu tenho uma gratidão incrível. Paschoal me ajudou muito. Ele me empurrou pra frente, Vinicius de Moraes, contando assim os nomes que hoje são famosos estavam começando também.”¹¹⁵

As palavras-chave gosto e sorte poderiam explicar uma trajetória em uma sociedade sem entraves raciais. Elas fariam bastante sentido se não estivesse em jogo um novo projeto de política sócio-cultural que, em certa medida, rompesse com a exclusão dos afrodescendentes dos palcos e de outros setores da sociedade. Se não estivesse em jogo a refutação das possibilidades de desempenho desses atores sociais. Alguns depoimentos da época, além dos já descritos, são claros em denunciar práticas racistas na sociedade brasileira, em geral, e nos palcos, em particular. Sendo assim, estariam os grandes amigos da jovem Ruth de Souza desprovidos dessa consciência? Essas perguntas ganham consistência, mormente por ter sido nos Estados Unidos da América, em uma escola-teatro com fortes semelhanças com o TEN, o local onde a atriz fez os seus estudos visando o seu aprimoramento técnico e profissionalização.

Durante uma visita a Paschoal Carlos Magno, em sua residência no bairro de Santa Teresa, o representante da Rockefeller Foundation pediu-lhe a indicação de um estudante brasileiro a receber uma bolsa de estudos durante um ano nos EUA – juntamente com outros, do Chile e da Argentina. A jovem Ruth de Souza foi a indicada. Segundo a narrativa da atriz na “*casa de Paschoal*”, onde se realizavam reuniões e ensaios, havia uma grande movimentação, devido à circulação dos jovens, entre os quais os integrantes do “*teatro dos estudantes*”.¹¹⁶ Para além do reconhecimento do potencial da atriz, da amizade, da admiração, a jovem Ruth não era a única opção possível naquele momento. Quais critérios levaram à indicação do nome da atriz? Estariam pré-definidos os roteiros de

¹¹⁵ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

¹¹⁶ *Idem*.

cursos e o circuito das escolas que os bolsistas freqüentariam? Não dispomos dessas respostas, mas sabemos que, antes da indicação, Paschoal Carlos Magno precisava se assegurar que uma jovem atriz afrodescendente seria aceita como postulante à bolsa.

“E o Paschoal, Deus o abençoe, disse: vocês mandariam para os Estados Unidos uma menina negra para estudar? E ele sabia que naquela época eu estava... ainda em 49, fui pra lá em 50, o racismo nos Estados Unidos era bastante, era pior... Aqui é aquela história, [se é] negro até quando você não tem uma posição... quando tem não é mais... aqui é muito complicado.”¹¹⁷

Contrariando todas as evidências e o seu próprio relato a atriz tangencia na polêmica em torno das raízes da discriminação praticada no Brasil: econômica *versus* racial. Contudo, as palavras-chave gosto e sorte não dão conta da história do pioneirismo de Ruth de Souza como atriz afrodescendente de comédia ou drama e em intérprete de textos do repertório clássico. Para a realização deste fato, muito provavelmente pesaram as ações dos amigos que possuíam algum nível de consciência do racismo, naqueles anos subseqüentes ao fim da Segunda Guerra Mundial e à derrota nazista. Como fica evidente no relato da atriz, preocuparam-se com o regime de segregação racial explícito nos Estados Unidos. Sabiam que “*O racismo nos Estados Unidos era bastante, era pior...* [em relação ao brasileiro]”. Ao mesmo tempo nesse relato fica evidente que a atriz também reconhece o caráter ambíguo do racismo brasileiro. Segundo Pollak, uma das características do processo de reconstrução da memória é o seu caráter seletivo onde: “*Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado*”.¹¹⁸ A atriz não recupera em suas memórias a pauta de temas sobre o racismo e anti-racismo encaminhada pelo TEN e pelo movimento negro ao longo do século XX, contudo suas narrativas sempre as tangenciam. Como ocorre em relação às polêmicas em torno da existência de um racismo mais explícito ou agudo nos EUA, em oposição ao implícito ou ameno praticado no Brasil. Não obstante a seleção do dito e o não dito, do lembrado e o esquecido não deixa de revelar ao historiador as experiências da atriz com as práticas racistas em sua história de vida.

Em 1948, uma matéria de capa no primeiro número do jornal *Quilombo* trouxe a visão do amigo sempre lembrado pela atriz, Nelson Rodrigues, sobre as relações raciais na sociedade e nos palcos brasileiros. Apesar de não se tratar de um depoimento da atriz sua análise evidencia quão politizados eram os amigos de Dona Ruth de Souza e os freqüentadores do Café Vermelhinho. O título da publicação, “Há preconceito de cor no

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ POLLAK, 1992, p.200-212.

Teatro?”, já sinaliza para o tom combativo de seu conteúdo. O subtítulo traz a marca contundente do entrevistado: “Ingenuidade ou má-fé negar o preconceito racial nos palcos brasileiros”.¹¹⁹

Naquela data, Nelson Rodrigues já possuía em seu currículo de dramaturgo obras do porte de *Vestido de noiva* e *A mulher sem pecados*. Apesar de decorridos três anos após o fim do Estado Novo — o chamado período democrático — *Álbum de família* estava submetida à “interdição pela censura”. Provavelmente no segundo semestre de 1948, *Anjo negro* foi encenado no Rio de Janeiro, no Teatro Fênix e ainda seguiria para São Paulo e Nova Iorque. Segundo o periódico, os críticos teatrais polarizavam-se em torno da obra de Nelson Rodrigues definindo-a ora como genial, ora como destituída de “qualquer valor”.¹²⁰

O entrevistado explica ser rara a companhia teatral que possuía negros em seu elenco. Quando a peça exigia um personagem negro “*brocha-se um branco*”, ou seja, “*o branco é pintado*”. Assim era representado o negro no teatro brasileiro daqueles anos. Haveria uma ou outra exceção. De modo bastante explícito, o entrevistado assim define a quem não reconhece o preconceito racial no universo teatral: “*É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má-fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros*”. Uma das exceções seria o próprio Teatro Experimental do Negro.¹²¹

Nelson Rodrigues entende haver três destinos para os personagens negros: “*os moleques gaiatos*”, os serviçais, “*os carregadores de bandejas*” ou ainda sua inexistência. Diante deste quadro o entrevistado se pergunta: “*Por que esta situação humilhante?*”. Para, a seguir, responder: “*subestima-se a capacidade emocional do negro, o seu ímpeto dramático, a sua força lírica e tudo o que ele possa ter de sentimento trágico*”.¹²²

Em sua avaliação o teatro brasileiro era pobre, vazio, situando ainda na pré-história. Portanto, a descoberta do negro com seus temas e dramas é algo necessário. É preciso que tenham acesso à “*ativa, dinâmica, absorvente participação dramática*”. Nelson Rodrigues parece atribuir ao negro uma contribuição valiosa ao processo de

¹¹⁹ *Quilombo*. Rio de Janeiro, n.1, 9 de dezembro de 1948, p.1.

¹²⁰ *Idem*.

¹²¹ *Op.cit.*, p.6.

¹²² *Idem*.

renovação do teatro brasileiro. “*Transformar o negro em herói, integrá-lo no drama, admitir que seja trágico, parece-me uma necessidade do nosso teatro moderno*”.¹²³

Apesar de seu posicionamento político de denunciar o preconceito racial nos palcos brasileiros Nelson Rodrigues parece sublinhar o quanto o teatro brasileiro ainda tem a crescer e o quanto o negro como personagem, tema e artista podem contribuir para esse processo. Contudo, sua estratégia é evidenciar o caráter técnico e a verossimilhança de sua própria obra, descartando os estereótipos. Ao comentar o processo de criação de *Anjo negro* Nelson Rodrigues prefere deixar clara sua opção em não fazer “*demagogia desenfreada*” na peça. E demonstra ter adotado soluções “*estritamente dramáticas*” para a questão, o resultado teria sido a “*maior autenticidade teatral e humana*”. Os personagens negros não apresentam reivindicações em “*comícios frenéticos*” apesar da peça abordar e revelar “*a infâmia de qualquer preconceito racial*”.¹²⁴

Parte das críticas à peça se basearam no pressuposto da inexistência do preconceito de cor no Brasil. A justificativa era de que não se “*lincha negros*” nas ruas brasileiras. Para Nelson Rodrigues: “*Poucos admitem que o preconceito possa ter uma forma menos agressiva e mais imponderável e quase nunca se exprima em pauladas*”.¹²⁵ A assertiva de Rodrigues nos remete a já referida polarização entre o racismo explícito nos Estados Unidos e o cordial brasileiro, a oposição entre a linha de cor norte-americana e a suposta democracia racial brasileira. Porém o cotejo da documentação produzida nas décadas de 1930 e 1940 tem revelado outras histórias. Os atores sociais daquele período reconheciam a existência do racismo e seus malefícios. A grande questão talvez esteja na possibilidade deles lidarem com temas caros ao regime político autoritário da época como a divulgação da tese da democracia racial implementada pelo Estado Novo.¹²⁶ Ainda, ainda faltam elementos mais consistentes para entendermos a razão do pioneirismo de Dona Ruth de Souza como atriz de comédia e drama em textos do repertório clássico e o motivo para isso não ter ocorrido em uma das outras companhias da época. A justificativa da jovem não ser uma profissional não atende ao esclarecimento de nossas dúvidas, pois afinal, parte daqueles grupos era dedicada a atores amadores.

Na segunda entrevista a mim concedida, Dona Ruth de Souza narra a história da fundação do TEN por Abdias Nascimento e Aguinaldo Camargo. Abdias Nascimento teria

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ GOMES, 1996a.

sido impactado com a visão de um ator branco pintar-se de preto para encenar um personagem negro, “acho que no Chile”. Cenas semelhantes ocorriam nos palcos brasileiros. “*E aqui era assim, no Brasil, quando tinha uma peça que havia, um personagem, raramente um personagem negro. E quase sempre era ou Pai João, ou Mãe Maria, branco pintado de preto, ou moleque de recado, que levava, sempre levando bronca ou assustado*”.¹²⁷

As companhias profissionais possuíam seu elenco fixo. “*Dulcina [de Moraes] tinha seu grupo, de seis atores contratados fixos. Eva Todor também tinha o grupo dela, Procópio Ferreira, Jaime Costa*”. Quando aparecia um personagem negro os atores fixos o encenavam pintados de preto. “*Tanto que o Nelson Rodrigues escreveu o Anjo negro para o Teatro Experimental do Negro. Nós não pudemos montar porque não tínhamos dinheiro*”. O autor querendo ver a sua peça no palco a cedeu à Companhia Maria Della Costa que a montou. O ator Orlando Guy fez o personagem título “*pintado de negro para fazer o Anjo negro*”.¹²⁸ No mínimo, pode-se afirmar que havia uma reserva de mercado para os atores das grandes companhias. E estes eram, por acaso, brancos.

“Até hoje o mercado de trabalho para o ator negro é muito difícil. Em uma novela se tem, o autor escreve lá na rubrica, o ator é negro, a atriz é negra. Se não, não tem trabalho. O mercado de trabalho é muito raro. Até hoje é assim. Daquela época, então, muito menos. Por isso não existia ator negro. Não tinham, nem lembravam. Os autores são quase sempre brancos. Eles contam o mundo deles. Quer dizer, não contam o mundo dos negros. A carpintaria de fazer uma peça bem feita, bem escrita, tem que ter uma... É como hoje os autores de novela, que fizeram uma escola, uma fórmula de escrever uma novela. Então não havia, como não há personagens, bom personagem para ator negro, até hoje. Tem vários atores negros, excelentes aí, sem trabalho.”¹²⁹

Uma característica importante nas narrativas da atriz é a aparente contradição entre o reconhecimento da existência de práticas racistas presente na sociedade brasileira, mormente no campo artístico. Contudo, muitas vezes o conteúdo intencional ou político das referidas práticas é esvaziado, não é explicitado, ou aprofundado. Muito provavelmente as dificuldades dos atores negros no teatro, na década de 1940, ou na televisão, no limiar do século XXI, não podem ser atribuídas ao acaso, ou à sua pouca sorte. A permanência de tais práticas somada à luta por mais de seis décadas da atriz para garantir um lugar para si

¹²⁷ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Idem.*

no firmamento das grandes estrelas brasileiras, talvez explique o modo como aciona a sua memória.

1.4. Como nascem as estrelas?

A jovem Ruth de Souza passou a adolescência e a juventude na capital da República do Brasil, nas décadas de 1930 e 1940, durante a primeira parte da chamada Era Vargas, do Entre Guerras e da ascensão e queda da Alemanha com seu projeto nazista. Referindo-se ao percurso e alcance do conceito de raça nesse período, Antônio Sérgio Alfredo Guimarães fez uma elucidativa definição:

“Todos sabemos que o que chamamos de racismo não existiria sem essa idéia que divide os seres humanos em raças, em subespécies, cada qual com suas qualidades. Foi ela que hierarquizou as sociedades e populações humanas e fundamentou um certo racismo doutrinário. Essa doutrina sobreviveu à criação das ciências sociais, das ciências da cultura e dos significados, respaldando posturas políticas insanas, de efeitos desastrosos, como genocídios e holocaustos.”¹³⁰

Quais influências levaram a jovem Ruth de Souza a tornar-se atriz? Qual foi o alcance de penetração das doutrinas raciais no Brasil daqueles dias? Ainda sobre aquele cenário, quais eram as possibilidades de surgimento de uma estrela afrodescendente? E, sobretudo, por que a jovem Ruth não surgiu em uma companhia convencional da época, mas sim em uma companhia experimental para afrodescendentes, o TEN?

“Olha, acontece o seguinte eu queria ser atriz. Então fui sempre ligada ao Teatro Negro. Quando saí... Quando eu descobri que tinha um grupo que estava fazendo... Eu descobri numa revista, a revista *Rio*, que era uma revista do Doutor Roberto Marinho. Doutor Roberto foi uma pessoa que sempre apoiou muito o Teatro Negro, tanto que essa revista publicou umas quatro páginas belíssimas do ensaio que estavam fazendo sobre os negros. Aí eu fui lá, à sede, para saber como é que era. E me inscrevi lá. E entrei para o Teatro Experimental do Negro. Foi assim que eu comecei a minha carreira.”¹³¹

Assim, de modo simples, Dona Ruth de Souza sintetizou a história do nascimento da estrela. Poderia ser assim mesmo, simples, em outra constituição histórico-social. Contudo, esta é a história de uma atriz, dona de um talento amplamente reconhecido já em seus primeiros anos de atuação profissional. Além de ter sido a primeira, ou uma das primeiras atrizes afrodescendentes, a interpretar o gênero comédia e drama e textos do repertório clássico no teatro no brasileiro. E a primeira atriz brasileira a concorrer ao Leão de Ouro do Festival de Veneza. Ao mesmo tempo outras questões em sua trajetória

¹³⁰ GUIMARÃES, 2003a, p.93-107.

¹³¹ Entrevista com a atriz Ruth de Souza 31 de julho de 2004.

assumem uma centralidade capital para elucidarmos os diversos aspectos daquele tempo acessíveis a partir de suas reconstruções de memória.

Uma parte dos estudos feitos nos Estados Unidos por Dona Ruth de Souza aconteceu no Karamu House, o mais antigo teatro norte-americano para afrodescendentes. Ali, alguns de seus principais interlocutores eram intelectuais atuantes no âmbito do ativismo social através da imprensa negra. Em torno de si e do TEN, havia um amplo arco de alianças composto por dramaturgos, escritores, políticos, pintores, acadêmicos e ativistas políticos. Todos dispostos a colaborar na ação anti-racista de criar espaço para atores afrodescendentes em dramas, comédias ou textos do repertório clássico. A propósito, o pioneirismo na interpretação desse tipo de texto é um ponto fundamental na trajetória da atriz e na história do TEN.

Pollak propõe que o historiador articule a categoria identidade social à imagem que o indivíduo possui de si, para si e para os outros. Nessa operação há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e ao grupo a que pertence, o outro.

“Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo.”¹³²

Essas definições podem ser lidas como advertências antes da próxima narrativa de si feita pela atriz. Ao sair do TEN e ingressar no cinema, no grande circuito teatral e depois na televisão, Dona Ruth de Souza passou a ter um público cada vez maior e mais diversificado. A profissionalização a conduziu a disputas por espaços fora da arena política da militância negra. Seu desafio passou a ser o de inscrever o seu nome no firmamento das grandes atrizes brasileiras.

“Muita gente pensa que eu entrei pro teatro em função de querer a defesa do negro. Eu não tinha consciência de raça. Sabia que havia a dificuldade das pessoas. Mas sempre pensei, na minha cabeça, eu pensei: o problema do negro ser pobre, o problema do negro não se realizar isso ou aquilo é a educação. Então a minha luta enorme, trabalhando e estudando de noite. E a minha mãe me apoiando. Porque eu acho que dentro da educação você acaba com o preconceito. Quando eu entrei para o Teatro Experimental do Negro, porque eu queria ser atriz. A minha meta era ser atriz. Não intelectual negra... Eu participei dessas convenções porque

¹³² POLLAK, 1992, p.200-212.

todo mundo estava participando. Eu queria saber o que era, eu sempre fui muito curiosa. Mas a coisa assim, a luta, não existia isso.”¹³³

Simplicidade ou magia essas imagens são recorrentes nas narrativas da atriz sobre si. “*É a velha história que eu digo: é a vontade de aparecer no palco. Eu acho que o palco é uma coisa mais mágica que existe. Que todo mundo deseja. É uma magia mesmo*”¹³⁴. Paradoxalmente a atriz parece reconhecer os limites de espaço para os atores negros nas décadas de 1940 e no limiar do século XXI, sendo tais resultados fruto de uma luta política no Brasil e nos Estados Unidos, com o diálogo constante entre os atores sociais dos dois países.

“Hoje tem esse resultado porque muita gente gritou antes. Muita gente fez muita coisa antes, para poder chegar a esse pouquinho de consciência hoje do negro. Mas se você prestar atenção, aquela coisa assim: no Brasil só louro que é bonito. e então, as secretárias louras, as crianças louras, o olho azul, todo mundo fica encantado. O negro sempre foi [o] feio. Quando Maicon X gritou lá: ‘*Black is beautiful*’. Aí que começou a vir aquela... brasileiro adora imitar. Não, se é negro é bonito. Se é negro tem cabelos não sei o quê, é bonito. Por causa do Maicon X, por causa da briga nos Estados Unidos.”¹³⁵

A história dos países constituintes das Américas é marcada por influências externas, no âmbito político, econômico e cultural. Do século XVI ao XIX pelo colonialismo das metrópoles européias. E no século XX pela hegemonia dos Estados Unidos da América. Ao lado do sistema intelectual internacional dedicado ao estudo das populações e culturas de origem africana no Novo Mundo, articulou-se o diálogo das associações negras brasileiras com as norte-americanas, pelo menos desde a década de 1930. Talvez por isso o Teatro Experimental do Negro, da época da formação da jovem Ruth de Souza, na década de 1940, em sua valorização positiva da gente de cor, já se preocupava em sublinhar a beleza negra. Na constante negociação entre o passado e o presente, na construção de uma auto-imagem negociada com o outro. Ou melhor, com a necessariamente mensurável opinião pública, o registro para a posteridade, a imagem da estrela, da grande dama dos palcos, interfere nessa re-elaboração. Vale a pena recuperarmos a frase já citada de Pollak para pensarmos os limites dessa operação. “*A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros*”.

¹³³ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 31 de julho de 2004.

¹³⁴ *Idem*.

Por outro lado, em todas as entrevistas ou depoimentos, analisados nesta tese, a atriz oferece uma denúncia a respeito de alguma prática discriminatória vivida. Quase sempre são narrativas do tempo da infância e da juventude, anterior ao seu ingresso na profissão. Uma das imagens mais recorrentes nessas narrativas é a que descreve a sua experiência com a tese — pseudocientífica — do menor valor mental do negro¹³⁶. Isso teria ocorrido nos bancos de uma escola pública ou, provavelmente, no colégio de freiras, em algum ano da década de 1930, na então capital do Brasil. A recorrência dos relatos sobre o episódio somada ao modo como espontaneamente surgiu neste depoimento, nos leva a questionar quais são os limites da inconsciência de raça da atriz em sua juventude e ao ingressar no Teatro Experimental do Negro.

“Por que eu gosto de ganhar dez? Porque em criança, na escola, estava lendo um livro. E nesse livro falava das três raças: branca negra e o índio. E o negro tinha uma cabeça pontuda que era uma gravura, devia ser de Debret ou de Rugendas, e o texto dizia que o negro tinha o cérebro atrofiado. Aí eu fiquei muito infeliz. A professora mudou logo, Dona Anita, que eu tenho muita saudades. Mudou logo a lição, mandou eu ler outra coisa. E a criança que é sempre tão cruel. Ah, você não vai saber isso porque o seu cérebro é atrofiado! E a minha angústia sempre foi ganhar dez, porque eu queria provar que eu não tinha o cérebro atrofiado. E acho que é por isso que eu gosto de ganhar dez.”¹³⁷

Como podemos observar a nomenclatura do primeiro grupo de atores com o qual a jovem Ruth de Souza pode atuar é bastante elucidativo no que diz respeito à referência à variável raça nas relações raciais brasileiras: Teatro Experimental do Negro ou simplesmente o teatro negro. Por outro lado a própria atriz evidencia ser sua dedicação estudantil uma reação ou refutação à tese do menor valor mental do negro. Talvez possamos ir além e identificarmos a excelência representada pela nota dez na motivação para o aprimoramento lapidar de sua carreira que a levou a ser a primeira brasileira a disputar um prêmio no Festival de Veneza e a receber vários outros por sua atuação no teatro e cinema, gerada na experiência indelével da infância.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ A tese do menor valor mental do negro foi defendida por Oliveira Vianna em suas publicações e combatida por Arthur Ramos, entre 1933 e 1949. Ver SILVA, 2005, p.125-155

¹³⁷ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 31 de julho de 2004.

1.6. O vivido e o legado nas memórias de Raquel Trindade

“*Eu sou Raquel Trindade de Souza, sou artista, palestrante, folclorista, filha do poeta Solano Trindade e conheço a Ruth de Souza há muito tempo. Desde a década de quarenta, [quando] eu era menina. E tenho muita admiração por ela.*”¹³⁸ Segundo Pollak, os acontecimentos podem ser vividos pelo indivíduo ou por uma coletividade. Essa última forma de vivência pode conferir à pessoa um tipo particular de memória, quando os acontecimentos são “vividos por tabela”. Em outras palavras, uma pessoa pode não ter vivenciado, necessariamente, um determinado acontecimento, mas devido à sua força no imaginário, o indivíduo pode não saber ao certo se o viveu ou não. Através dos processos de socialização política ou histórica, podem ocorrer projeções ou identificações tão fortes com os fatos do passado que é possível falarmos de uma memória “quase que herdada”.¹³⁹ Além de ser um legado, as memórias familiares e do grupo cultural e político a que Solano Trindade pertenceu também apresentam um caráter seletivo nos relatos de si e dos seus de Raquel Trindade. Ao mesmo tempo, essas memórias parecem igualmente refletir uma negociação entre o coletivo e o individual.¹⁴⁰

Dona Raquel Trindade define a sua amiga com o mesmo carinho e admiração que, provavelmente, o próprio Solano Trindade a descreveria.

“Acho ela uma negra com muita dignidade e de um talento muito grande. Ela tem um talento fantástico e tem sido pra mim uma grande amiga, muito inteligente, é bom conversar com Ruth porque ela tem um conhecimento geral, principalmente de arte.”¹⁴¹

As artistas freqüentaram os mesmos ambientes nas décadas de 1940, quando Ruth de Souza já atuava no teatro e Raquel Trindade ensaiava os primeiros passos nas trilhas abertas por seu pai. Assim a referência ao Café Vermelhinho reaparece, reafirmando aquele lugar como espaço de sociabilidade importante na década de 1940.

“É desde o Rio [de Janeiro], lá em frente a ABI que a gente, meu pai ia, me levava. Aonde ele ia, me levava. E me levava para assistir aos espetáculos do Teatro Experimental do Negro, do Abdias Nascimento, que a Ruth atuava com

¹³⁸ Entrevista com a artista plástica Raquel Trindade, ocorrida em sua residência, na manhã do dia 19 de dezembro de 2008, na cidade de Embu, São Paulo.

¹³⁹ POLLAK, 1992, p.202-204.

¹⁴⁰ *Idem*, 1989, p.203.

¹⁴¹ Entrevista com a artista plástica Raquel Trindade, dia 19 de dezembro de 2008.

muita força. Ele me levava para ver a Orquestra Sinfônica do Abgail Moura¹⁴², a Orquestra Afro-Brasileira, para ver o balé da Mercedes Batista¹⁴³, e a gente sempre tinha um encontro agradável com a Ruth [de Souza].”¹⁴⁴

A convivência iniciada nos anos quarenta com o poeta e ativista negro Solano Trindade, no Rio de Janeiro, permaneceu na década seguinte quando Dona Ruth de Souza mudou-se para a cidade de São Paulo. “*Depois ela morou também aqui em São Paulo, na Rua da Abolição, e ela hospedou meu pai muitas vezes. Meu pai não era muito organizado e ela, bem organizada, mas ela agüentava sem reclamar.*”¹⁴⁵

A narrativa de Dona Raquel Trindade sobre o Café Vermelhinho nos traz novos detalhes sobre aquele espaço e seus freqüentadores. Segundo Dona Ruth de Souza o café era um lugar de passagem dos grandes nomes. Agora, é a atriz o personagem em trânsito. Por outro lado, o Café Vermelhinho de Raquel Trindade é freqüentado por artistas e intelectuais, mas também por pessoas com ideologias políticas bem definidas.

“Porque ali no Vermelhinho se reuniam pintores, atores, músicos, o pessoal de esquerda, se reuniam tudo ali no Vermelhinho. Era um ponto de encontro. E eu a via ali também, sempre estava de passagem, para os espetáculos, ensaios, conversava muito com a gente, ia a Caxias também para assistir as festas de papai. E assim a gente tinha uma amizade muito grande. Papai sempre teve muito respeito por ela.”¹⁴⁶

Segundo o relato, a família Trindade teria conhecido muito bem a atriz e admirado seu temperamento discreto e recatado. “*Era uma negra, assim, que não bebia, que não era de bagunça, mas ela conversava [...]*”. Apesar de seu pioneirismo como uma personalidade pública afrodescendente, provavelmente a jovem Ruth de Souza aproximou-se das expectativas para o comportamento de uma mulher, dos anos quarenta e cinquenta, do século XX. Por isso, talvez, a admiração da família Trindade. “*Ela não era muito de ficar na rua, nem em bares, ela estava de passagem, conversava nós íamos à casa dela. [...]*

¹⁴² Abgail Cecílio de Moura nasceu em Eugenópolis, Minas Gerais, e faleceu no Rio de Janeiro. Foi compositor, arranjador e regente criou a Orquestra Afro-brasileira em 1942 onde fundia a harmonia da música ocidental com os ritmos tradicionais africanos. (LOPES, 2004, p.454).

¹⁴³ Mercedes Ignácia da Silva Krieger, ou Mercedes Batista, nasceu em Campos em 1921. Em 1945, ingressou na escola de Balé do Theatro Municipal, três anos depois, tornou-se a primeira bailarina afrodescendente a ingressar no corpo de baile daquele teatro. Em 1948, Katherine Dunham concede uma bolsa de estudos para Mercedes Batista nos Estados Unidos. Ao retornar ao Brasil, funda a sua companhia e excursiona pelas capitais do Brasil e da América Latina. Lecionou dança no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e no Connecticut College, no Harlem Dance Theatre e no Clark Center de Nova Iorque. (LOPES, Nei, 2004, p.95-100).

¹⁴⁴ Entrevista com a artista plástica Raquel Trindade, 19 de dezembro de 2008.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ *Idem.*

*Então ele tinha uma admiração, nós tínhamos... Eu tenho uma admiração muito grande por ela”.*¹⁴⁷

A lista dos frequentadores do Vermelho apresentada por Raquel Trindade é bem diversificada e inclui nomes que só passaram a figurar naquele espaço e no TEN nos anos cinquenta. A diferença entre os personagens das duas narrativas e a periodização de suas frequências nos sugere a seguinte conclusão. Provavelmente Ruth de Souza frequentou aquele espaço nos anos quarenta, no período em que atuou no TEN. Após os seus estudos nos EUA e a sua profissionalização, a atriz não mais compartilhou daquele espaço. Mas o Vermelho parece ter continuado sua função de espaço de sociabilidade e, por isso, a atriz Lea Garcia é citada como frequentadora, apesar de seu ingresso no TEN ter ocorrido em 1952. As razões dessa distinção entre as duas memórias, ou das lembranças de uma e o esquecimento da outra, parecem revelar tensões. Além das mudanças de trajetória, advinda da profissionalização de Dona Ruth de Souza, há um processo de construção de identidade de atriz como dama da dramaturgia brasileira, onde a liturgia da função desejada requer um ascetismo, uma renúncia a um mundo vivido, com o objetivo de atingir ao estrelato. Deste modo, a vida vivida nos novos palcos, após sua profissionalização, o aprimoramento técnico no exterior e saída do TEN, não comportariam determinadas identidades e reconstruções de memórias.

“Olha tinha o Barão de Itararé, você já ouviu falar dele, a Escritora Eneida, o pintor Santa Rosa, o pai da Maria Clara Machado, Aníbal Machado, o Grande Otelo, o próprio Abdias, Sebastião Rodrigues Alves, que era amigo do Abdias, a Lea, a Cléa, a Maria Teresa que foi boneca de pinche, era uma negra muito bonita, a Mercedes também de passagem, que ela ficava ali, Mercedes Batista. O pessoal da militância de esquerda, o pintor Aldemir Martins, ficava... Tinha a pintora Djanira que morava em Santa Teresa, meu pai ia muito à casa dela comigo. Então reuníamos todos lá...”¹⁴⁸

O Vermelho, a UNE, o Teatro Regina, o Fênix e as ruas do centro do Rio de Janeiro, da segunda metade década de 1940, foram espaços privilegiados para a construção de projetos culturais, promovidos por ativistas negros e seus aliados. Apesar de sua unidade residir na valorização positiva de temáticas negras, nem sempre os modos de encaminhá-las foram coincidentes. É o caso da concepção de teatro representado pelo Teatro Experimental do Negro, o Teatro Folclórico e o Teatro Popular Brasileiro.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Idem.*

Na segunda metade da década de 1940, Solano Trindade e sua esposa, Margarida da Trindade, ensinaram danças folclóricas aos bailarinos do Teatro Folclórico de Haroldo Costa¹⁴⁹. Foi nesse contexto que o polonês Askanazy teria vendido sua livraria e “*pôs o dinheiro no Teatro Folclórico, do Haroldo Costa*”. Ao que parece com essa nova associação houve o projeto do grupo assumir novos rumos e desenvolver uma estética mais estilizada em suas apresentações ou como definiu Dona Raquel, “*estilizar mais*”. Por isso, Solano e Margarida da Trindade “*se afastaram e o Teatro Folclórico virou o Teatro Brasileiro*”.¹⁵⁰ Com a nova configuração o Teatro Brasileiro viajou para o exterior, com Haroldo Costa e Askanazy.

A revista *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*, publicada em 1988, ano do centenário da abolição da escravidão no Brasil traz um depoimento do jornalista Haroldo Costa no qual o conteúdo relatado diverge em relação às narrativas apresentadas por Dona Ruth de Souza e Dona Raquel Trindade. Haroldo Costa ingressou no TEN e atuou nos espetáculos *O filho pródigo*, *Aruanda* e *Calígula*. Desligou-se do grupo após romper com o líder Abdias Nascimento. Nessa ocasião passou a pensar na montagem de espetáculos musicais que contassem a história do negro no Brasil. O grupo responsável pelo espetáculo se chamaria Rapsódia de Ébano. Costa conseguiu reunir em torno de si um grupo de pessoas interessadas em seu projeto, formando assim o Grupo dos Novos. As reuniões, iniciadas em 1949, deram origem aos primeiros movimentos de formação do Teatro Folclórico. O Grupo dos Novos reunia-se no Restaurante Lamas, no bairro do Flamengo, e era constituído por comerciários, engraxates, empregadas domésticas. Entre os seus integrantes estavam Wanderley Batista, Natalino Dionísio, José Medeiros e Ahilton Conceição. José Medeiros foi integrante do TEN onde atuou em *O Imperador Jones*. Naquela altura, Haroldo Costa já havia saído de casa, pois seu pai não concordava com a sua incursão no teatro assim como com a sua militância política. Nos finais de semana, à noite, ele, Wanderley e Natalino dirigiam-se à periferia da cidade nas localidades de São João de Meriti, Nova Iguaçu, Duque de Caxias e Pavuna, onde visitavam os terreiros de candomblés e as macumbas e assim entravam em contato com os fiéis e suas manifestações religiosas. Em uma dessas noites, ao retornarem do trabalho de campo em Duque de Caxias, o grupo conheceu, por acaso, o Senhor Miécio Askanazy, dono de uma livraria na

¹⁴⁹ Haroldo Costa nasceu no Rio de Janeiro em 1930. É diretor de espetáculos, escritor, cineasta e ator. Atuou no TEN em *O filho pródigo*. Após sair deste grupo, ingressou no Grupo dos Novos que posteriormente originou o Teatro Folclórico Brasileiro e, mais tarde, a Brasileira. (LOPES, 2004, p.210).

¹⁵⁰ Entrevista com a artista plástica Raquel Trindade, 19 de dezembro de 2008.

Rua da Quitanda. Haroldo Costa não se refere à nacionalidade de seu novo aliado, mas informa que, após relatar a precariedade do espaço de ensaio do grupo, Askanazy ofereceu a sua livraria para essas atividades. No decorrer do tempo os ensaios passaram a atrair a atenção de diversos nomes entre os quais Alberto Cavalcanti¹⁵¹, recém-chegado da Europa, que passou a divulgar as atividades do grupo entre os intelectuais e se propôs a investir no espetáculo. Foi nesse momento que o grupo passou a chamar-se Teatro Folclórico Brasileiro. Mas o roteiro original de rapsódia permaneceu, com a história do antropólogo francês que pretende contar a história do Brasil, ciceroneado por um “*negrinho*”, interpretado por Grande Otelo.¹⁵²

“Durante os ensaios continuaram a chover adesões. Solano Trindade montou um quadro de maracatu e outro de pregões de Recife (ele era recifense), para Teatro Folclórico, mas discordara da linha do espetáculo, achando-o muito comercial: queria uma coisa mais folclórica e mais pura e fundou o Teatro Popular Brasileiro. Mas depois foi trabalhar comercialmente com Silveira Sampaio, fazendo exatamente o que antes tinha renegado.”¹⁵³

Não sabemos, de fato, a natureza das divergências de Haroldo Costa com relação a Abdias Nascimento. Provavelmente tratou-se dos interesses do TEN em dedicar-se a montagens de textos que integrassem ou se orientassem pelas referências do chamado repertório clássico. Haroldo Costa preferia musicais que tratassem de temáticas negras. Por outro lado, entre os nomes que o Teatro Folclórico Brasileiro atraiu estava o de Solano Trindade, mas as divergências entre as concepções dos espetáculos mais uma vez levaram a novas rupturas. Ao que parece, no campo das artes cênicas além das concorrências com os projetos das companhias comerciais estabelecidas, os grupos de teatro negro experimentais ou amadores também disputavam entre si projetos e concepções teatrais, muitas vezes divergentes.

Em uma das apresentações do Teatro Folclórico Brasileiro no Odeon, Haroldo Costa teria sido procurado por outro estrangeiro, Mariano Norski, da comissão de festejo do Festival de Londres, que os convidara para participar do evento em Londres. Costa também não se refere à nacionalidade deste aliado. Ao longo da excursão ao exterior, Mariano Norski reencontra o Teatro Folclórico Brasileiro e sugere que o grupo fosse

¹⁵¹ Alberto Cavalcanti nasceu no Rio de Janeiro em 1897 faleceu em Paris em 1982. Foi um cineasta com carreira no cinema francês e inglês. Na década de 1950, participou da Companhia Cinemateca Vera Cruz e da Maristela. <http://www.meucinemabrasileiro.com.br/personalidades/alberto-cavalcanti/alberto-cavalcanti.asp>. Visitado em 8 de fevereiro de 2011.

¹⁵² COSTA, 1988a, p.142.

¹⁵³ *Idem, ibidem*, p.143.

rebatizado. Para Norski o grupo não era propriamente folclórico, mas “*trabalhado*”. Inspirado em uma coleção da Companhia Editora Nacional Haroldo Costa chamou ao grupo de Brasileira.¹⁵⁴

No último ano da década de 1940, Solano Trindade e Dona Margarida da Trindade, ao lado de “*Edison Carneiro, criaram o Teatro Popular Brasileiro, isso em 1950*”. A jovem Ruth de Souza assistia aos espetáculos e aos ensaios do novo grupo. E Dona Raquel Trindade tem o cuidado de salientar ser só isso. “*Mas ela não dançava, ela era atriz. E ela era do Teatro Experimental do Negro, do Abdias. E ficou todo o tempo trabalhando com o Abdias*”.¹⁵⁵ Cinco anos após a sua fundação o Teatro Popular Brasileiro, fez uma excursão de seis meses pelo leste europeu. A viagem foi de navio e o grupo chegou à Europa através da Itália. “*Aí, depois, em 55, o grupo do meu pai foi para a Europa, para Polônia, Tchecoslováquia*”.¹⁵⁶

O depoimento de Dona Raquel Trindade deixa claro ter Dona Ruth de Souza freqüentado o mesmo Café Vermelhinho que Solano Trindade. E mais, que um amigo estava na platéia quando o outro atuava no palco em ensaios e espetáculos. Freqüentaram por anos um a casa do outro. Ambos nutriram entre si, admiração e respeito. E, por fim, aponta as razões pelas quais Solano e Margarida da Trindade, ao lado de Edison Carneiro, criaram o Teatro Popular Brasileiro. Para discorrer sobre esse tema, Raquel Trindade faz um preâmbulo, no qual define seu pai como um homem de várias facetas: “*militante político [marxista], ele era militante do movimento negro, criou a Frente Negra Pernambucana. Ele era estudioso da cultura negra, das danças dos costumes. Ele era poeta*”.¹⁵⁷

Solano Trindade foi um homem atuante no campo político e cultural de seu tempo e não concordou com o destino do grupo que ajudou a criar, pois: “*o Teatro Folclórico estilizou e virou Brasileira*”. Ao contrário, “*ele queria fazer uma coisa mais chão, mais raiz. E eles ensaiavam na Rua da Constituição*”.¹⁵⁸ O período de efervescência político-cultural e de intercomunicação entre os diversos grupos de teatro negro – apesar das divergências nos encaminhamentos de seus projetos – está muito vivo na memória de Dona

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ Entrevista com a artista plástica Raquel Trindade, 19 de dezembro de 2008.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Idem.*

Raquel e sintetizado em sua definição. “Foi uma época muito forte” com “vários grupos” atuando “ao mesmo tempo” e “todos se conheciam”.¹⁵⁹

A ativa participação da família Trindade nesse cenário de efervescência político-cultural existente na então capital da República da década de 1940 reflete o ambiente nordestino de onde Solano e Margarida vieram. No relato sobre os seus avós, Dona Raquel Trindade descreve um rico e forte ambiente familiar sob o ponto de vista cultural. O impacto deste legado familiar talvez explique as ações de preservação e reflexão acerca das diversas manifestações culturais de origem africana encaminhadas por Dona Raquel, seus filhos e netos. Em outras palavras, as culturas afrodescendentes estão presentes como um eixo estrutural da família Trindade há, pelo menos, cinco gerações.

“Vem desde os meus avós, em Pernambuco. Meu avô era [...] de pastoreio e minha avó era quituteira. Meu avô era sapateiro e dançava pastoreio, em Pernambuco. Ele era muito bacana. Ele chegava do trabalho e ficava tocando violão, contando histórias [...] para os netos. E... [...] quando era Natal eles montavam lapinha. Então ele se dizia católico, porque naquele tempo quem era espírita [do candomblé] era muito perseguido, mas ele se trancava no quarto, entrava em transe, falava uma língua que hoje eu sei que é o yorubá, né. Minha avó, não, ela era bem católica. Ela era uma mistura de índio e negro. E ele de branco e negro.”¹⁶⁰

Provavelmente o avô de Dona Raquel Trindade teve sérios motivos para negar a sua crença nos orixás do candomblé e por isso ainda hoje a neta recorda-se das perseguições, apesar de em seu processo de reconstrução de memória não explicitar como estas se davam. O também intelectual, ativista negro, folclorista, estudioso do candomblé e marxista, Edison Carneiro, parceiro de Solano Trindade em projetos culturais na década de 1950, lutou pelo fim da perseguição policial ao culto do candomblé, pelo menos desde 1937, quando apoiou a fundação da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia. No mesmo ano a luta pela “liberdade religiosa dos negros” na Bahia também contou com a ação de Carneiro. No dia 3 de agosto, ele teria convocado ogãs, pais-de-santo e gente de candomblé para fundar o Conselho Africano da Bahia. O Conselho designaria um representante de cada candomblé para substituir a polícia no controle dos cultos. No ano de 1950, prosseguiu denunciando, nas páginas do jornal *Quilombo*, a repressão policial aos candomblés com invasões de terreiros, espancamentos dos fiéis e destruição de símbolos sagrados.¹⁶¹

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ SILVA, 2008. Ver também SILVA, 2005.

Voltemos às narrativas de Dona Raquel Trindade. Apesar da tradição cultural herdada pelo ramo paterno de sua família, o materno também parece ter contribuído significativamente. Com um detalhe, entre o maracatu de sua avó e o candomblé de seu avô há a Igreja Presbiteriana de sua mãe, freqüentada por Solano Trindade durante um certo tempo.

“[Sua] avó, por parte de mãe, chamava Damásia Maria do Nascimento, era cozinheira. E dançava tudo, maracatu, coco, tudo. Ela era bem mais boêmia. E a minha mãe virou presbiteriana. Mas a mãe dela era bem boêmia. Aí meu pai, ele casou em 35, com minha mãe que era presbiteriana. Ele se apaixonou por ela e entrou na Igreja. Entrou na Igreja e chegou a diácono. Depois ele viu que a Igreja, na época, não se preocupa nem com os problemas do negro, nem com os problemas do povo, em geral.”¹⁶²

Solano Trindade decepcionou-se com a Igreja Presbiteriana e trocou-a pelo marxismo: “*E ele foi para o Partido Comunista, no Rio*”.¹⁶³ O motivo da troca de Pernambuco pela Capital da República, na segunda metade da década de 1940, provavelmente foi a expectativa de liberdade surgida com o fim do Estado Novo. O Rio de Janeiro parece ter representado uma possibilidade de desenvolvimento de projetos políticos e culturais para aqueles atores sociais. E o Café Vermelhinho, mais que um lugar de memória recuperado por sua importância afetiva, parece ter sido, de fato, um espaço de referência para seus freqüentadores. O que talvez explique o estabelecimento ter sido à única referência de Dona Margarida da Trindade, para encontrar o seu marido.

“Depois mamãe veio atrás. Para procurar ele no Rio e foi direto no Vermelhinho. Ela só sabia que ele ia ao Vermelhinho. [Lá, ela] encontrou Grande Otelo. Grande Otelo disse: ‘Olha, o Solano vem aqui todos os dias, uma hora da tarde, mais ou menos [...], com as pinturas’. Aí mamãe falou: ‘Então pede a ele pra ir buscar a gente, no navio.’”¹⁶⁴

Solano Trindade teria ido ao encontro de sua esposa e filhas. Com a ajuda dos amigos do Café Vermelhinho, pode acomodar provisoriamente a sua família em uma residência modesta, no Centro do Rio de Janeiro, até a família transferir-se para o município de Duque de Caxias.

“Aí os amigos do Vermelhinho se cotizaram e ele alugou um barraco, na Rua do Livramento. No fundo de uma casa de cômodos, na Rua do Livramento, na Gamboa. Aí moramos ali algum tempo, depois ele alugou uma casa melhor em

¹⁶² Entrevista com a artista plástica Raquel Trindade, 19 de dezembro de 2008.

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ *Idem*.

Caxias. E aí durante a semana eles faziam ensaios na Rua da Constituição e faziam as festas em Caxias.”¹⁶⁵

O projeto de ativismo político de Solano Trindade parece ter se iniciado em 1936, quando foi fundada a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-Brasileira, com Vicente Lima¹⁶⁶ e Barros Mulato. Nos anos seguintes, Solano Trindade deixa o Recife para fazer ativismo no Rio Grande do Sul, em Pelotas, onde “*criou também um grupo, mas teve uma enchente e carregou todo o material*”. O referido grupo parece ter sido criado “*junto com Balduino de Oliveira*”. Também na década de 1930, Trindade freqüentou os chamados Congressos Afro-brasileiros, entre os quais o da Bahia, em 1937, onde estavam presentes alguns freqüentadores do Vermelhinho, como Jorge Amado e Edison Carneiro. “*E ele foi em vários congressos de escritores, na Bahia, em Minas [...]*”.¹⁶⁷

Segundo sua filha, Solano Trindade veio ao Rio de Janeiro duas vezes. A primeira em 1941, com uma curta permanência na cidade e logo retornando a Pernambuco. E a segunda vez, em 1945: “*Depois ele vem na frente dizendo para mamãe que vai ganhar dinheiro e mandar buscá-la. Só que nunca consegue o dinheiro...*”. Nesse período Dona Margarida da Trindade ainda não era terapeuta ocupacional e sim costureira. E “*veio para Rio atrás dele...*”.¹⁶⁸

Assim como sua amiga Ruth de Souza, Dona Raquel Trindade tem a mesma percepção da relevância do TEN e o define como uma “*das grandes coisas que aconteceu*”. Na assertiva parece estar implícito o reconhecimento da liderança de Abdias Nascimento. Porém o seu processo de construção de memória alcança as divergências políticas entre este e seu pai: “*Você tem que separar a cabeça do Abdias política, daquela época, e a cabeça dele artística*”.¹⁶⁹ Apesar da tenra idade, Dona Raquel enfatiza a antiga percepção das dissensões entre os dois militantes.

“Eu era menina, mas já percebia que ele e papai tinham idéias diferentes. Papai era um homem que sentava comigo e explicava, na época da bomba atômica, na época do Petróleo é Nosso, o que tava acontecendo no mundo. E eu falava:

– Pai, você se diz tão amigo do Abdias e vocês discutem à beça, dá impressão até que vão se atracar. Mas era só de boca.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ Não localizamos a data de nascimento de José Vicente de Lima. Escritor e ativista negro radicado em Recife, foi um dos fundadores da Frente Negra Pernambucana e do Centro de Cultura Afro-Brasileiro. Entre suas obras está um ensaio sobre a poesia de Solano Trindade e um estudo sobre cultura africana. LOPES, 2004, p.388.

¹⁶⁷ Entrevista com a artista plástica Raquel Trindade, 19 de dezembro de 2008.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Idem.*

[E Solano respondia] – Não filha, eu o respeito muito como dramaturgo, mas politicamente a gente pensa diferente.

Então, como dramaturgo, como homem voltado pro teatro, Abdias deu a vida, ele fez muito pelo teatro. E ele lançou muitos artistas, daquela época, muita gente boa, que ele descobriu como atores e atrizes. E papai descobriu no povo os dançarinos, na empregada doméstica, no operário, no estudante, ele descobriu os bailarinos e os músicos. E o Abdias os atores e atrizes.”¹⁷⁰

A origem social dos integrantes do TEN foi um dado relevante na década de 1940 e permanece sendo quando nos propomos a pensar a relação entre classe e raça. Entretanto, no processo de reconstrução de memória de Dona Raquel Trindade esse dado fica silenciado. “*Olha, eu já conheci a Léa atriz, a Ruth atriz, eu já conheci a Cléa Simões atriz, quer dizer eu não sei da vida dela. A Ruth parece que estudou direitinho, fez escola direitinho...*”. Há um movimento contrário quando se trata dos dados referentes aos integrantes do grupo reunido em torno de seu pai. Nesse caso, a entrevistada dispõe-se a falar com uma desenvoltura similar a quem fala de si. “*E o grupo de papai era feito mais de gente que saiu da cozinha mesmo, que papai transformou em artista. Eles tinham talento e papai e mamãe transformavam eles*”. Na distinção entre o que lembrar, em relação às origens sociais dos integrantes dos dois grupos, só a formação da jovem Ruth de Souza é recuperada de modo explícito, a de Dona Lea Garcia ficara implícita. “*Mas das meninas do Abdias, eu não sei muito a origem. A não ser a da Ruth. Que ela estudou direitinho. Que ela fala inglês. Que ela foi para os Estados Unidos.*”¹⁷¹

Em 1951, quando a jovem Ruth de Souza foi estudar por um ano nos Estados Unidos, a adolescente Raquel Trindade teria aproximadamente 14 anos. Provavelmente por isso tenha registrado a importância daquele acontecimento, ligado ao processo de profissionalização da atriz e a ampliação dos espaços de atuação para os atores negros, mas não consiga reconstruí-lo em detalhes. E com significativa repercussão, pois a jovem Ruth de Souza ao retornar ao Brasil, não faz o mesmo em relação ao TEN. Por essas razões talvez o fato em si tenha significados suficientes para ser reconstruído na memória de Dona Raquel Trindade como um dado, um acontecimento, “*vivido por tabela*”. E por isso podemos aplicar a definição de ser essa memória “*quase que herdada*”, dentro de um repertório de temas e acontecimentos, e por isso mesmo limitada.

“Eu acompanhei porque papai conversava muito comigo. Ele via que eu era interessada, em tudo o que acontecia... Aí ele contava da Ruth, de como ela era

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Idem.*

digna, como ela lutava, para... Em uma época difícil. O preconceito racial era muito grande, e é ainda. Mas era pior. E ela conseguia, desbravava, as coisas. E ele contava pra mim. Quando eu não a via, ele contava pra mim o que acontecia.”¹⁷²

A viagem de Dona Ruth de Souza aos Estados Unidos é um tema sempre lembrado, mas do qual temos poucas informações. E nesse depoimento permanece pouco detalhado. Contudo, Dona Raquel Trindade aponta para outras informações não menos relevantes: os limites vividos por uma atriz afrodescendente em uma sociedade na qual variável racial parece ter sido determinante. A despeito de seu talento, aprimoramento técnico, reconhecimento da crítica especializada, enfim, do tão ressaltado mérito como valor fundamental a ser seguido em uma sociedade pretensamente orientada pelos princípios universalistas.

“Ele falava bem. Ele só tinha comentários bons, sobre ela. Que ela queria estudar, queria aprender mais ainda. Eu sei que a vida dela, por exemplo, como atriz, ela precisou lutar muito e engolir muito sapo, também. Eu sei. Só que ela, felizmente, mostra sempre o lado bom da coisa. Mas eu sei que ela teve que engolir muito sapo, papéis que ela queria muito e não conseguiu. Papéis que impunham pra ela. Mas ela precisava ter persistência.”¹⁷³

Nas duas entrevistas a mim concedidas, Dona Ruth de Souza demonstrou claramente uma maior disposição em falar de si. Nos processos de construção de memórias de seu antigo grupo teatral a dimensão artística tende sempre a sobrepor a política. O mesmo ocorre em relação às atividades políticas de amigos como Jorge Amado, Solano Trindade e George Schuyler. Nelas, as restrições impostas aos atores afrodescendentes em geral transparecem em suas memórias. Não obstante aos ditos e não ditos, ao lembrado e ao esquecido, as narrativas de sua amiga Raquel Trindade contrastam com o que pode e deve ser dito por uma pessoa com a dimensão pública de uma estrela de teatro, cinema e televisão, em relação às experiências com as restrições impostas pela variáveis raça e gênero nas relações sociais no Brasil. Isso talvez explique porque a atriz adotou nos depoimentos destinados a produzir registros para a posteridade a estratégia narrativa definida por Pollak como “*depoimentos pré-construídos*”.

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ *Idem.*

2. Biografias e narrativas de si

A memória sofre influências das flutuações atinentes ao momento de sua articulação e expressão, as preocupações deste momento constituem um dos seus elementos estruturadores. Nesse sentido, a “*memória é um fenômeno construído*”. Segundo Pollak, “*os modos de construção podem tanto ser consciente como inconsciente. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização*”.¹⁷⁴ Quando uma pessoa conta a sua trajetória profissional em décadas nas quais manteve contato freqüente com a imprensa, tende a ter todas as respostas para as eventuais perguntas. A esse tipo de narrativa, Pollak denomina de “*depoimentos pré-construídos*”. Para ele, o ato de se contar a própria vida não é um ato natural, salvo nos casos das pessoas que estão em uma “*situação social de justificação ou de construção de você próprio, como é o caso de um artista ou de um político*” (Grifo nosso).¹⁷⁵ Neste caso, o grande desafio do interlocutor é oferecer-lhe questões inéditas, cujos temas ainda sejam impensados.

Ao longo de sua carreira, Dona Ruth de Souza concedeu várias entrevistas a jornais, revistas e televisão, nas quais abordou, em geral, temas ligados ao seu campo de atuação artística. Em três ocasiões distintas, Dona Ruth de Souza foi convidada a prestar depoimento para integrar o acervo da Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Os registros sonoros feitos pelo MIS-RJ têm o claro objetivo de reunir memórias para a posteridade. Outros depoimentos foram concedidos pela atriz, como etapas iniciais de projetos editoriais com objetivo de publicá-los como biografia ou capítulos de livros sobre a história do Teatro Experimental do Negro e da vida de atrizes negras ou dos grandes nomes do teatro brasileiro.¹⁷⁶ O objetivo deste segundo capítulo é analisar o processo de organização da memória pública de Dona Ruth de Souza a partir dos depoimentos indicados. Os seis depoimentos possuem em comum a marca dos “*depoimentos pré-construídos*”. Nosso desafio é oferecer novas perguntas a essas fontes e estabelecer uma relação dialógica entre estas e as analisadas no primeiro capítulo, sem

¹⁷⁴ POLLAK, 1992, p.204-205.

¹⁷⁵ *Idem, ibidem*, p.13

¹⁷⁶ Ver: Depoimentos concedidos pela atriz Ruth de Souza à Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro nos dias 27 de junho de 1979, 22 de novembro de 1988 e 27 de junho de 1995 e ALMADA, 1995; COSTA, 2008; JESUS, 2004; KHOURY, 1997.

perder de vista os indícios de terem sido essas memórias retroalimentadas pelas memórias construídas no calor do cotidiano vivido pela atriz e depositadas em seu Arquivo Privado.

Algumas características, como a disposição de falar de si, em função de sua carreira como atriz, dão certa unidade ao conjunto desses depoimentos. Por conseguinte, os relatos possuem um contorno biográfico apresentando uma síntese de sua história de vida. Assim sendo, as narrativas feitas em diferentes momentos podem ser lidas como pequenas biografias. Apesar de, nos “*depoimentos pré-construídos*”, da depoente remeter-se a pontos fixos, os mesmos recebem diferentes abordagens, conferindo ao leitor a impressão de estar diante de pequenas biografias feitas por diferentes autores, em momentos, vivências e investimentos distintos. Contudo, o cotejo das diferentes versões das narrativas de si resulta em um mosaico de tensões, fissuras, lacunas sobre um tempo desafiando a interpretação do historiador.

As narrativas estão organizadas em função dos pontos fixos. Por sua vez estes funcionam como âncoras a partir das quais a memória é construída. São temas como a infância e a juventude, a história familiar, a menina e seu sonho em tornar-se atriz; os primeiros tempos do Teatro Experimental do Negro; o Café Vermelhinho e as redes de sociabilidades; a passagem do teatro para o cinema e os estudos nos Estados Unidos. Os temas acima dialogam com outra forma de produção de memória, a organização de seu Arquivo Privado. Alguns depoimentos da atriz foram feitos com parte de seu arquivo em mãos e talvez por isso, a citação de trechos de periódicos. Todavia, ao longo das diferentes abordagens apresentadas em torno de pontos fixos, a atriz deixa escapar suas visões e vivências de temas atinentes às relações raciais bem como da história dos palcos e do cinema brasileiro da década de 1940.

Na década de 1990, Dona Ruth de Souza prestou depoimentos para duas publicações que reúnem entrevistas de atores e atrizes com o objetivo de registrar aspectos específicos de suas memórias. *Damas Negras: sucesso, lutas e discriminação: Xica Xavier, Lea Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta*, possui um título elucidativo que deixa claro as intenções políticas de sua autora, Sandra Almada. *Bastidores V: entrevistas*, de Simon Khoury, reúne o depoimentos de nomes relevantes do teatro brasileiro, sobre suas histórias de vida e os bastidores desse ofício. Nesses dois trabalhos, Sandra Almada e Simon Khoury preocupam-se em problematizar alguns dados fornecidos pela atriz.

Na década seguinte, foi publicado *Ruth de Souza: a estrela negra*, redigido a partir de depoimento da atriz, gravado e editado, originando a sua primeira biografia. Nesta

obra, Maria Ângela de Jesus diferencia a transcrição do registro oral, destacando com aspas e itálico as passagens mais elucidativas. No trabalho jornalístico, a autora preocupa-se com as verdades ditas pela depoente e não as problematiza. Por ser uma biografia autorizada, feita sob encomenda, como parte de uma coleção do gênero sobre a história de vida de profissionais do universo da dramaturgia brasileira, da proximidade da autora com a biografada e por reunir a maior parte dos pontos fixos relatados pela atriz, tomaremos *Ruth de Souza: a estrela negra* como eixo a partir do qual agruparemos e analisaremos as demais entrevistas.

2.1. Quando sonhar se torna um fato histórico

Em *Sonhos de menina*, a primeira sessão de Ruth de Souza: a estrela negra, a autora destaca as idealizações de uma menina, seus sonhos de tornar-se atriz. “*O que sempre me moveu foi a paixão pelo cinema, pelo teatro, além de muita força de vontade e determinação.*”¹⁷⁷ Para Dona Ruth, as dificuldades de sua carreira são as mesmas existentes em qualquer país: “*A vida de um ator é igual no mundo inteiro: os problemas, as dificuldades de conseguir trabalho, um bom contrato, um bom papel, isso acontece no mundo inteiro, não é só aqui.*”¹⁷⁸

Na narrativa de si, editada para a biografia, Dona Ruth de Souza descreve ter surgido já na infância sua inclinação pela arte. “*Desde criança fui exibida, sempre gostei de contar história*”. No interior de Minas Gerais, a menina curiosa se encantava com as histórias contadas pela mãe sobre sua cidade natal: “*Ela dizia que o Rio de Janeiro era muito bonito, com suas ruas limpas, bem cuidadas e iluminadas.*”¹⁷⁹ As descrições saudosistas de sua mãe estão associadas à descoberta de seu interesse em ser atriz.

“Tenho uma lembrança muito poética desta época. Eu pegava vaga-lumes e tentava arrumá-los em fileirinhas para recriar as ruas iluminadas do Rio! Nunca me esqueci disso. Eles fugiam e eu corria para montar as fileirinhas de vaga-lumes. Acho que já era a vontade de fazer teatro. Já era uma atração pela representação, pelo palco.”¹⁸⁰

Após o falecimento do marido, Sebastião Joaquim de Souza, Dona Alayde retorna com os filhos para o Rio de Janeiro e instalam-se no bairro de Copacabana, onde “*começou a lavar roupas para nos sustentar*”. Na Capital Federal, a grande tela proporcionou os primeiros encantos vivido pela jovem Ruth: “*Fiquei deslumbrada com o primeiro filme que vi, Tarzan, O Filho da Selva, com Johnny Weissmuller*”. Isso foi no “*Cinema Americano*”, antes de ser chamado “*Cinema Copacabana*”. A família residia na Rua Pompeu Loureiro esquina com Rua Constante Ramos. E “*quase todos os dias*”¹⁸¹ a menina Ruth de Souza freqüentava o cinema. Com dificuldades, sua mãe reunia o dinheiro para o ingresso. Algumas vezes, a pequena Ruth se deixava ficar, encantada, por várias sessões.

¹⁷⁷ JESUS, 2004, p.21.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p.22.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ *Idem, ibidem*, p.23-25.

“Com muita dificuldade, minha mãe juntava o dinheirinho para pagar a entrada do cinema. Muitas vezes, eu ia às duas da tarde, para pegar a primeira sessão, e emendava! Vinha a sessão das quatro, a das seis, e eu esquecia de voltar para casa. Minha mãe ficava na porta do cinema me chamando, me lembro direitinho. Todo o pessoal do cinema já me conhecia.”¹⁸²

Na vila onde morava, a jovem Ruth de Souza parece ter descoberto a variável classe social. “*Lá, residiam as lavadeiras e seus maridos. Alguns deles eram jardineiros que cuidavam daqueles antigos casarões de Copacabana*”. Em sua infância, a pequena Ruth brincava com as meninas filhas das famílias importantes para quem sua mãe lavava roupa. Pessoas com as quais a atriz se encontraria anos mais tarde, como os Moura Brasil e os Ferraz. “*O ator Buza Ferraz é filho do Paulo Ferraz, que também era meu colega de infância*”.¹⁸³ Saudosa dos tempos de infância a atriz recorda-se dos dias em que todos iam aos cinemas: os domingos. Não obstante, cabe sublinhar ser a narrativa de um espaço e tempo marcados por diferenças e desigualdades econômicas, sociais e raciais. O que talvez explique em parte a sua determinação de ultrapassar posteriormente essas barreiras.

“Acho que Deus me deu o privilégio, a capacidade de entender. Eu sabia que era pobre e que eles eram ricos, mas minha preocupação maior foi sempre estudar, porque queria fazer ‘alguma coisa’. Eu dizia: ‘Quero estudar porque quero ser alguém’. Apesar de não saber, à época, que alguém era esse.”¹⁸⁴

A pequena Ruth de Souza aprendeu a ler aos quatro ou cinco anos com sua mãe, Dona Alayde, ainda em Minas Gerais. “*No interior lia-se muito aqueles almanaques que ensinavam a plantar, que davam informações sobre épocas de colheitas etc. e neles, havia umas historinhas do ‘Zeca Tatu’, num anúncio de remédio para essas doenças do interior...*”.¹⁸⁵ Sua mãe a orientava a ler para outras pessoas e a menina, orgulhosa, lia jornais e revistas. As referências aos ensinamentos maternos indicam ter Dona Alayde algum domínio do universo das letras, ao contrário de seu pai que não era alfabetizado, mas também orgulhava-se da filha.¹⁸⁶ Assim, teria surgido na infância o interesse da pequena Ruth de Souza pela leitura, habilidade posteriormente desenvolvida e praticada como parte fundamental do ofício exercido por toda a sua vida. Não obstante as condições econômicas dos Souza, a formação educacional e cultural da pequena Ruth parece ter sido um projeto familiar, provavelmente iniciado pelo casal e posteriormente encaminhado por

¹⁸² *Idem, ibidem*, p.24-25.

¹⁸³ *Idem, ibidem*, p.141.

¹⁸⁴ *Idem*.

¹⁸⁵ *Idem*.

¹⁸⁶ *Idem*.

Dona Alayde. Segundo a atriz, após o retorno, para o Rio de Janeiro, a família viveu uma vida pobre, mas digna. Graças aos serviços domésticos prestados por sua mãe, principalmente a lavagem de roupas, os três irmãos puderam fazer seus estudos.

Indagada pela entrevistadora, Dona Ruth de Souza localiza na infância o momento de sua vivência e descoberta das diferenças de raça e classe. A referência não é precisa quanto à data desse acontecimento. Provavelmente ocorreu após o seu retorno ao Rio de Janeiro e à instalação dos Souza em Copacabana, em 1930 ou 1931. “*Essas minhas observações aconteceram já aos nove, dez anos de idade*”.¹⁸⁷ A menina começa a perceber e a ouvir dos mais velhos serem os seus sonhos irrealizáveis, menos pela variável classe social e mais pela variável raça. Suas narrativas revelam serem essas limitações constatáveis não só na realidade brasileira, mas em outras sociedades da época.

“Eram descobertas da criança, da adolescente negra... Eu também descobri que adolescente negro sofre muito com a passagem da fase de criança para adulto. E que criança e adolescente negro sofrem duas vezes mais, porque têm os mesmos sonhos, os mesmos desejos que os demais, mas não tem tudo o que querem. Quando eu dizia, por exemplo, que queria aprender a tocar piano, respondiam: ‘Que absurdo! Como a filha da lavadeira quer aprender piano?’ Eu gostava de música, também adorava cinema e queria ser artista. Então, diziam: ‘Imagine, querer ser artista ‘Não tem artista preto’. E, naquela época, não tinha mesmo. Nos filmes que tenho aqui em casa, produzidos nas décadas de 30 e 40, os negros não participavam de quase nada, a não ser como serviçais. Isso também acontecia nos filmes produzidos nos Estados Unidos.”¹⁸⁸

No depoimento concedido ao MIS-RJ, no ano de 1988, questionada sobre a sua descoberta da diferença de raça Dona Ruth de Souza situa a cidade do Rio de Janeiro como o lócus desse despertar. No interior de Minas Gerais, para as amigas e vizinhas dos Souza sua mãe era referida sempre como a Dona Alayde. Após o retorno para o Rio de Janeiro, a jovem Ruth pode observar que para as senhoras da Zona Sul, clientes de sua mãe, ela era simplesmente Alayde. À descoberta de classe somou-se a da variável raça.

“E ficava no tanque às vezes horas e horas, dias e dias lavando roupas. E aquela gente: olha! E *tof!*, caía aquela trouxa do segundo andar, perto do tanque pra ela lavar. E aquilo eu não sei explicar, mas eu não gostava de ver que a minha mãe ali não era a Dona Alayde. A gente vai crescendo e vai começando a perceber que tem pobre, que tem rico. Que tinha negro, que tinha branco. E nessa época de

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, p.142.

¹⁸⁸ *Idem*.

minha infância, era muito pior que hoje, em relação a brancos e negros. Era muito diferente.”¹⁸⁹

Ainda sobre a sua descoberta da discriminação racial, Dona Ruth de Souza relata a sua experiência com a falta do reconhecimento de seus méritos e com a tese do menor valor mental do negro. Este é um dos temas mais revistados em suas entrevistas e presente em quatro dos cinco depoimentos analisados. Talvez pelo seu forte impacto do conteúdo da tese defendida por Oliveira Vianna e pela reação de seus colegas de classe, essa seja uma experiência indelével contra a qual se contrapôs por toda a sua vida. Trata-se de uma tese com um certo nível de penetração e legitimidade na Europa, Estados Unidos e também no Brasil, onde, ao que parece, esteve presente nas escolas da capital da República.

“Foram experiências relacionadas com o querer participar das coisas e sempre ser excluída por ser negra. Não diziam: ‘Beltraninho’ é brilhante. Tanto que, uma vez eu chorei muito durante a leitura de um livro, em sala de aula, na primeira série da escola primária. No texto estavam descritas as ‘características’ da diferentes raças. Falava-se sobre o índio, dizia-se que o branco era inteligente, mas que o negro não era muito inteligente, porque tinha o cérebro atrofiado.”¹⁹⁰

Em função da relevância deste acontecimento, convém sublinharmos uma conclusão já relatada. Se, de fato, a jovem Ruth de Souza retornou com sua família para o Rio de Janeiro aos nove anos de idade, muito provavelmente a leitura desse livro didático foi feita nos primeiros anos da década de 1930, em uma escola do então Distrito Federal, ou no colégio de freiras, no bairro da Tijuca, ou na escola pública Júlio de Castilho, em Copacabana. De qualquer modo o fato parece ter transcorrido a poucos quilômetros da sede do Poder Central.

“Sim. Havia figuras do branco, do negro e do índio. E a figura do negro – mais tarde, eu identifiquei como um desenho de Rugendas ou Debret, não estou certa – tinha um crânio pontudo, característica de um certo grupo. Na hora de ler o texto da aula de leitura, comecei a chorar e minha professora, dona Anita – de quem eu gostava muito e achava linda porque era lourinha –, quando, me viu chorando, mandou todos virarem a página, e disse: ‘Ninguém mais vai ler essa história’. Ela entendeu que aquilo havia me tocado. Isso, há mais de 60 anos. Então, eu acho que as crianças negras têm que receber mais atenção.”¹⁹¹

No segundo depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Dona Ruth revelou alguns detalhes sobre o seu retorno com sua mãe ao Rio de Janeiro. Quando seu pai

¹⁸⁹ Depoimento da atriz Ruth de Souza para a série Projetos Especiais: Cem Anos de Abolição. Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1988. Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

¹⁹⁰ ALMADA, 1995, p.143.

¹⁹¹ *Idem.*

faleceu, sua irmã Maria contava quatro anos de idade e seu irmão mais novo, Antônio um ano. Como Dona Alayde precisava trabalhar, os dois filhos menores ficaram com uma comadre no estado de Minas Gerais. A pequena Ruth, a primogênita, acompanhou a mãe, porque já tinha idade para iniciar os estudos. Graças a uma bolsa, foi aluna interna do colégio Santa Margarida Maria, no bairro da Tijuca. Alguns anos depois, sua mãe a matriculou no colégio público.¹⁹²

Um outro relato indica ter durado três anos o período de estudo da pequena Ruth de Souza no colégio tijucano. Mas como a sua mãe, com poucos recursos, a manteve nesse tipo de estabelecimento tão caro? Provavelmente, em função de seu ofício de lavadeira, Dona Alayde pôde contar com uma rede de sociabilidade, capaz de garantir-lhe a referida vaga — a exemplo do apoio recebido da família Falcão: “*Ela deve ter conseguido isso por intermédio de alguma patroa rica e com influência*”¹⁹³. Por outro lado, Dona Alayde parece ter se empenhado para proporcionar à filha uma formação educacional no nível mais elevado possível, bem como introduzir-lhe o gosto pelo cinema, teatro e música clássica.

O projeto educacional de Dona Alayde para a sua primogênita estava orientado pela formação católica, com o período de formação no colégio interno e a frequência das atividades junto aos templos do bairro. A pequena Ruth freqüentava a Igreja Nosso Senhor do Bonfim, na Praça Serzedelo Correa, em Copacabana, e lá voltou a vivenciar a discriminação racial. Todas as meninas, freqüentadoras do templo, preparavam-se para participar de um cortejo religioso, vestidas de anjo, com camisola branca e asas. A pequena Ruth de Souza, também, queria ser um anjinho. Mas foi “*proibida pelo Padre Castelo Branco, que, quando soube do meu desejo, explodiu: ‘Onde já se viu um anjo preto? Não existe anjo preto!’*”. Decepcionada a pequena Ruth retornou a casa. Diante da atitude racista, Dona Alayde parece ter estado atenta às possíveis estratégias de resistência para que a filha pude-se mover-se naquele ambiente dominado pelos moradores brancos e ricos das mansões, chácaras e casarões da Copacabana dos anos trinta. Como solução pôs-lhe o vestido da primeira comunhão, um véu sobre a cabeça e uma vela acesa em suas mãos. E disse-lhe: “*Você vai ser mais que um anjo, vai ser Santa Teresinha de Jesus*”.¹⁹⁴

Segundo a atriz, este teria sido o seu primeiro sucesso individual. O contraste da cor branca do tecido do vestido, sobre sua pele negra teria realçado, tornando-a mais

¹⁹² Depoimento da atriz Ruth de Souza, 22 de novembro de 1988.

¹⁹³ KHOURY, 1997, p.171.

perceptível entre as outras meninas brancas vestidas de anjinhos. Anos depois, Dona Ruth deve ter identificado na imagem sugerida por sua mãe a semelhança com a Padroeira do Brasil, sagrada naquela década. “*O Padre Castelo Branco, tinha se esquecido de que Nossa Senhora Aparecida é bem negra!*”¹⁹⁵

Em seus depoimentos, um paradoxo aponta uma característica fundamental: a atriz sempre recupera os episódios de discriminação racial, sem, contudo dispor-se a assumir um posicionamento ou um discurso anti-racista afinado com o do movimento negro no qual deu seus primeiros passos. É como se em seu processo de recuperação de memória fossem selecionáveis, admissíveis, as discriminações vividas em sua infância e juventude, no momento anterior ao seu contato com o Teatro Experimental do Negro. Não havendo, portanto, o mesmo processo em relação às experiências vividas após profissionalizar-se, principalmente, após o seu ingresso na televisão. Quais preocupações do presente, ou melhor, vividas nas décadas de 1990 e no limiar do século XXI, a levaram a estruturar sua memória, a construí-la de modo a referir-se às vivências de discriminação racial nos períodos em que ser artista negra era ainda um sonho? Haveria riscos no presente que só lhe permitiriam reconstruir as memórias dessas vivências no ambiente escolar, nas casas de alguns dos padrões de sua mãe, no mundo das artes cinematográficas de Hollywood e no universo católico?

Ao contrário, de modo bastante claro, e muitas vezes detalhado, as narrativas da atriz sobre si e seus familiares são bastante reveladoras do papel exercido por Dona Alayde de Souza, em relação ao seu gosto pela arte, seu refinamento e sua vaidade e cuidados com a estética. Aspectos comuns a uma artista e aos profissionais que vivem de sua própria imagem parecem estar associados à educação materna.

“Minha mãe me incentivava, ela gostava. Era uma mulher que tinha uma sensibilidade incrível. Ela viveu no Rio de Janeiro, antes de se casar e ir para o interior com meu pai. E tinha aquela educação que davam às moças pobres da época: ser boa dona de casa, costurar, bordar, ler e só. Foi criada num tempo em que a mulher não tinha vez. Mesmo assim, me passou muita coisa.”¹⁹⁶

A formação educacional e cultural projetada por Dona Alayde para a sua primogênita parece ter sofrido a concorrência de outra, bem mais conservadora. Certa feita, a jovem Ruth teria se escondido de um suposto pretendente arranjado pelo patrão de sua

¹⁹⁴ *Idem, ibidem*, p.172.

¹⁹⁵ *Idem*, p.172.

¹⁹⁶ ALMADA, 1995, p.143-147.

mãe, o Almirante Falcão. Ao descobrir o plano de ser apresentada ao “*ordenança*” a jovem não teria ficado feliz, ao contrário: “*Eu fiquei muito furiosa. Eu sabia que ele ia levar não sei o que lá para o almirante, e eu me escondi de baixo da cama. Porque eu não queria me casar com o marinheiro*”. Em sua interpretação o suposto casamento seria um encaminhamento de sua vida afetiva e profissional. Onde lhe caberia ocupar uma função exercida pelas mulheres de sua família há duas gerações.

“Já era preparando, né... Aquela coisa... minha avó tinha trabalhado com esse Galvão. Então, quando a minha avó morreu, minha mãe ficou trabalhando com eles. E minha mãe se casou e voltou, a única família que ela tinha era os Galvão. E já com os filhos, e a terceira geração talvez tivesse que seguir o mesmo caminho da minha avó e da minha mãe.”¹⁹⁷

Algumas evidências contidas no relato de Dona Ruth de Souza indicam ter a descoberta dos encantos do cinema e do teatro decorrido do gosto por essa arte introduzido em sua infância através dos ensinamentos de sua mãe.

“Às quintas-feiras, íamos juntas assistir à sessão das moças no Cinema Americano, atual Cine Copacabana, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana. E, nas vezes em que não tínhamos dinheiro, eu ficava muito nervosa por não poder ir. Minha mãe sempre me levava ao teatro, onde íamos assistir peças e operetas de que ela tanto gostava. Ela também tinha o hábito de ouvir as óperas que eram transmitidas pelo rádio, à noite diretamente do Theatro Municipal. Ela falava das músicas... e me incentivava a andar sempre bem-vestida, bem-calçada, bem-penteada. Explicava que algumas pessoas tinham centenas de vestidos, mas os poucos que tinha estavam sempre bem-limpinhos, bem-passados. E se preocupava muito com nossa aparência.”¹⁹⁸

Em 1979, quando concedeu o primeiro depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Dona Ruth de Souza referiu-se ao provável sentimento que Dona Alayde teria em relação àquele momento. Além do orgulho e contentamento, sentimentos comuns aos pais em momentos marcantes das vidas dos filhos, a referência evidencia aspectos do projeto materno. “*Eu acho que minha mãe iria ficar muito contente e muito orgulhosa. Porque ela gostava muito de me mandar ler, Tico-Tico, o Almanaque do Tico-Tico[...] para que todo mundo visse que eu sabia ler*”.¹⁹⁹ O relato revela as razões pelas quais Dona Alayde a estimulou a desenvolver duas habilidades fundamentais para a carreira de atriz, a leitura e a exposição pública. Provavelmente no instante em que se iniciou o processo de construção

¹⁹⁷ Depoimento da atriz Ruth de Souza, 22 de novembro de 1988.

¹⁹⁸ ALMADA, 1995, p.143-147.

¹⁹⁹ Depoimento da atriz Ruth de Souza para a série Som Ciclos de Cinema, Teatro e Televisão. Rio de Janeiro, 27 de junho de 1979. Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

de memória como grande nome do teatro, cinema e televisão, parece ter havido o contato da atriz com um projeto materno.

“Eu falei de minha mãe, porque eu acho que ela teve [...] muita importância em tudo o que [fiz] ... [em] minha formação, gosto, teatro... . **acho que ela quis ser em mim o que ela gostaria de ser.** [...] é muito mais difícil para a mulher pobre e negra. [Elas] eram formadas para se casar ter filhos. E seus sonhos e seus desejos, era tudo assim, bem... não existia. Ninguém perguntava, se queria ser isso ou aquilo. Então ela me incentivou muito[...].” (Os grifos são meus).²⁰⁰

No segundo depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Dona Ruth de Souza revela a origem do projeto materno por ela levado a cabo. Ao que parece o projeto teve origem na formação dada pela família Galvão a Dona Alayde²⁰¹:

“Uma gente muito rica. E ela assimilou muita coisa. Tanto que ela falava de teatro, cinema. Ela gostava de cinema. Ela foi educada para ser uma excelente... [por] que as meninas daquela época... para ser uma dona de casa... sabiam bordar, ler, escrever, e era o bastante, para uma menina negra que teria no futuro casar e ter a sua casa, sua família.”²⁰²

No mesmo depoimento a atriz reitera a formação e o gosto materno pela arte clássica e explicita a extensão deste legado cultural em sua própria vida.

“E a minha mãe gostava muito de música, então quando ela conseguia os ingressos, ela gostava de assistir operetas, ela adorava assistir [a] Viúva Alegre, Conde de Luxemburgo. E ela gostava de ouvir também as óperas no radinho, porque transmitiam também, naquela época, as óperas que levavam no Municipal. Eu acho que isso também, talvez tenha me influenciado como atriz.”²⁰³

Para a atriz o tipo de formação educacional dada a Dona Alayde em sua infância e juventude explica a sua inserção nas ocupações profissionais disponíveis na Capital da República, na década de 1930. Cozinheira e lavadeira, sua mãe encontrou uma certa diversificação de serviços e uma clientela de perfil profissional variado. Um de seus clientes era músico e tocava fagote na Orquestra Sinfônica e, através dele, Dona Alayde teria obtido os ingressos para a filha. Provavelmente esse recurso foi utilizado no momento em que não conseguia reunir dinheiro para compra dos ingressos. De todo modo, essa é mais uma evidência do nicho de sociabilidade acionado por Dona Alayde para

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Falcão e Galvão, duas letras e toda a diferença. A documentação pesquisada não indica se foram duas famílias distintas, ou um eventual equívoco ocorrido no momento da narrativa.

²⁰² Depoimento da atriz Ruth de Souza, 22 de novembro de 1988.

²⁰³ *Idem.*

viabilizar a formação cultural de sua filha e produzir vivências definidoras de seu destino profissional.

“Minha mãe lavava roupa para várias famílias, isso quando meu pai morreu. Como ela foi educada para ser dona de casa, os únicos trabalhos que conseguia era os de fazer bolos, doces e salgadinhos, e o de lavar roupa para fora, então por intermédio de algumas patroas, ela sempre conseguia entradas para o Instituto Nacional de Música e Theatro Municipal...”²⁰⁴

A jovem Ruth aprendeu a apreciar a música popular e a erudita. A ter por ídolos, Carmem Costa, Odete Amaral, Orlando Silva, Mário Reis, Ataulfo Alves, e a apreciar Berlioz, Mozart, Beethoven, Händel. Na impossibilidade da aquisição de convites junto aos seus clientes, Dona Alayde também poderia recorrer a um último recurso, o porteiro do teatro. “*Um dia, minha mãe não conseguiu ingresso para eu ir ao Theatro Municipal, mas consegui com um dos porteiros que eu entrasse pela porta dos fundos e eu assisti a ópera dos bastidores*”. A informação faz parte de um bloco de respostas da atriz originado com a seguinte questão, formulada por Simon Khoury: “*Quando você foi ao teatro pela primeira vez?*”. A resposta aponta para pistas variadas, e fundamentalmente, para a descoberta do fascínio de pisar em um palco, de viver aquela atmosfera. As visitas ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a importância do que foi ali vivido na infância e/ou adolescência, provavelmente ao longo dos anos trinta, e na década seguinte, com a estréia da jovem Ruth de Souza ao tornar-se atriz, confere ao prédio o estatuto de lugar de memória. “*O Theatro Municipal, para mim é uma coisa muito importante, o prédio, sua arquitetura... aquilo é um monumento, é a oitava maravilha... é a coisa mais linda que eu acho no mundo...*”. Nesta noite durante o deslocamento dos atores que estavam em cena, passou pela jovem Ruth, em direção ao palco “*... uma mulher loura, com umas tranças penduradas na cabeça que vinham até os joelhos.*” No primeiro encontro ao sair do palco, a mulher loura “*... passou por mim com o rosto inexpressivo...*”. No segundo encontro ao sair de cena, “*... passou novamente por mim, sorriu levemente e passou, carinhosamente, sua mão pela minha cabeça.*” A mulher loura era a cantora lírica Cláudia Muzzio, detentora do mesmo prestígio de Maria Callas.²⁰⁵

²⁰⁴ KHOURY, 1997, p.190.

²⁰⁵ *Idem, ibidem*, p.190-191.

2.2. Vencendo preconceitos: os primeiros anos de atuação da atriz

“MUITOS RIRAM DE MIM. NÃO ACREDITAVAM QUE EU FOSSE CONSEGUIR
E FAZIAM CHACOTA, SE DIVERTIAM ÀS MINHAS CUSTAS.
MAS ISSO NÃO ME INCOMODAVA, PORQUE TINHA UMA CERTEZA:
EU IA SER ARTISTA”.²⁰⁶

Estas frases estão escritas em forma de epígrafe em uma das páginas da biografia *Ruth de Souza: a estrela negra*. As aspas indicam a transcrição literal de um discurso. O destaque às palavras também indica o tom da seção onde Dona Ruth de Souza reitera ter se originado em sua infância o seu encanto pela arte. E em particular pelo cinema, com seus musicais, seus dramas, histórias, enfim sua capacidade de fabricar sonhos, como uma grande influência em sua vida, pois com ele: “*a gente pode sonhar*”. Contudo, entre os sonhos proporcionado pelas produções de Hollywood e os nutridos pela menina afrodescendente da Copacabana dos anos trinta e quarenta, parece ter havido uma distância, importando menos o fato de ser a filha de uma lavadeira e mais as determinações existentes nas relações raciais brasileiras, naquele período.

“Eu tinha uma vontade muito grande de conhecer tudo aquilo, mas aí havia aquela velha história de ouvir: ‘Como é que você vai ser artista, você é negra! Não tinha negro nem no próprio cinema americano, ou melhor, o negro era muito maltratado, mal-representado. A presença negra era sempre de criadas e criados ou caricaturas’.”²⁰⁷

Dona Ruth de Souza parece surpreender-se com muitos fatos ocorridos em sua trajetória profissional e descreve o surgimento de sua carreira como algo quase mágico ou sobrenatural. “*Acho que foi um milagre*”. Nos obstáculos de sua trajetória como atriz computa como significativa a variável econômica, pois como ela mesma disse, sua “*família era muito pobre, de origem muito simples*”²⁰⁸. Mas a racial parece dissonante ou inusitada. “*Muitas vezes as pessoas não acreditavam que uma menina negra tivesse sonhos – e quando digo isso é a mais pura verdade. Não acreditavam que eu pudesse ter sonhos*”.²⁰⁹ Talvez a atriz identifique em sua carreira as características de um milagre pelo fato de ter

²⁰⁶ JESUS; 2004, p.27.

²⁰⁷ *Idem*.

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, p.28.

²⁰⁹ *Idem*.

realizado seu sonho, não obstante o inusitado representado por este acontecimento nos palcos e telas do Brasil da primeira metade do século XX.

“Digo que minha carreira foi um milagre por várias coisas que enfrentei e por tudo o que vivi. Adoro música, sempre gostei. Ficava de olho grande, vendo as outras meninas estudando piano, pois queria muito aprender a tocar. E as pessoas riam quando eu dizia isso e faziam comentários maldosos: ‘Imagina! Olha, o que ela quer! Ela quer ser artista! Não tem artista negra, como é que ela quer ser artista?!’”²¹⁰

Contudo o milagre, ou, se quisermos, seu êxito, talvez seja racionalmente explicável ou politicamente justificável, se substituirmos a palavra milagre por encontro. A jovem Ruth de Souza acalentou por mais de uma década o encanto pelo cinema, o teatro e, posteriormente, o desejo de tornar-se atriz. No entanto, o milagre não foi operado em nenhuma das companhias teatrais, amadoras ou profissionais, daquela época. Em função da especificidade deste acontecimento em sua história de vida, surge uma questão. Seriam as relações sociais brasileiras racializadas e o palco um locus privilegiado para a observação deste fenômeno? O TEN surgiu tendo em seu entorno um amplo arco de alianças, alguns de seus aliados estavam envolvidos na luta internacional de combate ao racismo. Para além do talento da jovem Ruth de Souza, reconhecido pelos críticos da época, é possível ler o milagre de seu surgimento como artista como o resultado da união de seu talento e obstinação com a ação política: o anti-racismo do TEN e seus integrantes?

Um dado importante para nossa pesquisa é a compreensão de como Dona Ruth de Souza reconstrói a sua memória sobre a entrada no TEN. Ou seja, como re-elabora as opções existentes de ingresso de uma jovem afrodescendente no campo do teatro na década de 1940. Apesar de suas narrativas não se remeterem às companhias experimentais ou profissionais, empregadoras de atores brancos, acabam por evidenciar a total falta de opção de uma jovem de sua condição social e racial. Segundo ela, naqueles dias não havia escolas ou cursos de teatro. Provavelmente a atriz esteja elaborando uma comparação com a multiplicação de instituições para aprendizes nas décadas subseqüentes ao período do nosso estudo. Como sabemos que nenhum ator nasce pronto, nos perguntamos como os outros nomes do teatro iniciaram a sua carreira nos anos quarenta? Quais eram os critérios de admissão dos novos talentos nos grupos de teatro experimental ou profissional da época?

²¹⁰ *Idem.*

“Eu não sabia por onde começar. Naquele tempo não existiam escolas de teatro. Como é que eu poderia chegar perto do Procópio Ferreira, Jayme Costa, Dulcina, Henriette Morineau, e sem mais nem menos dizer era atriz e que gostaria de trabalhar com eles?”²¹¹

Diante da falta de opção parece ter sido providencial a descoberta através dos jornais da existência de um grupo de “negros” reunidos na UNE para formar uma companhia de teatro. A jovem Ruth dirigiu-se ao encontro deles “*sem qualquer esperança ou expectativa de ser convidada ou escalada*”. Na ocasião o grupo ainda escolhia o elenco de *O Imperador Jones* quando “*alguém pediu para eu ler um trechinho da peça*”. A jovem postulante foi selecionada e ficou com o único papel feminino, “*uma escrava que atravessava o palco, correndo, fugindo de uma revolução*”.²¹²

Ao que parece a forte impressão provocada pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro à pequena Ruth de Souza em sua infância ou adolescência, de alguma maneira ressurgiu naquele momento. A jovem atriz apresentou aos seus companheiros a seguinte sugestão: estreiar no Municipal. Naqueles dias, somente grandes nomes pisavam naquele palco. Talvez por isso os integrantes do TEN não acreditaram naquela possibilidade e chegaram a “zombar” da idéia da jovem estreante. Dona Ruth de Souza não consegue definir com precisão, mas a obtenção do espaço teria contado com a intervenção de um dos grandes nomes da época. Ela tem a “*impressão*” de ter sido Dulcina de Moraes ou Bibi Ferreira “*quem conseguiu que nossa estréia fosse no Theatro Municipal...*”. Foi a nova estreante do grupo que pessoalmente procurou o prefeito para solicitar o uso do Theatro Municipal. Após recebê-la, gentilmente demonstrou desinteresse na estréia do jovem grupo naquele espaço. Seu argumento foi ancorado na “*tradição*”. Dias depois o grupo recebeu o telegrama informando a disponibilidade do teatro para o dia 8 de maio de 1945. Após a estréia, os espetáculos do TEN passaram a ser encenados às segundas-feiras, no Teatro Fênix ou no Teatro Regina.²¹³

No arquivo do diplomata e teatrólogo Paschoal Carlos Magno, depositado na Fundação Nacional de Arte, no Rio de Janeiro, identificamos alguns documentos que sugerem algumas hipóteses para os integrantes do TEN não terem ingressado no grupo fundado por ele, o Teatro do Estudante do Brasil. A primeira razão estaria registrada na própria natureza do grupo, voltado para os estudantes universitários. Por outro lado, apesar de ter uma preocupação com relação ao lugar dos afrodescendente nas artes dramáticas,

²¹¹ KHOURY, 1997, p.204.

²¹² *Idem.*

Paschoal Carlos Magno parece ter tido uma outra compreensão sobre o que seria um teatro. Além desses indícios, a documentação aponta para uma batalha de memórias travada ao longo do tempo em torno da primazia na fundação do Teatro Experimental do Negro.²¹⁴

De todo modo, apesar das divergências é possível percebermos o quanto Paschoal Carlos Magno empenhou-se para viabilizar a estréia do TEN. Um exemplo desta ação foi a sua orientação para o grupo obter recursos para a montagem de *O Imperador Jones*, em maio de 1945, como descreve o relato da atriz:

“O Paschoal Carlos Magno me deu uma lista de personalidades, gente da alta-sociedade, milionários, embaixadores, empresários, e eu fui procurar todos eles para nos prestigiar, comprar os ingressos antecipadamente. Me lembro de que o Paschoal me recomendou que fosse falar com a Sra. Berzanzzoni Lage e eu fui até a sua mansão lá do Jardim Botânico, onde hoje é o famoso Parque Laje, e fiquei deslumbrada diante de tanta beleza e bom gosto... e luxo, na porta principal tinha dois jarros imensos de jade chinesa, e eu pensei: ‘Ih, meu Deus, parecem aqueles jarros do Ali Babá e os 40 ladrões! E foi a própria Berzanzzoni Lage, ela mesma quem veio me atender, me serviu chá do Ceilão, com biscoitos dinamarqueses e comprou uma quantidade enorme de frisas, camarotes e lugares na platéia.”²¹⁵

O TEN não foi somente uma companhia de teatro, mas uma associação negra cujo braço cultural fora o teatro. Parece que a possibilidade de sua existência deriva do encontro de seus integrantes com pessoas sensíveis à questão racial naqueles dias no Brasil e no mundo. Eugene O’Neill, autor de *O Imperador Jones*, um drama vivido no Haiti, cedeu ao grupo os direitos de montagem da peça, completada por *Todos os Filhos de Deus têm Asas* e *O Moleque Sonhador*. A segunda peça, assim como a primeira, também aborda a questão racial. Mas *Todos os Filhos de Deus têm Asas* é ambientada nas ruas de um bairro de Nova Iorque: “onde moravam os brancos de um lado e os negros do outro, e um negro se apaixonava por uma branca”.²¹⁶

Neste depoimento, Dulcina de Moraes aparece na narrativa de Dona Ruth de Souza como uma das atrizes aliadas do TEN. “*Quem nos ajudou muito foi a Bibi Ferreira. Ela estava fazendo uma temporada lá [no Teatro Regina], nos cedeu espaço para*

²¹³ *Idem, ibidem*, p.205.

²¹⁴ Uma análise mais detalhada da ligação de Paschoal Carlos Magno com o TEN e das batalhas de memória em torno da fundação do TEB e do TEN será desenvolvida no capítulo 3 desta tese.

²¹⁵ KHOURY, 1997, p.204.

²¹⁶ *Idem, ibidem*, p.206

*ensaiarmos, ficamos com todas as segundas-feiras... Ela e Dulcina [de Moraes] foram uma mãe para nós”.*²¹⁷

No depoimento a Simon Khoury, a atriz revela um dado interessante de seu processo de construção de memória. Durante a entrevista, a atriz teve em suas mãos o seu álbum de fotografias. Em um determinado momento, o contato com esse suporte de memória é registrado pelo entrevistador quando a atriz refere-se ao seu personagem, na terceira peça de O’Neill, representada pelo TEN. “*Nessa peça eu me caracterizei de velha e fiz a avó do Moleque Sonhador [Mostrando o álbum]*”. Em outro momento da entrevista a atriz fez citações, aparentemente de cor, de conteúdos dos recortes de artigos de periódicos de seu Arquivo Privado. Nas duas entrevistas a mim concedidas, a atriz também se utilizou de parte de seu acervo como ponto de partida para a reconstrução de suas memórias. Estes episódios sugerem-nos que a construção deste acervo pessoal foi um processo de seleção de memória construído no cotidiano, no calor das experiências vividas nas décadas de 1940, 1950 e 1960, retro-alimentando, posteriormente, os processos de construção de memória ocorridos nas décadas subseqüentes.

“Embora tivesse começando uma carreira no TEN, sempre tive ótima críticas, claro que nem sempre fui elogiada, fui progredindo aos poucos. Logo no início fui criticada pelo fato de jogar mais emoção nos meus personagens do que técnica, e escreveram assim: ‘D. Ruth de Souza, muito verdadeira, precisa falar um pouco mais alto, e ‘o Senhor Abdias Nascimento e a Sra. Ruth de Souza têm talento, mas lhes falta experiência’, e já da terceira peça em diante: ‘Ruth de Souza está perfeita, está fazendo seu personagem com muita habilidade, o que é peculiar a essa excelente atriz’ e ‘Com um desempenho brilhante, Ruth de Souza é sempre figura marcante nos espetáculos de que participa’...”²¹⁸

Em resposta ao questionamento se seu desempenho teria gerado “*ciúmes e despeito*” entre os integrantes do TEN a atriz diz ter sido ingênua e não ter percebido esses sentimentos. “*Até então eu era muito ingênua, e não tinha percepção de que havia ciúmes, inveja e despeito entre os atores. Eu vivia tão feliz com tudo que acontecia e não sentia nada de negativo ao meu redor*”.²¹⁹ Segundo a atriz o público “*acreditava*” em seu trabalho e a aplaudia com “*ardor*”, além disso, “*a crítica passou a ser muito carinhosa comigo, e eu sentia que o que estávamos fazendo no TEN ia ser um marco importante dentro da história do teatro brasileiro. Eu vivia tão enlevada, que jamais senti qualquer*

²¹⁷ *Idem*. Na documentação do Arquivo Privado Ruth de Souza/LABHOI-UFF é o nome da atriz Bibi Ferreira que é citado como aliada do grupo. Para uma análise das ligações da atriz Bibi Ferreira com o TEN ver a segunda parte da tese.

²¹⁸ *Idem, ibidem*, p.206

²¹⁹ *Idem*.

animosidade”.²²⁰ A atriz admite a singularidade daquele processo de renovação do teatro representado pelo surgimento das novas companhias teatrais como o TEB e o TEN com os seus novos temas, textos e abordagens. E o quão decisivo foi o reconhecimento do público e da crítica de seu talento para o seu destino profissional. Mas a história parece possuir outras nuances. A importância do surgimento e atuação do TEN nos palcos brasileiros foi ter aberto a seara por onde atores e atrizes afrodescendentes trilhariam posteriormente. No entanto, tornar-se pioneiro nesse processo é tornar-se tributário dele. Em outras palavras, muitas vezes os atores sociais protagonistas no processo de criação de espaços para a atuação de atores negros nos palcos de uma sociedade racializada não se recordam de determinadas experiências. Elas lhes escapam em suas reconstruções de memórias. Deve ter havido um custo na opção da jovem Ruth de Souza ao abandonar a companhia dos integrantes de um grupo experimental de atores afrodescendentes para tornar-se artista profissional. Trocou a arena político-cultural, representada pelo TEN, e ingressou no âmbito das concorrências profissionais, sob o prisma do mérito, nas condições, a saber. Em seu currículo Ruth de Souza registrava o fato de ser a primeira mulher afrodescendente a interpretar obras do repertório clássico – nos gêneros drama e comédia – nos palcos brasileiros, sua formação internacional, além da peças e filmes dos quais já participara. Contudo cinco anos após sua estréia no TEN teria de se apresentar para platéias muitas vezes compostas somente ou majoritariamente por expectadores brancos.

Em 1947, o escritor Lúcio Cardoso teria escrito, especialmente para o TEN, a peça *O filho pródigo*. O desempenho do elenco, ao contrário do texto, foi elogiado. E Ruth de Souza foi indicada para concorrer com a atriz Nicette Bruno pelo prêmio de atriz revelação. Não o ganhou. Devido à qualidade de sua atuação, a crítica a teria assim definido: “*Extraordinária intérprete dramática!*”. O bom desempenho de Aguinaldo Camargo²²¹, Haroldo Costa, José Maria Monteiro²²², também são lembrados pela atriz.²²³

²²⁰ *Idem*.

²²¹ Aguinaldo Camargo de Oliveira nasceu em Campinas, SP, em 1918. E faleceu em 1952. Junto com Abdias Nascimento e Geraldo Campos de Oliveira organizou o Primeiro Congresso Afro-Campineiro. Foi comissário de polícia no Rio de Janeiro no mesmo período em atuou no TEN o que não o impediu de ter um festejado desempenho como ator. Quando recebeu entusiasmadas críticas por sua atuação como Brutus Jones. Aguinaldo Camargo teria sido “*um dos maiores atores*” visto por Haroldo Costa. Na avaliação do crítico Paulo Francis, no Brasil, Aguinaldo Camargo era o único ator afrodescendente com qualidades para interpretar o papel shakespeariano de Otelo. No cinema o ator atuou em produções como *Terra violenta* e *Também somos irmãos*. LOPES, 2004, p.156-157.

²²² José Maria Monteiro nasceu em Campos, RJ, em 1925. Foi ator e diretor teatral. Estreou como ator em *O filho pródigo*, em 1947, dirigiu *A falecida*, de Nelson Rodrigues. LOPES, *Op. cit.*, p.447.

²²³ KHOURY, 1997, p.207.

Convém também ressaltar a identidade de suas narrativas com as críticas dos espetáculos dos quais participou. No ano de 1948, o TEN estreou o espetáculo *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro²²⁴, encenado no Teatro Ginástico. Na memória da atriz, apesar da iluminação “*maravilhosa*” e da boa direção de Abdias Nascimento, não teria sido um bom espetáculo: “*resultou assim como um musical mal feito, tinha samba no primeiro ato, toada fúnebre no segundo e uma dança esquisita no terceiro... a peça não era lá essas coisas*”.²²⁵ Sua descrição se aproxima em grande medida das críticas de Paschoal Carlos Magno contidas em uma publicação recortada e colada em seu Arquivo.

²²⁴ Joaquim Ribeiro nasceu no Rio de Janeiro, em 1907, e faleceu nesta cidade, em 1964. Diplomado em direito foi ensaísta, romancista, poeta, contista, dramaturgo, folclorista, jornalista, filólogo, professor universitário, crítico literário, conferencistas, historiador, entre outras atividades. (COUTINHO; SOUSA, 2001, v.II, p.1374.

²²⁵ KHOURY, 1997, p.207.

2.3. Ainda sobre os primeiros anos no TEN

No depoimento a Simon Khoury, a atriz relata a sua atividade de divulgadora das atividades do TEN, na qual pôde aproximar-se de pessoas como Paschoal Carlos Magno, colunista do *Correio da Manhã*, Carlos Lacerda, da *Tribuna da Imprensa*, Accioly Neto²²⁶, de *O Cruzeiro*, Rubem Braga²²⁷, da *Manchete*. Além de outros freqüentadores do Café Vermelhinho, como Santa Rosa, Bruno Giorgio, Pompeu de Souza, Aldemir Martins, Heitor dos Prazeres²²⁸. Aníbal Machado²²⁹, outro nome citado, chegou a freqüentar a casa da atriz, em Copacabana, e a apreciar a comida mineira cozida por Dona Alayde.²³⁰

Talvez a jovem Ruth de Souza tenha aprendido com a mãe a arte de tecer redes de sociabilidades capazes de tornar possível a concretização de seus projetos, como o de tornar-se atriz na década de 1940. Ao mesmo tempo a jovem Ruth de Souza beneficiou-se do nicho de sociabilidade tecido em parceria com os outros integrantes do TEN.

“O meu contato com esse pessoal todo foi muito proveitoso. Assimilei muito do que eles conversavam, discutiam... quem gostava muito de mim era a Adalgisa Nery, e quem me ajudou bastante foi D. Ana Amélia Cardoso de Mendonça, que conseguiu um emprego para mim de caixa da Casa do Estudante do Brasil. Esse foi o meu primeiro emprego.”²³¹

Dona Ruth de Souza não deixa claro se o referido emprego, citado pela primeira vez, foi assumido antes ou depois de sua entrada no TEN. Um documento localizado no Dossiê Paschoal Carlos Magno, depositado no acervo da FUNART-RJ indica ter surgido a Casa do Estudante do Brasil no ano de 1929 e o Teatro dos Estudantes do Brasil, em 1938,

²²⁶ Antônio Accioly Neto nasceu em 1906 e faleceu no ano de 2001. Diplomado em medicina, foi teatrólogo, jornalista, artista plástico. Por quarenta anos foi redator-chefe da revista *O Cruzeiro*. (COUTINHO; SOUSA, 2001, v.I, p.160).

²²⁷ Rubem Braga nasceu em Cachoeiro do Itapemirim, ES, em 1913. Faleceu no Rio de Janeiro em 1990. Diplomado em direito foi jornalista e cronista. (COUTINHO; SOUSA, 2001, v.I, p.369-370).

²²⁸ Heitor dos Prazeres. Compositor e pintor. Nasceu no Rio de Janeiro, em 1898, e faleceu na mesma cidade em 1966. Sambista também conhecido como Lino do Estácio. O artista inclui-se entre os fundadores das escolas de samba Mangueira e Portela. Sua carreira de pintor iniciou-se em 1936. Entre os principais temas pintados estão o samba e o cotidiano dos morros cariocas. (LOPES, 2004, p.542).

²²⁹ Aníbal Machado nasceu em Sabará, Minas Gerais, em 1894 e faleceu no Rio de Janeiro em 1964. Formado em Direito, foi promotor público e colaborou para o jornal *Diário de Minas*, onde ligou-se aos modernistas mineiros, Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus de Guimaraens e Emílio Moura. No Rio de Janeiro ocupou o cargo de Oficial de Registro Civil. “*Sua casa, em Ipanema, se tornou famosa pelas reuniões de escritores*”. Na década de 1950, sua residência tornou-se “*o centro da vida literária carioca*”. (COUTINHO; SOUSA, 2001, v.II, p.987).

²³⁰ KHOURY, 1997, p.187.

²³¹ *Idem, ibidem*, p.188.

a fundação das duas instituições é atribuída ao diplomata e teatrólogo.²³² Ainda falta identificar as ligações da jovem Ruth com a Casa do Estudante e desta com Paschoal Carlos Magno. E a história de outro tipo de vinculação estudantil representada pelas ligações do TEN com a União Nacional dos Estudantes. O cotejo destas histórias talvez aponte para a complexidade daquele cenário perpassado por projetos políticos e culturais, muitas vezes concorrentes e longe da magia representada nos seus espetáculos e em alguns processos de recuperação de memória.

Na biografia *Ruth de Souza: a estrela negra*, encontramos a seguinte definição. “O TEN foi uma experiência maravilhosa. Desde o início. Foi uma ousadia saudável, uma grande inovação para a época”. Nele a atriz iniciou a sua “carreira”, deu os seus “primeiros passos”, percorrendo “o primeiro caminho” da sua trajetória. Mais uma vez, sua narrativa apresenta o duplo êxito da luta política do TEN e da materialização de seu desejo em tornar-se atriz como algo mágico. “Quando começamos com o TEN em 1945, foi quase tudo como um milagre”. A razão para o seu ingresso no teatro através do TEN teria sido a inexistência de escolas de teatro. Além do fato de não saber como ou onde dar o primeiro passo: “[eu] não sabia por onde começar. Não dava para chegar nas companhias de teatro da época e simplesmente dizer: ‘Eu quero ser atriz’”. Ao saber da formação de uma companhia a partir de um grupo de negros reunidos nos salões da UNE: “Eu quero conhecer essa gente”.²³³

Na descrição de seu contato inicial com o TEN, a atriz afirma desconhecer a complexidade das atividades do grupo, e, ao que parece, sua fundamental ação política: a luta contra o racismo. Naquele momento, não possuía uma consciência do significado do TEN. Portanto, o relato guarda o distanciamento entre as dimensões política e cultural do grupo, uma parecendo assumir a centralidade das ações em detrimento da outra.

“Entrei para o TEN porque queria ser atriz! Não tinha consciência do que era tudo aquilo, do que tudo representava para a época. O movimento foi crescendo, ganhando espaço. O movimento foi crescendo, ganhando espaço e atraindo gente. O mundo artístico, o teatro, é uma coisa mágica, que atrai muita gente. Todo mundo quer ser ator.”²³⁴

Ao que parece o grupo não dispunha de recursos para financiar as primeiras montagens. Principalmente para comprar os direitos das peças a serem montadas. Foi então

²³² “Um pouco da vida de Paschoal Carlos Magno”. Documento sem autor, data e local, Dossiê Paschoal Carlos Magno. FUNARTE-RJ.

²³³ JESUS, 2004, p.35-36.

²³⁴ *Idem, ibidem*, p.36.

que a jovem atriz sugeriu a seus pares pedir ao autor a sessão dos direitos do espetáculo. “*Por que não escrevemos para O’Neill e pedimos a ele para nos dar os direitos?*”. A própria idealizadora da proposta não sabia de sua viabilidade e a considerava algo inusitado. “*Você me dá os direitos dessa peça porque eu não tenho dinheiro?*” Provavelmente O’Neill também ficou surpreso com o pedido, mas deve ter visto fortes razões políticas para atendê-lo. Um dos mais importantes nomes da dramaturgia internacional criou as condições objetivas para o grupo de atores negros iniciarem sua trajetória. “*Abdias Nascimento, um dos criadores do TEN, escreveu a O’Neill, que nos mandou uma carta liberando todas as suas peças para o nosso grupo.*”²³⁵

Sem dúvida, a idéia foi genial. Seu resultado parece encher de orgulho a sua idealizadora. Talvez por isso ela guarde em seu Arquivo Privado uma cópia plastificada do documento. A história teria ganhado a imprensa da época, com a seguinte versão: O TEN teria recebido a cessão dos direitos para a montagem de peças de um importante dramaturgo, cuja filha encontrava-se casada com Charles Chaplin. O tom das manchetes seria algo parecido com: “*Sogro de Charles Chaplin cedeu os direitos de suas peças para o Teatro Experimental do Negro aqui no Brasil*”.²³⁶ Além da publicidade, o episódio deve também ter contribuído para o processo de legitimidade do recém criado grupo de teatro.

Para Dona Ruth de Souza, a fundação do TEN foi uma grande “*ousadia*” de Abdias Nascimento. Entretanto, a atriz apresenta o relato de uma fundação coletiva do grupo.

“O Abdias Nascimento resolveu criar o TEN. Na verdade, criamos juntos, eu, Abdias, Aguinaldo Camargo e muitos outros. Queríamos provar que negro também podia ser ator. Não dava para acreditar: em Brasil mulato como somos, não ter um ator negro! Era um absurdo!”²³⁷

Parece ter vigorado até 1945 a hegemonia de um projeto cultural no campo das artes que dialogava com os temas e referenciais europeus, havendo, portanto, a legitimidade da importação de textos que refletissem a cultura, a estética, os contextos sócio-culturais onde não estavam representadas as populações e culturas afrodescendentes, parcela –, do ponto de vista demográfico – bastante significativa no conjunto populacional brasileiro. Na explicação da atriz, não havia espaço para os atores afrodescendentes “*porque as peças que as companhias de teatro montavam eram sempre estrangeiras,*

²³⁵ *Idem, ibidem*, p.37.

²³⁶ *Idem*.

²³⁷ *Idem, ibidem*, p.39-40.

principalmente as comédias francesas, italianas, onde realmente não havia – ou havia poucos – personagens negros”. Ou seja, havia uma forte influência européia no teatro brasileiro, o que resultava na falta de espaços para os atores negros. Para ela, com a fundação de novos grupos como os Comediantes e o Teatro dos Sete, as montagens ficaram variadas, surgindo assim os “*papeis para atores, [afrodescendentes] mesmo que pequenos. Mas era aquela coisa de menino de recados, de empregada gorda, a ama de leite, pai João etc.*”.²³⁸

As narrativas sobre o período nos levam à seguinte conclusão: na segunda metade da década de 1940, os grupos estabelecidos estavam interessados nos textos franceses, ingleses e italianos, atendendo ao perfil esperado pelo mercado, ou quiçá pelos críticos e espectadores eurodescendentes. Em consequência, garantiam a reserva de mercado aos seus atores. Não obstante, nomes estabelecidos prestaram sua solidariedade à recém criada companhia de atores negros em seus primeiros anos. Segundo Dona Ruth de Souza, em 1946, com apenas um ano de existência, o TEN teria participado do Festival Shakespeare organizado por Paschoal Carlos Magno. Na “Cronologia das atividades do TEN” há uma referência ao “Festival do II Aniversário do TEN”, em dezembro de 1946, ocorrido no Teatro Regina, com apresentação de peças e partes de espetáculos. O festival contou com a participação de Os Comediantes e de Procópio Ferreira.²³⁹ Convém sublinhar a distinção nas cronologias. O grupo parece contar o ano de 1944 como o início de suas atividades. E a atriz parece considerar o 8 de maio de 1945 como o início das atividades do TEN.

“Dulcina de Moraes cedeu o teatro. Cada grupo encenou um número de sua montagem. Foi um espetáculo belíssimo. Todo mundo participou: Madalena Nicol, Maria Della Costa, Procópio Ferreira, a própria Dulcina, entre outros.”²⁴⁰

Nessa ocasião, Cacilda Becker interpretou a Desdêmona com Abdias Nascimento, na montagem de *Otelo*. Ruth de Souza teria se juntado ao diretor do TEN e juntos apresentaram a cena do estrangulamento. “*Fui a primeira Desdêmona negra. Acho que a primeira Desdêmona negra do mundo!*”²⁴¹ A atriz apresenta uma narrativa marcada por seu orgulho por mais um provável pioneirismo. Todavia o relato nos traz uma pista. Paschoal Carlos Magno, aliado de primeira hora do TEN e nome de grande legitimidade do campo artístico, após o Festival Shakespeare revelou suas divergências em relação às

²³⁸ *Idem, ibidem*, p.40.

²³⁹ Ver: *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Minc-Fundacen, n.28, 1988, p.233.

²⁴⁰ JESUS, 2004, p.43.

montagens do grupo, cada vez mais marcadas pela dimensão política, o anti-racismo. Para Paschoal Carlos Magno o TEN não teria atuado “*como eu queria, naquele tempo. Foram feitas peças racistas. Eram peças de negros revoltados contra brancos*”²⁴². Provavelmente a divergência entre as duas lideranças, Paschoal Carlos Magno e Abdias Nascimento, não estavam tão definidas ou explícitas no festival pelo aniversário de fundação do TEN, em 1946, pois, nesse momento, parece ter sido aplicada a concepção de teatro negro, pensada por Paschoal Carlos Magno: “*O negro poderia ser o Romeu com uma Julieta branca. Ou então, um grande grupo de negros fazendo importante repertório do teatro do mundo*”.²⁴³

No segundo aniversário, uma nova celebração foi realizada no Teatro Regina, atual Dulcina, com outras companhias da época. O Teatro Experimental do Negro montou *Terras do Sem Fim*, junto com os Comediantes. Após esse período, vários autores passaram a escrever peças especialmente para o TEN, tendo fim o ciclo de adaptações de obras estrangeiras. Foram escritas peças como *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso, *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, dentre outras.²⁴⁴ Ao substituir os espetáculos estrangeiros pelos escritos especialmente para o TEN, criou-se espaço para a atuação dos atores afrodescendentes e emergiram novos temas para os palcos brasileiros.

Entretanto, a narrativa de Dona Ruth de Souza apresenta uma contradição sobre o fim do ciclo de montagens de espetáculos estrangeiros. Provavelmente uma montagem do grupo, ocorrida em 1949, o fez aproximar-se da concepção de Paschoal Carlos Magno, em relação à atuação dos grupos de atores afrodescendentes fazerem espetáculos de importantes repertórios do teatro mundial. Nesse ano, o escritor Albert Camus visitou a cidade do Rio de Janeiro. No processo de construção de memória da atriz, suas experiências decorrem de sua sorte. Seu relato sobre esse episódio não esclarece o motivo da visita do escritor e a sua ligação com o TEN. Segundo a atriz, por sugestão de Abdias Nascimento, o grupo decidiu montar *Calígula* e fazer uma apresentação para o escritor. Sem dinheiro para o figurino, o cenógrafo Santa Rosa, “*que fazia parte do nosso grupo*”, sugeriu aos atores: “*Cada um traz um lençol de casa, com uma dúzia de alfinetes de fralda*”. Ruth de Souza seria a Cesônia. Santa Rosa armou as togas romanas, que também se assemelhavam a “*togas africanas*”. Até hoje, Dona Ruth de Souza guarda uma

²⁴¹ “*É aquela foto ali na entrada (aponta orgulhosa para o quadro na entrada de seu apartamento, com ela e Abdias, em cena de Otelo)*”, a foto foi reproduzida na página 42 da biografia. (JESUS, 2004, p.43).

²⁴² MAGNO, 1980, p.14.

²⁴³ *Idem.*

dedicatória de Aberto Camus, com os dizeres: “*À minha filha Ruth-Cesônia, de seu pai ocasional, com toda gratitude e agradecimento*”.²⁴⁵

²⁴⁴ JESUS, 2004, p.44.

²⁴⁵ JESUS, 2004, p.48.

2.4. As relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos

A falta de espaço para os atores afrodescendentes, no Brasil e nos Estados Unidos da América, reflete o tipo de racialização presente nos dois países. Ao mesmo tempo a memória de Dona Ruth de Souza sobre os primeiros anos de sua carreira evidencia pontos bem nítidos do diálogo entre os dois padrões de relações raciais presentes nas telas dos cinemas, nos palcos dos teatros e nos ativismos negros. O conjunto desses aspectos parece ter justificado o surgimento do teatro negro nos dois países.

“O fato é que realmente não existia espaço para o ator negro. Era uma realidade da época. Hollywood também massacrava seus atores negros. Isso é uma verdade. Até recentemente ainda era assim. O primeiro grande sucesso do negro no cinema veio com... E o Vento Levou, em 1939, quando a Hattie McDaniel, que interpretava a Nanny, ganhou o Oscar de Melhor atriz Coadjuvante!”²⁴⁶

Segundo a atriz, no Brasil haveria uma mimese nas restrições às atuações dos atores negros e dos estereótipos sobre como eram os personagens afrodescendentes. Em certa medida, essas pistas apontam para o diálogo de representações racializadas no universo artístico dos dois países.

“Aqui também o ator negro não tinha espaço. Brasileiro gosta muito de imitar o que os outros fazem lá fora. Tanto que enfrentei isso quando fui fazer Terra é Sempre Terra [...]. Quando cheguei ao estúdio encontrei o Abílio Pereira de Almeida²⁴⁷, que era ator, autor e diretor, e percebi que ele já tinha na cabeça um estereotipo do que era a mulher negra.”²⁴⁸

Após retornar da Europa e assistir aos filmes em que Ruth de Souza atuou na Atlântida, o principal diretor da Vera Cruz, Alberto Cavalcanti, a convidou para fazer parte do elenco da companhia. Ruth era uma moça magra, com 45 quilos, e fora convidada para interpretar uma colona, uma personagem já vivida na peça *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado. No cinema, a nova adaptação chamou-se *Terra é sempre terra*, dirigido por Tom Payne.

Ao referir-se ao encontro com Abílio Pereira de Almeida e o modo como lidou com o preconceito racial nessa e em outras oportunidades, a atriz parece revelar suas

²⁴⁶ JESUS, 2004, p.29.

²⁴⁷ Abílio Pereira de Almeida nasceu em São Paulo em 1906 e faleceu na mesma cidade, em 1977. Foi advogado, ator, diretor e roteirista cinematográfico, dramaturgo. Fundou o Teatro Brasileiro de Comédia e a Cinematográfica Vera Cruz. (*Dicionário Universal Três*, v.I, p.49).

²⁴⁸ JESUS, 2004, p.29.

estratégias para existir profissionalmente. Convém sublinhar ter Ruth de Souza iniciado sua carreira no último ano da ditadura do Estado Novo. Sua estréia na televisão aconteceu no ano de 1965, seguinte ao Golpe de 1964 e ao início da Ditadura Civil-Militar. Em outras palavras, um pouco mais de dois terços de sua carreira profissional se deu sob os longos períodos autoritários da República Brasileira. E mais, uma parte dos nomes de seu círculo de sociabilidade foi preso ou teve a vida acompanhada pelas polícias políticas do Brasil, inclusive o seu próprio nome e o dos seus companheiros do TEN. Provavelmente, a postura conciliadora assumida por Dona Ruth de Souza lhe permitiu, literalmente, existir como atriz de teatro, cinema e televisão. Não obstante as estratégias de sobrevivência, muitas vezes em sua história de vida o preconceito foi um fato.

“Até entendo a posição do Abílio. Tento entender, pelo menos. E procuro dizer isso aos negros que ficam revoltados com o preconceito. Nunca guardei mágoa por causa de situações como essa. Sempre tive uma capacidade muito grande de compreensão, de suportar o preconceito e tentar entender.”²⁴⁹

A princípio o ator, escritor e diretor Abílio Pereira de Almeida, a identificou como tendo um porte físico inadequado para o papel de uma colona. “*Eu pensei que você fosse uma mulher gorda*”. A atriz teria respondido com uma desconcertante pergunta: “*Mas você já viu colona gorda? Você está me confundindo com a nanny de E o Vento Levou*”. No estereótipo do diretor uma colona negra teria a imagem “*das nannies gordas na cozinha, fazendo feijão*”. Segundo a atriz, os dois acabaram tornando-se amigos. “*Mas, sabe, as pessoas se deixam levar pelos estereótipos. Na cabeça dele, de família quatrocentão de São Paulo, a imagem que ele tinha era a das nannies gordas na cozinha, fazendo feijão.*”²⁵⁰

Anos depois, em 1954, a atriz teve um novo encontro com Abílio Pereira de Almeida e seus estereótipos, durante a filmagem de *Candinho* do qual foi o diretor. Após ler o roteiro do filme, também escrito por Almeida, a atriz perguntou-lhe: “*por quê o nome da personagem é Bastiana? Já era Bastiana no Terra é sempre terra*”. E ele contestou: “*Toda negra se chama Sebastiana! Retruquei, com calma, mas firme: Toda negra não, eu me chamo Ruth!*”²⁵¹ Com a autorização do diretor e roteirista, a atriz a rebatizou como Manuela. Para a atriz certos preconceitos e estereótipos são absorvidos

²⁴⁹ *Idem, ibidem*, p.30.

²⁵⁰ *Idem, ibidem*, p.31.

²⁵¹ *Idem, ibidem*, p.32.

“*inconscientemente, nem é por maldade*”, e assim são tomados como verdade. “*Ou seja, só vêem a negra como uma mulher gorda, chamada Bastiana*”.²⁵²

A superação dos estereótipos sobre os personagens afrodescendentes, bem como para os atores afrodescendentes na década de 1940 e de 1950, parece ter sido a resultante de uma ação coletiva cujo ponto basilar foi à atuação do TEN, grupo onde a jovem Ruth de Souza atuou.

Em seus primeiros anos de atuação, o TEN possui articulação e certo nível de visibilidade no cenário cultural e político nacional e internacional. Nesse período Paschoal Carlos Magno foi um de seus principais aliados, com uma participação decisiva no destino da atriz e, talvez, do grupo ao intervir em seu processo de profissionalização. Não obstante uma questão se coloca, seria somente amizade à atriz e ao grupo o ponto de ligação de Paschoal Carlos Magno ao TEN? Haveria uma proposta anti-racista divergente pensada pelo diplomata? E por fim, em que medida Dona Ruth de Souza construiu uma identidade de atriz afrodescendente em diálogo com as concepções de Paschoal Carlos Magno?

“Sempre fui muito bem aceita. E pude contar com pessoas queridas, como Paschoal Carlos Magno, que deu grande impulso ao Teatro Experimental do Negro e à minha carreira. Teve a sorte, o privilégio de conhecer muita gente admirável.”²⁵³

O Rio de Janeiro da primeira metade do século XX foi palco de uma admirável efervescência cultural e política. Estabelecidos relativamente próximos e nos principais quarteirões do centro da cidade estavam a Câmara dos Deputados, o Senado Federal, o Theatro Municipal, o Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, a Associação Brasileira de Imprensa, o Teatro Ginástico e os cafés. Nesses espaços de sociabilidades circulavam artistas, intelectuais, parlamentares, jornalistas e ativistas políticos. Na Zona Sul, as garagens de algumas residências eram transformadas em estúdios, onde era franco o acesso às reuniões regulares entre artistas, estudantes e intelectuais. “*Comecei minha carreira num momento em que muita gente boa estava começando, muita gente que cresceu e fez uma carreira brilhante*”.²⁵⁴

As residências também funcionaram como espaços de sociabilidades de artistas e intelectuais. Na segunda metade da década de 1940, a jovem Ruth de Souza usufruiu desses espaços no Rio de Janeiro como a casa de Aníbal Machado, em Ipanema, onde

²⁵² *Idem.*

²⁵³ *Idem, ibidem*, p.48.

²⁵⁴ *Idem, ibidem*, p.51.

havia uma garagem nos fundos, transformada em um grande estúdio. Todas as quintas-feiras esse espaço abria as suas portas para estudantes e intelectuais. “*Entrava quem quisesse, para bater papo e trocar idéias*”.²⁵⁵ Álvaro Moreira também possuía o mesmo hábito de abrir a sua casa para reuniões com estudantes e intelectuais. Além é claro do “*famoso*” Café Vermelhinho, várias vezes citado pela atriz. Nessa referência surgem nomes ainda não indicados como o de Portinari, Ziembinski, Aldemir Martins, Manuel Bandeira.²⁵⁶

A entrada de Dona Ruth no cinema coincidiu com um período em que a atriz viveu em São Paulo, e é um dos poucos momentos no qual a atriz cita a sua vivência com a questão racial fora do período de sua infância e juventude.

“Diziam que São Paulo era cheia de preconceitos, mas eu sempre pensava: ‘Estou aqui para trabalhar. Não vou fazer amizades porque ninguém vai querer ser meu amigo, por causa dessas questões raciais’. Todo mundo me falava muito isso. Era terrível. Não dá para imaginar como era a minha insegurança.”²⁵⁷

A atriz descreve esse momento como sendo um período de superação pessoal. De enfrentamento de “*informações negativas*” e “*pensamento pessimista*” que poderiam tê-la “*atrapalhado muito*”, sem relacioná-lo com o problema da discriminação racial no Brasil e, em particular, naquela cidade de São Paulo. Uma matéria cara ao debate da imprensa da época. E, mormente, um dos temas da coluna “*Democracia Racial*”, no braço impresso do TEN, o jornal *Quilombo*.

Ruth de Souza considerou-se “*bastante ousada*” em sua atitude de ir para São Paulo. “*É por isso que tenho grande gratidão por Vinícius de Moraes, Paschoal Carlos Magno, que me empurraram, me colocaram para frente, me ajudaram muito! Nelson Rodrigues sempre me dizia: ‘Você vai! Você vai fazer!’*”²⁵⁸ Para além do reconhecimento do talento da jovem atriz, de sua capacidade de conquistar amigos, surge, pois, uma questão. Seria o incentivo de seus aliados meras palavras de estímulo a uma jovem atriz, ou elas podem ser lidas como apoio ao pioneirismo de uma jovem atriz negra na criação de espaços para si e seus companheiros de ofício em um lócus racializado – os palcos brasileiros –, em uma região do país onde a questão racial e o medo branco, colocou-se de modo mais aberto no debate público desde o século XIX?

²⁵⁵ *Idem*.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, p.52-53.

²⁵⁷ *Idem, ibidem*, p.58.

²⁵⁸ *Idem, ibidem*, p.59.

Desafio maior seria estudar nos Estados Unidos, longe dos familiares, dos amigos, enfim, do seu país. Em uma terra onde a questão racial se colocava de modo mais agudo. Nas relações raciais entre brancos e negros haveria um nítido e explícito limite, a linha de cor. Mais uma vez sua memória aponta para a solidariedade de Paschoal Carlos Magno e Vinicius de Moraes.

“*O Paschoal Carlos Magno, quando consegui a bolsa para os Estados Unidos [disse-lhe]: ‘você vai! Vai, com medo, sozinha, mas vai!’*”. O diplomata Vinicius de Moraes deu-lhe uma carta, manuscrita, endereçada aos seus amigos, diplomatas brasileiros em Washington. “*Se alguma coisa te acontecer, você procura esses meus amigos aqui*”.²⁵⁹ Ruth de Souza foi e voltou dos Estados Unidos com a carta do amigo diplomata. Não a utilizou. Com gratidão afirma: “*Vinicius quis me proteger*”. Para a atriz esses são casos emblemáticos de pessoas que se “*ofereciam para me ajudar. Eram pessoas que acreditavam em mim*”. É ocioso questionar a dimensão, solidariedade fraternal, contida na assertiva da atriz. Ao mesmo tempo, seu talento, competência e seriedade estão fartamente registrados na documentação produzida pelos críticos do período analisado. Não obstante, o apoio lhe dado talvez reflita a consciência de seu talento e da prática do racismo nos palcos e nas sociedades brasileira e norte-americana. E, assim, explique quão voluntariosos ou politicamente conscientes poderiam ser os aliados da jovem Ruth de Souza e do Teatro Experimental.

No ano de 1951, Ruth de Souza já tinha atuado em nove peças de teatro, três filmes da Companhia Atlântida e um da Vera Cruz, quando recebeu a bolsa para estudar nos Estados Unidos. Na narrativa deste episódio, a atriz se reporta a uma imagem da infância, rica de significados. Entre eles está a sua valorização pela formação educacional de qualidade e o fascínio exercido pela universidade, bem como a apresentação de uma vivência social pouco provável para os afrodescendentes da primeira metade do século XX. Dona Ruth de Souza pintou um quadro que poderia ter sido descrito em uma das matérias do jornal *Quilombo*, com novas matizes das recorrentes imagens associadas às suas experiências marcadas pelo desejo, êxito e superação.

“Quando menina, li uma matéria sobre a Harvard University, em Washington, na revista *Life*. Tinha uma foto belíssima, que mostrava estudantes negros, muito elegantes na frente da universidade. Aquilo para mim era como um

²⁵⁹ *Idem.*

sonho. Durante anos alimentei o sonho de um dia poder frequentar um lugar como aquele.”²⁶⁰

A imagem também aponta para as extensões dos deslocamentos sociais vividos pela atriz e por milhões de afrodescendentes naqueles dias. O sonho de tornar-se atriz intérprete de texto do repertório clássico parece ter sido impossível no Rio de Janeiro dos anos quarenta. Salvo com a criação de uma companhia experimental de atores negros. A imagem da *Life*, dos estudantes universitário negros, não era a mais comum de ser retratada aqui. A possibilidade de seu aprimoramento técnico, mormente no exterior, somente seria possível com a recorrente intervenção de Paschoal Carlos Magno e o financiamento Rockefeller Foundation. É a narrativa de mais um desejo acalentado pela jovem Ruth de Souza a se realizar após cinco anos de atuação como atriz. “*Anos mais tarde, quando fui estudar nos Estados Unidos, com bolsa [...] me senti entrando naquela foto da Life*”.²⁶¹

Os representantes da Rockefeller Foundation em visita à América Latina buscavam jovens talentosos para receberem financiamento de estudos nos Estados Unidos. A Paschoal Carlos Magno teriam dito haver a disponibilidade de bolsa para brasileiros estudarem teatro. Ruth de Souza não era “*a única jovem*” que o dramaturgo brasileiro “*poderia indicar*”. No critério para a indicação teria pesado o seu trabalho como atriz no TEN e no curso de alfabetização realizado pelo grupo no prédio da UNE. A fundação aceitou a recomendação e enviou uma carta de confirmação em nome de Ruth de Souza, endereçada ao TEN. “*Como estava em meu nome, mas com o endereço do TEN, a carta acabou se perdendo*”. Então, uma segunda correspondência foi enviada. “*A Fundação mandou outra. Desta vez endereçada ao próprio Paschoal, no Itamaraty. Ele, então, viajou do Rio para São Paulo, onde eu estava trabalhando, para me entregar pessoalmente*”.²⁶²

No depoimento concedido a Sandra Almada, a atriz apresenta outros detalhes do processo de concessão de financiamento de seus estudos e da sua viagem aos Estados Unidos. E nomeia os países para os quais a Rockefeller Foundation teria oferecido financiamento: Brasil, Chile e Argentina. Além das razões sublinhadas pela atriz para ter seu nome selecionado, talvez possamos identificar outras. Teria ela representado uma possibilidade de inserção política, para um ator afrodescendente, em consonância com a concepção de Paschoal Carlos Magno? Dentro do TEN haveria outros nomes possíveis de

²⁶⁰ *Idem, ibidem*, p.103.

²⁶¹ *Idem*.

²⁶² *Idem, ibidem*, p.104.

serem selecionados? Por que Paschoal Carlos Magno não indicou nenhum dos integrantes do Teatro dos Estudantes, onde na época, estudavam, entre outros, Sérgio Cardoso, Sérgio Brito, Natália Thimberg²⁶³. Todavia, segue o relato da atriz acerca deste episódio.

“Paschoal não deu a bolsa a nenhum dos estudantes de seu teatro para dá-la a mim, em quem acreditava muito. Ele havia perguntado ao americano se a Fundação Rockefeller daria uma bolsa a uma ‘atriz negra’, e este lhe disse que sim. Depois que Paschoal me indicou para a bolsa de estudos e fui aceita, a carta com a resposta positiva da Fundação Rockefeller perdeu-se numa salinha do Teatro Experimental do Negro. Eles mandaram outra carta, desta vez para o Itamaraty e em nome de Paschoal Carlos Magno, que viajou do Rio para São Paulo, onde eu estava filmando, para entregá-la em minhas mãos. E foi um branco que fez isso, numa prova de reconhecimento muito grande, um gesto que pouca gente faria. E ninguém pode dizer que foi por causa de um romance, porque Paschoal era homossexual.”²⁶⁴

A bolsa assegurou-lhe estudos e estágios, por um ano, em algumas escolas de teatro norte-americanas. A primeira instituição onde estudou após chegar aos Estados Unidos foi o Karamu House, “*para que eu me adaptasse*”.²⁶⁵ Durante quase seis meses, a atriz pôde aprender todas as etapas da produção teatral, dramaturgia, iluminação, som, vestuário, dança contemporânea, música instrumental. Situado em Cleveland, Ohio, o Karamu House, é o mais antigo teatro do *African-American* nos Estados Unidos. Em 1915, Russell Oberlin e Rowena Woodham Jelliffe criaram a casa com o objetivo de ser um lugar onde os povos de raças e religiões diferentes pudessem encontrar um terreno comum, fornecido pelas artes. Nas décadas subseqüentes o espaço tornou-se lugar de formação para dançarinos, atores, escritores, entre outros, onde todos encontravam um lugar onde poderiam praticar seus ofícios. Refletindo a força da influência *African-American* em seu desenvolvimento, o estabelecimento de teatro foi rebatizado oficialmente como Karamu House em 1941. *Karamu* é uma palavra do idioma suaíli um lugar de “*gathering*”, alegre.²⁶⁶

Ao que parece o período de estudos no Karamu House e em Cleveland fez parte de um planejamento estratégico. Nos primeiros seis meses a atriz teria uma formação básica de todas as etapas de uma produção teatral e o aprimoramento de seu inglês, para, na seqüência, desenvolver as outras etapas de sua formação.

²⁶³ *Idem, ibidem*, p.147.

²⁶⁴ *Idem, ibidem*, p.147-148.

²⁶⁵ *Idem, ibidem*, p.148.

²⁶⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Karamu_House. Visitado em 8 de janeiro de 2009.

“Então quando me senti segura em relação ao que estava fazendo, inclusive quanto ao próprio idioma, eles me mandaram para um estágio na Harvard University, para observar o trabalho dos estudantes de teatro, assistir a conferências, palestras e uma infinidade de atividades. Era uma universidade para negros ricos. Fiquei lá um mês, depois fui para Nova Iorque, para a Anta Theater – a Academia Nacional do Teatro Americano–, onde fiquei dois meses assistindo a peças, ensaios de atores famosos... Vi todos os grandes atores da época: Lawrence Olivier, Henry Fonda e tantos outros que naquela época estavam fazendo teatro na Broadway”.²⁶⁷

A atriz admite ter externado seu interesse em estudar em Harvard e freqüentar os espetáculos da Broadway para a equipe da Fundação Rockefeller que a assistiu. Esse seria um sonho acalentado desde os tempos de menina. Contudo não fica claro porque a fundação indicou ou escolheu justamente o Karamu House para ser a instituição onde a atriz teria a sua formação inicial e estratégica. A entrevistadora indagara a atriz em que medida os valores da bolsa lhe permitiam escolher as instituições para o seu estudo.

“Há muitos anos, menina ainda, eu lera uma reportagem sobre a Harvard University, em Washington –. Eu tenho a página recortada até hoje. Aquele lugar lindo, os alunos negros, todos elegantes... Então, eu ficava imaginando, pensando em fazer uma universidade como aquela. Quando a Fundação Rockefeller me perguntou para onde eu queria ir, disse que gostaria de ir à Harvard University. Mas que também queria estagiar em um teatro que eles conhecessem, porque eu não conhecia nenhum lá. E disse ainda que gostaria de conhecer a Broadway.”²⁶⁸

Durante o período de estágio no Karamu House, Ruth de Souza atuou na peça *Dark of the Moon* e *Street Scene*, dirigiu *Pork and Bess* e foi contra-regra e diretora de palco em *Shadow of a Gunman*. Segundo a atriz, foi ótima a repercussão desses espetáculos com críticas positivas.²⁶⁹

Além das definições de sorte ou magia, Ruth de Souza agrega ao instinto ou ajuda de Deus, por ter desde menina cruzado com pessoas que a apoiaram. Em seu olhar retrospectivo define como sorte encontrar “*essa gente maravilhosa*”. E ao grupo do qual fez parte junto com seus amigos intelectuais e artistas já estabelecidos como um “*movimento artístico de 1945...*”²⁷⁰

Surge, pois, uma nova versão para o episódio da carta de Vinícius de Moraes, uma das pessoas maravilhosas citadas pela atriz. O então cônsul nos Estados Unidos escrevera uma carta “*para uns amigos dele de Washington*”. A missiva solicitava auxílio para a jovem Ruth de Souza caso ocorresse alguma eventual emergência. Em sua construção da

²⁶⁷ ALMADA, 1995, p.148.

²⁶⁸ *Idem, ibidem*, p.149.

²⁶⁹ *Idem*.

memória a atriz situa a sua tenra idade como razão para os cuidados do diplomata e poeta: “*eu era muito jovem, sem experiência, e tinha muito medo de sair do país e ficar sozinha lá fora*”.²⁷¹ Segundo a atriz, sua ligação com Paschoal Carlos Magno, Vinícius de Moraes, Jorge Amado, era afetiva, o “*carinho muito grande*” que todos nutriam pela jovem atriz.

“Agora, por que acreditavam em mim? Acho que era por causa do meu jeito de ser, do meu interesse por tudo que estava acontecendo. Eu procurei aprender, assimilar, entender, para que tudo pudesse funcionar em função da minha profissão. Hoje, eu posso discutir com um autor, falar com o diretor, sugerir a iluminação ideal, para mim que sou negra. Eu tenho meus livros e estou sempre procurando saber sobre a engrenagem que envolve minha profissão, para poder me defender.”²⁷²

Competência, disciplina e determinação são adjetivos utilizados pela crítica ao longo dos anos para definir a profissional Ruth de Souza. Todavia, além do carinho estariam esses atores sociais também orientados por algum tipo de preocupação política? Pelo menos o “*movimento artístico de 1945*” – do qual a atriz participou a partir do TEN – não foi puramente artístico, também foi político. O cuidado de Vinícius de Moraes com a primeira viagem da atriz ao exterior deve ter contado mais com os riscos de uma mulher estrangeira, a sós, em um país com questões raciais bastante agudas e menos com o fato de a jovem atriz já possuir 30 anos de idade no ano de 1951.

Em algumas das entrevistas sobre os tempos nos EUA, Dona Ruth de Souza apresenta o seu testemunho acerca da tensão racial vivida na sociedade norte-americana nos anos cinquentas.

“Quando cheguei de trem em Cleveland, na gare da estação, aconteceu um caso interessante: tinha morrido uma família negra em Miami. Racistas tinham jogado uma bomba na casa dessa família porque ela tinha ousado morar num bairro só de brancos, e de repente, me deparei com uns vinte negros elegantíssimos – estava fazendo muito frio e todos estavam vestidos com capas imensas, chapéus de peles de animais, tristes e calados – e eu perguntei para a minha acompanhante quem era aquela gente sombria e chique, e ela me explicou que de todos os Estados dos Estados Unidos estavam partindo comitivas para Miami ao enterro da família sacrificada, prestar solidariedade e protestar contra o preconceito racial.”²⁷³

Segundo suas observações haveria uma diferença na tensão racial de Cleveland e a capital americana. “*Em Cleveland, lá é tudo um pouco misturado e eu não senti que houvesse problemas entre negros e brancos. Já em Washington é terrível. Lá impera um*

²⁷⁰ *Idem, ibidem*, p.150.

²⁷¹ *Idem*.

²⁷² *Idem*.

²⁷³ KHOURY, 1997, p.192.

ódio mortal entre as duas raças.” Porém, a jovem Ruth de Souza não teria sido “execrada” pela população da capital dos EUA. Sua explicação para isso aponta para a nossa suspeita de ter havido um cuidado com a sua segurança ante o conflito racial naquele país. Provavelmente uma iniciativa ou orientação de seus amigos diplomatas, no Brasil, Paschoal Carlos Magno e Vinicius de Moraes. “*Como eu estava sempre acompanhada de quase uma comitiva, eles deveriam pensar que eu era estrangeira, filha de algum embaixador de qualquer país africano.*”²⁷⁴

O período de estudos nos EUA, os testemunhos dos conflitos raciais associados à vivência na sociedade brasileira lhe permitiram formular sua própria interpretação das relações raciais nos dois países.

“Lá nos Estados Unidos os negros são racistas e lutam violentamente pelos seus direitos. Eles não aceitam passivamente, o preconceito racial, e existe realmente, muito ódio entre as duas raças, mas aqui no Brasil, não, é aquele negócio de ‘negão’, ‘bom crioulo’, ‘neguinho’, o que não deixa de ser preconceito, só que velado, não é aquela coisa agressiva e cruel dos Estados Unidos.”²⁷⁵

Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som surge um dado curioso que reflete o empenho da atriz em não adentrar a seara de sua experiência em relação aos processos de racialização após o início de sua profissionalização. A atriz descreve sua viagem aos Estados Unidos com estada em Cleveland, Nova Iorque e Washington. Segundo ela, o Karamu House era uma entidade mista, onde não havia rubrica sobre a etnia de quem fazia o personagem. “*Lá tinha negros e brancos trabalhando juntos e mocinha ou vilão podia ser brancos e negros*”. E assim explica aos seus interlocutores do MIS não ter vivido problemas de relações raciais com o grupo misto, nem com o grupo de Harvard, uma Universidade de “*negros*”.²⁷⁶

“Então eu não tinha problema nenhum. No próprio trem, a turma do Karamu House, me levou no trem que iria para Washington eu fiquei até [...] no trem tinha um chefe [...] Miss Souza, sua cabine é X tal. Bom, eu sou famosa? Aqui é Brasil? Mas era a Rockefeller que [havia] dado ordem, uma conta, eu que não sabia. Me punham em um carro cujo chofer era negro.”²⁷⁷

Não obstante, seus interlocutores não se convencem da amenidade das relações raciais, agora nos Estados Unidos, presentes na narrativa da depoente. E um deles observa: “– *Ah! O problema havia, você é quem foi poupada dele!*”. Em uma resposta discreta, mas

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ Depoimento da atriz Ruth de Souza, 27 de junho de 1979.

nem por isso menos ambígua, a atriz simplesmente acrescenta: “– *Eu fui muito bem cuidada*”.²⁷⁸

²⁷⁷ *Idem.*

²⁷⁸ *Idem.*

2.5. As ambigüidades nos relatos sobre a racialização.

“O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO ABRIU A PORTA
E MOSTROU PARA O POVO QUE ELE PODERIA SER ATOR
AQUI NO BRASIL.”²⁷⁹

Apesar de demonstrar com bastante clareza ter adquirido a consciência da diferença entre raça e classe social em sua infância – momento no qual viveu a experiência indelével com a tese do menor valor mental do negro –, quando perguntada sobre como se sente em relação a ser identificada como a primeira dama *negra* do teatro brasileiro, a atriz prefere retirar o conteúdo racial de sua posição. Por que razão a atriz adota essa estratégia discursiva? Seria para não avançar no campo político da militância negra, uma seara já ocupada por outros nomes do TEN? Ou seria pelos limites e restrições impostos pelos palcos racializados do Brasil?

“Eu apenas sou uma atriz e procuro ser a melhor. Tudo o que me dão para fazer, procuro realizar de melhor forma possível. O ser humano em geral, branco ou negro, quando tem auto-estima, quando escolhe sua profissão, tem que ser muito bom. Você tem que se gostar muito para poder realizar os seus sonhos. A partir daí, eu duvido que alguém encontre barreiras por ser negro. Você vai em frente, ‘cobrando’ seus direitos sempre e realizando uma coisa pequena, depois uma melhor...”²⁸⁰

A flagrante contradição presente na narrativa da atriz possui significados bastante expressivos, os quais devemos investigar. Certamente há fortes razões para a adoção desta posição de justificar a auto-estima trabalhada, a força e a determinação como antídotos infalíveis para os limites da variável raça nas relações sociais brasileiras e, em especial, nos palcos. Sobretudo, quando se tratava da conquista de espaço em palcos onde os atores afrodescendentes não subiam. Devemos sublinhar ter sido o conjunto desses fatores a razão da criação do TEN. Ciente desta contradição e, provavelmente, em uma reação à posição adotada, a entrevistadora lhe pergunta como começou a sua carreira.²⁸¹

Para a atriz: “*nós temos que lutar pelo que é nosso. Não temos que pensar em raça, nem em nacionalidade*”. E rejeita a idéia de que as coisas brasileiras não prestam. Sua argumentação ressalta o mérito como fator determinante no êxito de uma trajetória.

²⁷⁹ ALMADA, 1995, p.144.

²⁸⁰ *Idem, ibidem*, p.145.

²⁸¹ *Idem*.

“Quando estive nos Estados Unidos, durante um ano, estudando teatro na Karamu House, vi que o que eles têm, na verdade, é uma organização maior que a nossa e, por isso, vão em frente, não param. Na escola em que estudei, havia brancos e negros e, das oito horas da manhã à meia-noite, tinha teatro infantil, teatro de adolescentes. As próprias crianças faziam adaptações para as peças dos contos de fadas e montavam à moda delas, com orientação dos professores. Havia o teatro de adulto que realizava trabalhos constantes, com um público maravilhoso. E nós, por que não caminhamos? É por falta de dinheiro? Mas eles também tinham dificuldades de financiamento. O que acontece é que fazem um trabalho tão bom que encontram alguém que o financie. Além de terem firmas, associações que colaboram, que ajudam.”²⁸²

A atriz desracializa a questão proposta e a coloca na ordem do mérito, justificando o seu argumento com a sua vivência no Karamu House. Provavelmente, o mais antigo teatro *African-American* atuava na luta do anti-racismo sem ser anti-branco, uma das vertentes da luta política naquele período. Isso talvez explique a sua experiência de convivência com pessoas de todas as raças e religiões em uma ação anti-racista que não reproduzisse a segregação, uma experiência semelhante à reproduzida no TEN. No entanto, além do profissionalismo dos integrantes do Karamu House, provavelmente o apoio financeiro ao grupo derivou da articulação política de seus integrantes. O próprio nome Karamu House já é um forte indício de se tratar de uma forma de associação negra norte-americana, pois é derivado do suaíli, ou suaíle (*swahili* ou *kiswahili*), a língua do idioma banto com maior número de falantes na África, um dos idiomas oficiais de países como Quênia, Tanzânia e Uganda, também falado em Burundi, Ruanda, Somália e Moçambique.

A atriz, que iniciou seus primeiros passos no TEN, fez a primeira parte de sua formação nos Estados Unidos no mais antigo teatro-escola *African-American*, criado com objetivos políticos. Independente de seu talento Ruth de Souza se constitui como personagem histórico por seu pioneirismo como atriz afrodescendente e pela vivência nesses espaços de luta. Por que razão a atriz sublima esse nível de existência?

Durante a entrevista com a atriz, Sandra Almada, a entrevistadora, recoloca a variável raça em uma tentativa de racializar a discussão. “No seu modo de ver, a competência é capaz de ‘driblar’ o racismo, mesmo no caso da TV brasileira, em que ele se manifesta ostensiva e permanentemente, ‘dificultando’ a evolução profissional do ‘artista negro’?”²⁸³ Na resposta, a atriz se reporta às décadas de 1930 e 1940, e explica ser o preconceito presente não só na televisão, mas na arte e na cultura importada da Europa e

²⁸² *Idem, ibidem*, p.155.

²⁸³ ALMADA, 1995, p.156.

dos Estados Unidos. “*Hollywood começou a fazer cinema, mas só com aquela gente ‘linda, loira’.*”²⁸⁴

Tão importante quanto acompanharmos os argumentos da atriz é tentarmos entender as razões que a levam a responder à questão apresentada com a análise do fenômeno no cinema norte-americano. Em outras palavras, em que medida uma mulher afrodescendente, pioneira no teatro de comédia e drama, no cinema e na televisão, ao viver o sonho de tornar-se atriz pode assumir o racismo desses espaços. Outra variável importante na formulação desta resposta pode ter sido a experiência de ter crescido sob o Governo Vargas, com sua ditadura amadurecida, e ter vivido sob o jugo de toda a ditadura civil-militar. Desvendar os significados dessas flagrantes contradições talvez nos permita entender quais são os limites por ela vividos. O que se esperar de uma grande atriz, como ela deve ser e, mormente, como ela não deve ser. O que é necessário em sua identidade para disputar o espaço privilegiado no Panteão das Grandes Damas? Além de mulher, filha de empregada doméstica com um lavrador, afrodescendente é possível ainda, ser politicamente engajada?

“E os papéis de empregada, que ainda hoje vejo nesses filmes antigos, é sempre o mesmo: ela só aparece para servir. Mas acontece que, nos Estados Unidos, os artistas negros foram crescendo, realizando melhores papéis e, hoje, já temos vários deles ganhando Oscar e fortunas. Eles são o que plantaram. A forma de agir é a seguinte: se querem ser cantores, então começam a cantar. A gravadora estava roubando? Eles se uniram e fizeram a sua própria.”²⁸⁵

Apesar da resposta se reportar ao cenário cultural norte-americano, caberia perfeitamente para os problemas do racismo na televisão brasileira. A denúncia inicial do lugar do afrodescendente no cinema, nos filmes antigos cabe para a televisão brasileira, sobretudo em suas primeiras décadas. Mas a atriz pontua a qualidade da união entre os afrodescendentes norte-americanos em relação aos brasileiros como fator diferencial. “*Os negros norte-americanos se unem imediatamente para realizar qualquer coisa*”. Para ela a limitação do êxito do afrodescendente brasileiro seria a resultante de sua própria desunião. “*Isto porque, como negros, eles se defendem*”.²⁸⁶

Disposta a retomar a questão racial na televisão brasileira, Sandra Almada problematiza a permanência de algumas práticas do teatro dos anos quarenta na produção da novela estrelada por Ruth de Souza. “*À semelhança do que aconteceu em A Cabana do*

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ *Idem.*

Pai Tomás na qual o ator Sérgio Cardoso atuou pintado de preto, na peça *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, feita especialmente para o Teatro Experimental do Negro, aconteceu o mesmo. Por que?” A atriz explica que na época da montagem de *Anjo Negro*, o TEN não teria recursos para executar o projeto e, por isso, Maria Della Costa o montou. E reconhece que o personagem negro era feito por um ator branco pintado de preto. Em relação ao episódio da novela e o ator Sérgio Cardoso teria havido uma injustiça, em relação ao ator. Quando a novela foi ao ar, “Sérgio já havia feito, na TV Tupi, a história do judeu errante, depois fez uma outra novela interpretando o português Antônio Maria, e quis fazer um negro. Ele tinha um grande nome, muito sucesso e fazia o que queria”. Naqueles dias uma outra alternativa ao papel seria o ator Milton Gonçalves, já contratado da TV Globo, mas pouco conhecido.²⁸⁷

A atriz parece atribuir a crítica ao ator Sérgio Cardoso e não à produção da novela que o escalou. Neste caso, a mesma denúncia feita pela atriz, seu amigo Nelson Rodrigues e o Teatro Experimental do Negro em relação aos palcos racializados e à falta de atores afrodescendentes é relativizada.

“As pessoas que criticaram o fato de o ator principal de *A Cabana do Pai Tomás* estar pintado de preto não entenderam a atitude do Sérgio que, aliás, era a pessoa mais sem preconceitos que eu já encontrei na vida. Foi um grande amigo da Jacira Silva, um grande amigo meu, uma das pessoas mais abertas que conheci.”²⁸⁸

A entrevistadora questiona em que medida a atriz sente ter sido o seu talento reconhecido, ao longo de sua trajetória. “Nesses 40 anos de trabalho na televisão brasileira, a senhora acha que conquistou o reconhecimento e o lugar de importância que merece?”²⁸⁹ Paradoxalmente, Dona Ruth de Souza explica que somente em duas obras da televisão desempenhou o papel principal, nos demais foi coadjuvante. A narrativa naturaliza a existência de critérios para a seleção dos elencos, remonta as referências às produções de Hollywood adequando-as às da televisão.

“Se eu fizer um balanço da minha carreira, com exceção dos papéis que interpretei na novela *A Cabana do Pai Tomás* e no especial *Quarto de despejo*, em que estreei mesmo, sempre fiz coadjuvações. Nunca fiz um papel principal em novela e nem tenho condições, porque sei qual é a mecânica da coisa. A televisão vende beleza, Hollywood também vendia as chamadas estrelas, a imagem da mocinha romântica. Para os papéis principais, são sempre escolhidos os ‘mocinhos’

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ *Idem, ibidem*, p.157-158.

²⁸⁸ *Idem, ibidem*, p.158.

²⁸⁹ *Idem, ibidem*, p.159.

e ‘mocinhas’ bonitinhos. Na verdade, trata-se de uma categoria: a dos galãs e estrelas, mas existem os atores de ‘verdade’, que são os coadjuvantes. Esses ‘carregam’ a história, já que o mocinho e a mocinha não podem fazer uma história sozinhos.”²⁹⁰

O conteúdo do fragmento supra citado, paradoxalmente, parece responder, algumas páginas depois, a questão proposta na página 156 do livro *Damas Negras: sucesso, lutas e discriminação*. Quando a autora lhe indagara: “*No seu modo de ver, a competência é capaz de ‘driblar’ o racismo, mesmo no caso da TV brasileira, em que ele se manifesta ostensiva e permanentemente, ‘dificultando’ a evolução profissional do ‘artista negro’?*”. Ainda nos falta entender as razões que levam a atriz não admitir aspectos ululantes em sua carreira ou história de vida, apesar de não deixar de revelá-los ou levar o seu interlocutor a concluí-lo.

No primeiro depoimento de Dona Ruth de Souza ao MIS, após o comentário de sua atuação premiada, no filme *Sinhá Moça*, um dos entrevistadores, provavelmente, a atriz Neuza Amaral, fez a seguinte observação: “*Ainda não entendi por que não deram um papel bom para essa mulher? – Por que ela está muito acima do cinema brasileiro*”. Respondeu outro entrevistador no lugar de Dona Ruth.

“– Agora explica uma coisa que a Neuza tinha colocado. Daí por diante você tem feito muita coisa. Mas aquele papel que você deseja fazer, quase sempre lhe foi negado? Conta essa história. É preconceito, é estupidez, ou realmente é falta de oportunidade, para eu ser bem delicado.

– Olha, são as três coisas juntas.” [Neuza Amaral]²⁹¹

Em resposta às assertivas de seus interlocutores Dona Ruth oferece uma vaga resposta: “*é falta de hábito*”. Em mais um relato ambíguo descreve um episódio ocorrido durante o período em que residiu na cidade de São Paulo. Em uma noite teria ido a um evento social quando encontrou com uma amiga, a cantora Inezita Barroso e sua pequena filha. A menina teria feito a seguinte observação:

“– Eu não gosto de seu vestido.

– Mas, por que? [perguntou Ruth de Souza]

– Esse vestido deveria estar na minha mãe.[...]

A Inezita percebeu na hora, e disse então:

²⁹⁰ *Idem*.

²⁹¹ Depoimento da atriz Ruth de Souza, 27 de junho de 1979.

– Minha filha, você gosta do vestido, sim.

A menina respondeu

–Você tinha que ter um vestido preto com negócio branco aqui.”²⁹²

No depoimento ao MIS, Dona Ruth diz entender a menina, pois sua babá era “*negra*”, a empregada e os empregados do colégio, enfim os funcionários que a cercavam eram “*negros*” e vestiam-se com uniformes.²⁹³ Assim, a criança estaria condicionada a ter essa representação dos afrodescendentes.

Na seqüência de sua narrativa ainda observa que os autores em geral não se lembram, de escrever personagens para os atores afrodescendentes. E estes, em termos numéricos são poucos.

“Os próprios autores, nós temos pouquíssimos autores negros, não se lembram. A não ser que tenha uma... não sei... Todo personagem quando é distribuído na televisão... Ah! Ruth queria tanto que você trabalhasse em minha novela, mas não tem papel para você. Por que não tem a rubrica: negra. Então... são assim amigos, gente que eu sei que não diriam. Bom eu não vou dar um papel para ela porque ela é negra. Eu que realmente... sei lá...”²⁹⁴

Neuza Amaral complementa a resposta de Dona Ruth com uma conclusão sobre a questão: “*É pela discriminação que faz [com] que o sistema imponha que uma atriz como você não seja utilizada. É obvio*”. E prossegue em sua assertiva. “*Você estava falando uma coisa, da menina que queria que o vestido fosse usado na mãe dela*”. Alex Carlos Monteiro complementa a posição de Neuza Amaral explicando ser mais palatável, diante dos entraves raciais da sociedade brasileira, a oferta de um personagem de destaque para atores afrodescendente no cinema do que em uma novela de televisão.²⁹⁵

Em diversos depoimentos, a atriz admite a experiência de discriminação racial sofrida em sua infância. No caso do depoimento do MIS, é uma criança quem externa o estereótipo racial. Mesmo assim, o fato teria se dado nos anos cinquenta quando a atriz ainda não atuava na televisão. Ao menos para o caso da história de vida de Dona Ruth de Souza, a hipótese proposta por Alex Carlos Monteiro parece ser aplicável. O mote deste debate teve início com o comentário da atriz em relação a sua atuação no filme *Sinhá Moça*. Um personagem coadjuvante, mas com densidade suficiente para levá-la a ser a primeira brasileira a concorrer a um prêmio no Festival de Veneza. De todo modo, os

²⁹² *Idem.*

²⁹³ *Idem.*

²⁹⁴ *Idem.*

relatos são emblemáticos em relação ao modo como a atriz conduz e induz seus interlocutores a refletir sobre a sua condição de afrodescendente no país da democracia racial. Ainda que não assuma um discurso engajado, ela não se furta em oferecer dados que nos permite concluir sobre suas vivências com as variáveis raça e gênero em nossas relações sociais.

²⁹⁵ *Idem.*

2.6. Algumas considerações provisórias

Ao longo dos seis depoimentos, algumas vezes seus interlocutores apresentam a questão racial de um modo mais frontal, em um questionamento mais direto à atriz. “*Você acha que o TEN afastava parte do público, que poderia pensar que o movimento de vocês era racista?*”. A atriz sai em defesa de seu antigo grupo, afirmando ter sido outra a reação. Havia uma grande acolhida por parte do público naquele período. “*Nós fomos muito prestigiados pelo público, que só nos abandonou em Os filhos do santo (1949)*”.²⁹⁶

A atriz não deixa claro quais teriam sido os problemas do espetáculo, restringindo-se a afirmar que seu autor José de Moraes Pinho teria escrito a partir de “*crendices populares, rituais e superstições...*”. O espetáculo não teria recebido a aprovação do público e da crítica. Mas “*Eu consegui escapar...*”, disse a atriz. Novamente, ela cita uma crítica positiva publicada no jornal *Correio da Manhã*: “*Salvou-se, porém, do naufrágio de Os filhos do Santo, a Sra. Ruth de Souza*”.²⁹⁷

Sem citar nomes, Dona Ruth de Souza narra a transformação no cenário artístico resultante do surgimento de seu antigo grupo, em uma menção elucidativa à condição dos atores afrodescendentes, antes e depois do TEN. A atriz apresenta o desfecho representativo para o conjunto dos atores afrodescendentes daquela época, e porque não, o caso de sua própria trajetória.

“Depois do advento do TEN, os atores negros começaram a ser convidados a participar das companhias mais importantes da época, em que até então, quando em suas peças havia personagens negros, os atores brancos eram pintados de preto, sempre fazendo aquelas imitações do pretos velhos: ‘*Nho nho, bu, bu ahn, ahn, bo, bo, nhem nhem!*’ (Risos) E as atrizes faziam aquele tipo da governanta gorda de E o vento levou. O TEN abriu caminhos para os atores negros, que provaram que podiam fazer também comédias, dramas e tragédias, além dos musicais e teatro de revista, onde eles tinham apenas chances de mostrar que sambavam, cantavam e faziam rir.”²⁹⁸

Há fartas evidências em relação ao fato de o TEN ter contribuído na abertura e/ou ampliação das possibilidades de atuação dos atores afrodescendentes nos palcos brasileiros. Antes do surgimento do grupo elas deviam ter sido muito mais restritas. Todavia ainda faltam ser esclarecidas as razões de ordem pessoal, privada, ou profissional,

²⁹⁶ KHOURY, 1997, p.208.

²⁹⁷ *Idem.*

²⁹⁸ *Idem.*

pública, para a atriz não assumir um discurso próximo ao politicamente correto e afinado com o do movimento negro.

Uma característica fundamental do conjunto dos depoimentos é o fato de refletirem o enquadramento de memória da atriz. Talvez devido a sua familiaridade com os temas presentes nos “*depoimentos pré-construídos*”. Mas, eventualmente, surgem, nos diálogos com seus interlocutores, novos temas, ou temas distintos aos presentes no arcabouço sustentador dos “*depoimentos pré-construídos*”. Simon Khoury tenta colocar como questão para a atriz a sua ligação amorosa com o diretor do TEN propondo-lhe uma reflexão sobre a contribuição deste relacionamento para a ascensão e queda do TEN. “*Você e o Abdias se amaram, foram companheiros. Será que o relacionamento entre vocês é que motivou o fortalecimento e depois o enfraquecimento do TEN?*”²⁹⁹

As narrativas de Dona Ruth de Souza sobre o TEN são a de uma companhia de teatro. É como se as ações do grupo estivessem somente voltadas para a arte e a cultura. Neste quadro, o seu papel é sempre restrito ao da atriz cuja especificidade seria o seu pioneirismo e talento. Esta seria uma das poucas oportunidades em que o seu protagonismo naquele grupo pôde ser recuperado em suas memórias. Contudo a atriz prefere cometer uma inconfiência e relatar seus ressentimentos, suas memórias da ruptura com o grupo, não se atendo à questão original: os significados de sua presença e ausência no Teatro Experimental do Negro.

“Quando eu me tornei profissional, ele ficou furioso. Quando a Vera Cruz me chamou, ele ficou agressivo, despeitado e foi muito deselegante: ‘Vá, vá trabalhar com os seus diretores brancos!’ Quer dizer, o Abdias é racista, ele é. Eu queria seguir carreira, estava sendo convidada pela companhia cinematográfica mais importante que o Brasil já teve, haja vista que seus atores, seu cast era formado por Anselmo Duarte, Tonia Carrero, Paulo Autran, Jardel Filho, Cacilda Becker, Adolfo Celi, Maria Della Costa, Odete Lara... a nata. Eu já estava fazendo teatro e tinha feito o meu primeiro filme, que foi baseado no texto do Jorge Amado *Terras do sem fim* e acabou se chamado *Terra violenta* [...]”³⁰⁰

O início de sua carreira no cinema foi no ano de 1947, na Atlântida, onde fez *Terra violenta*, seguido de *Falta alguém no manicômio* e *Somos irmãos*”, com Aguinaldo Camargo e Grande Otelo. Após esses trabalhos, Dona Ruth de Souza foi convidada para atuar na Companhia Vera Cruz, em São Paulo, onde: “*Fiz, então, cinco filmes e fui uma das primeiras pessoas a serem contratadas*”.³⁰¹

²⁹⁹ *Idem, ibidem*, p.209.

³⁰⁰ *Idem*.

³⁰¹ ALMADA, 1995, p.151.

Uma dessas produções foi *Sinhá Moça*. A atuação neste filme lhe valeu a indicação para o prêmio de Melhor Atriz na Mostra de Veneza, onde concorreu com Katharine Hepburn, Michèle Morgan, e Lilli Palmer. O concurso era pontuado e a atriz o perdeu para Lilli Palmer por dois pontos. Ainda segundo a atriz, na época da criação das emissoras de televisão, ela também foi uma das primeiras estrelas a ser contratadas.³⁰² Apesar de a Vera Cruz ter inscrito *Sinhá Moça* no Festival de Veneza, a companhia não enviou um representante. Foi o jornalista português, Novaes Teixeira, fã da atriz que exerceu essa função e, posteriormente, teria escrito um artigo para o periódico francês *Settre Française* onde afirmaria: “os europeus jamais esquecerão o trabalho de Ruth de Souza”.³⁰³

Sua saída do TEN para trilhar uma carreira profissional, de certo modo, a levou a um relativo isolamento. De importante expoente do seu antigo grupo, a atriz passa a ser uma mulher, afrodescendente, com formação teatral no exterior, disputando espaço no campo profissional. Um lócus denunciado cinco anos antes por ser racializado. Outrossim, teria havido uma mudança significativa no interior do campo das artes cênicas entre 1944 e 1951, de modo a dissipar os entraves denunciados pelo TEN e pela imprensa brasileira? A despeito do talento, competência e formação internacional, quais foram os entraves enfrentados pela atriz nos anos subseqüentes a sua saída do TEN? E por fim, em que medida o enquadramento de memória de Dona Ruth de Souza reflete as eventuais limitações sociais, em função das variáveis raça e gênero, vividas ao longo de mais de seis décadas?

Ao longo de sua longa carreira, Ruth de Souza reuniu um considerável acervo documental constituído por centenas de recortes de periódicos e fotografias. A leitura desta documentação nos sugere ter o seu Arquivo Privado funcionado como um suporte de memória da atriz. Vários trechos dos depoimentos concedidos por ela ao longo das últimas três décadas possuem uma significativa similitude com o conteúdo de matérias sobre a sua atuação no TEN e no cinema, o seu processo de profissionalização e o seu aprimoramento técnico profissional. Portanto, os documentos selecionados para constituir o Arquivo Ruth de Souza foram o suporte a partir dos quais se sustentou uma expressiva quantidade dos seus “depoimentos pré-construídos”. O cotejo dessas fontes revela a intenção biográfica expressa no arquivamento de si, através de seu acervo privado. Contudo, essa dimensão da

³⁰² *Idem.*

³⁰³ *Idem, ibidem*, p.152.

intenção biográfica rompe os limites do arquivo, se espraia e alcança a esfera pública, através dos arquivos públicos e das páginas de livros. Assim, a intenção autobiográfica assume novos contornos nos processos de formação de uma memória pública, expressa nos registros dos depoimentos para a posteridade. Todavia, os recortes de periódicos também revelam muitos aspectos das histórias de vida da atriz, do TEN e do teatro brasileiro, pouco comentados por Dona Ruth de Souza e visitados nos estudos sobre o seu antigo grupo, principalmente aqueles relativos à presença das variáveis raciais e de gênero nas relações sociais brasileiras.

PARTE II

Arquivar, lembrar e esquecer

OLHA
SERÁ QUE É UMA ESTRELA
SERÁ QUE É MENTIRA
SERÁ QUE É COMÉDIA
SERÁ QUE É DIVINA
A VIDA DA ATRIZ
SE ELA UM DIA DESPENCAR DO CÉU
E SE OS PAGANTES EXIGIREM BIS
E SE O ARCANJO PASSAR O CHAPÉU
E SE EU PUDESSE ENTRAR NA SUA VIDA

(Versos de *Beatriz*, composição de Chico Buarque e
Edu Lobo)

3. Arquivamento de si e do Teatro Experimental do Negro

“SE A MEMÓRIA É SOCIALMENTE CONSTRUÍDA, É ÓBVIO QUE TODA DOCUMENTAÇÃO TAMBÉM O É. PARA MIM NÃO HÁ DIFERENÇA FUNDAMENTAL ENTRE FONTE ESCRITA E FONTE ORAL. A CRÍTICA DA FONTE, TAL COMO TODO HISTORIADOR APRENDE A FAZER, DEVE, A MEU VER, SER APLICADA A FONTES DE TUDO QUANTO É TIPO. DESSE PONTO DE VISTA, A FONTE ORAL É EXATAMENTE COMPARÁVEL À FONTE ESCRITA”.³⁰⁴

Em seu processo de construção da memória Dona Ruth de Souza apresenta uma narrativa de si que muitas vezes se aproxima das apresentadas nos periódicos contidos em seu Arquivo Privado. Um bom exemplo é sua referência a uma avaliação de Paschoal Carlos Magno sobre o seu trabalho: “A Sra. Ruth de Souza não encontrou ocasião ainda para mostrar a força do seu talento, que é imenso. Que dramaturgo, novo ou velho, escreverá uma peça pensando nessa grande intérprete negra?”.³⁰⁵ Seriam esses indícios de como o material selecionado, sob o calor dos acontecimentos, retroalimentou suas memórias sobre as primeiras décadas de sua atuação no Teatro Experimental do Negro?

Ao nos conceder a segunda entrevista, Dona Ruth de Souza informou-nos da existência de seu Arquivo Privado constituído por centenas de recortes de jornais, revistas e fotografias, acervo reunido ao longo de mais de sessenta anos, sendo a maior parte referente às décadas de 1940 e 1950. Curiosamente o volume do *corpus* documental diminui com o passar dos tempo até interromper-se na década de 1960. A seleção nos sugere pistas sobre o modo como foi constituída a dimensão material da memória da atriz. Ou como emergiu o caráter subjetivo do sujeito – arquivista do seu eu – em meio ao caráter normativo, ao processo de objetivação e de sujeição presente em nossa sociedade. Não por acaso esta foi uma relevante questão sublinhada por Artières no artigo “Arquivar a própria vida”. O caráter subjetivo do sujeito parece ser acionado pela própria limitação física presente no processo de construção de um arquivo e traduzir-se no modo como são organizados “os arquivos de nossas vidas”. Segundo Artières, um arquivo privado pode reunir registros relativos às viagens aéreas ou de metrô, listas de tarefas, recibos de lavanderias, fotos amareladas pelo tempo, cartas, diários que remetem à infância, entre outros. Segundo G. Perec: “*existem poucos acontecimentos que não deixam ao menos um*

³⁰⁴ POLLAK, 1992, p.200-212.

vestígio escrito”. Assim, grande parte dos acontecimentos pode ter sido registrado em “*um pedaço de papel, uma folha de bloco, uma página de agenda, ou não importa que outro suporte ocasional*”.³⁰⁶

O ato de organizar um arquivo implica em operar com sérias limitações físicas, as quais muitas vezes impõem ao sujeito alguns critérios de seleção. Por essas razões os documentos conservados são uma pequena porção frente ao conjunto produzido em função de nossas práticas cotidianas. Construir um arquivo consiste em um longo e constante processo de triagens elaborado no decorrer do tempo. O arquivo da própria vida resulta de processos de significações e re-significações dos acontecimentos, das classificações e reclassificações dos documentos.³⁰⁷ Muito provavelmente esses aspectos estiveram presentes ao longo das décadas em que Dona Ruth de Souza selecionou e organizou seu arquivo privado.

No processo do “*arquivamento do eu*” se destaca a “*intenção autobiográfica*”, onde “*o caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição*”, presente a princípio, coexiste com o “*movimento de subjetivação*” do indivíduo. Práticas como a escrita de um diário, a seleção de documentos ou a elaboração de uma autobiografia são orientadas pela preocupação com o eu. Nesse sentido a ação de arquivar a própria vida é um exercício de contrapor a “*imagem social à imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência*”.³⁰⁸

Para Philippe Artières arquivamos nossas vidas para “*responder a uma injunção social*” e assim mantermos nossas vidas organizadas. “**O anormal é o sem-papéis**” (os grifos são nossos), é aquele que foge ao controle gráfico e não segue ao mandamento: “*arquivarás tua vida*”.³⁰⁹ Contudo ao se pôr em prática o referido mandamento, muitas vezes ocorre um processo de negociação e renegociação entre o individual e o coletivo, o sujeito e os seus pares.

“Mas não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, colocamos em exergo certas passagens. Num

³⁰⁵ KHOURY, 1997, p.207. Um frase similar foi publicada em MAGNO, Paschoal Carlos. “*Aruanda pelo Teatro Experimental do Negro no Ginástico*”. *Correio da Manhã*, 28 de dezembro de 1948. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

³⁰⁶ *Apud* ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*.

In: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ *Idem.*

³⁰⁹ *Idem.*

diário íntimo, registramos apenas alguns acontecimentos, omitimos outros; às vezes, quando relemos nosso diário, acrescentamos coisas ou corrigimos aquela primeira versão. Na correspondência que recebemos, jogamos algumas cartas diretamente no lixo, outras são conservadas durante um certo tempo, outras enfim são guardadas; com o passar do tempo, muitas vezes fazemos uma nova triagem. O mesmo acontece com as nossas próprias cartas: guardamos cópias de algumas, seja em razão do seu conteúdo, seja em razão do seu destinatário. Numa autobiografia, a prática mais acabada desse arquivamento, não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas.³¹⁰

Faz parte dos objetivos desta segunda parte da tese analisar o processo de arquivamento de si protagonizado por Dona Ruth de Souza. Graças à sua intenção autobiográfica, a atriz reuniu registros sobre aspectos poucos visitados da história do Teatro Experimental do Negro. A metodologia a ser aplicada consiste no cotejo e análise das informações sobre sua história de vida, em seus primeiros anos de atividade como atriz. Porém ao recuperarmos esses aspectos de sua história de vida, nos deparamos com os relativos à história do TEN.

Nossa principal fonte de pesquisa para esta parte serão os recortes de periódicos reunidos no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF. Observaremos o que o não dito pela atriz, mas registrado em seu arquivo, pode trazer revelações sobre o período, apesar de não terem ficado cristalizadas em suas narrativas. Recuperaremos aspectos da história da idealização e fundação do Teatro Experimental do Negro, as disputas de memórias sobre fatos e personagens, ligados direta ou indiretamente a esse acontecimento, bem como a história das montagens de suas peças teatrais a partir do diálogo entre palco e platéia estabelecido pelo TEN junto a seus expectadores privilegiados, os críticos.

Em alguns dos depoimentos de Dona Ruth de Souza é possível observarmos como as narrativas de si e sobre o TEN se aproximam das contidas nos periódicos de época. Em outras palavras, é possível percebermos como o processo de reconstrução de memória da atriz apresenta relatos que parecem ter sido ancorados nos documentos selecionados para constar em seu Arquivo Privado. Nesta segunda parte da tese pretendemos verificar em que medida seu arquivo retro alimentou suas memórias. Por outro lado, buscaremos analisar se fatos e acontecimentos não revelados em seus depoimentos, estão registrados naquele acervo documental. Estaremos, portanto, atentos aos eventos não citados pela atriz, mas registrados nos periódicos reunidos em seu arquivo.

³¹⁰ *Idem.*

Neste capítulo analisaremos a história da constituição do TEN, como grupo de teatro, face às memórias em disputas em torno da história de sua constituição. Tomaremos como ponto de partida o depoimento publicado na obra de cunho biográfico *Abdias Nascimento: o griot e as muralhas*, de Ele Semog e Abdias Nascimento e os documentos depositados no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF. A partir deste acervo buscaremos identificar como foi articulada a rede de alianças formada em torno do grupo, o papel dos atores profissionais e estabelecidos nesse processo e, sobretudo, a contribuição do TEN no processo de modernização do teatro brasileiro naquele período. A partir dos documentos depositados no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF, analisaremos os objetivos, desafios e perspectivas do TEN, os combates pela arte, a superação dos obstáculos no Teatro Fênix e suas realizações como grupo teatral.

3.1. Memórias em disputas: as histórias da constituição do TEN

Ao longo das décadas, Abdias Nascimento registrou em livros e artigos as suas memórias e análises acerca da fundação e dos primeiros anos de atuação do Teatro Experimental do Negro³¹¹. Sobre este acontecimento foram produzidos diversos trabalhos acadêmicos nos quais parece haver um consenso em torno do papel exercido por Abdias Nascimento como diretor teatral e líder de iniciativas e ações político-culturais.³¹² Uma parte dessas pesquisas enfatiza a luta do TEN no campo cultural, o debate da questão negra no Rio de Janeiro, a análise do conteúdo de algumas de suas peças, bem como do contexto sócio-político do seu surgimento e atuação e, por fim, o seu envolvimento no debate em torno da questão racial.³¹³ A partir do Arquivo Privado Ruth de Souza LABHOI/UFF podemos recuperar alguns aspectos pouco visitados da história do TEN, como, por exemplo, sua dimensão como grupo teatral no processo de modernização do teatro brasileiro, ocorrido na primeira metade do século XX. Sobretudo, é possível observarmos quais suportes de memória foram selecionados pela atriz e quais histórias eles revelam.

Segundo Haroldo Costa, a história do africano e dos afrodescendentes no teatro brasileiro remonta ao século XVIII. Contudo, sua presença esteve restrita a poucos momentos. O circo seria um deles, como no caso do “*palhaço negro*” Benjamim de Oliveira e das atuações dos atores afrodescendentes De Chocolat, Horacina Correia, Pérola Negra e Grande Otelo, no teatro de revista. Segundo o autor, esses nomes “*ajudaram a solidificar o gênero, dando-lhe coloração brasileira*”. Em sua interpretação, a fundação do TEN se deveu “*à ausência de negros nos palcos brasileiros*”, em uma época marcada pela prática dos atores eurodescendentes pintarem-se de preto para interpretarem os poucos personagens afrodescendentes. Naquele momento, a atuação dos atores afrodescendentes sofria sérias restrições e limitava-se à figuração ou personagens pequenos.³¹⁴

Estudos recentes indicam serem os entraves de ordem racial para os artistas afrodescendentes anteriores à descoberta das artes feita por Dona Ruth de Souza na década de 1930. Segundo Orlando de Barros, em *Corações de Chocolat: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*, no fim da *Belle Époque* a população do Rio de Janeiro

³¹¹ Abdias Nascimento (entrevista). 1998, p. 26-35; NASCIMENTO, 1966, 1968a, 1968b, 1997; NASCIMENTO, 2004.

³¹² SILVA, 2005; MACEDO, 2005; NASCIMENTO, 2003, 2004, p.252; MULLER, 1999, p.13-31.

³¹³ OLIVEIRA, 2008; MAUÉS, 1997; MÜLLER, 1983, 1986, 1999; p.13-31; SERRA; MÜLLER, 1983.

³¹⁴ COSTA, 1988b, p.76-83.

atingia a casa de um milhão de habitantes e a cidade assumia o *status* de importante centro cultural e de entretenimento. A metrópole atraía quantidade significativa de imigrantes vindos de diversas regiões do país, em especial do estado da Bahia, com “*um forte conteúdo de origem africana em seus usos, costumes e crenças, enriquecendo e adensando as manifestações culturais da Capital Federal da República recém-instaurada*”. Por outro lado, havia uma resistência considerável em relação às populações e culturas afrodescendentes, “*muitas vezes revelada de maneira exacerbada no mundo do espetáculo*”. O problema fundamental em relação ao artista afrodescendente era o seu lugar no espetáculo ou como mostrá-lo no palco. Contudo, não havia impedimentos para o artista sem visibilidade nas orquestras dos teatros, sempre localizadas no fosso ou na parte sem o alcance dos focos de luzes.³¹⁵

Essas restrições, no entanto, não impediram a popularidade e o destaque de artistas afrodescendentes como Bugrinha, dançarina cafuza de maxixe, Eduardo da Neves, Patápio Silva, o cançonetista Geraldo Magalhães (de “Os Geraldos”). Convém sublinhar serem estes nomes ligados ao universo da música e estrelarem nos teatros, circos e cervejarias em um contexto de cultura de massa nascente. Entretanto, nomes como Ascendina Santos e Rosa Negra, duas “*revisteiras ‘de cor’*”, surgem nos palcos do Rio de Janeiro com carreiras fugazes, mas brilhantes, entre os anos de 1926 e 1927.³¹⁶

Segundo Barros, paradoxalmente, o Brasil da década de 1920 refletia o “*movimento internacional de valorização da cultura negra sincrética*”, iniciado no século XIX e que ganha impulso após a Primeira Grande Guerra com o “*irrompimento do jazz e de diversos gêneros de danças que ganharam o mundo*”. Em decorrência desse processo, a demanda por talentos afrodescendentes na Europa permitiu a inserção de muitos artistas originários de Cuba, Estados Unidos, Martinica e Brasil. Nesse contexto cultural deu-se o surgimento da Companhia Negra de Revistas, no dia 31 de julho de 1926. Para Barros, um marco do “*início do ‘teatro negro’ no Brasil*”, como variante temática do chamado teatro ligeiro exibido por companhias ou pequenos grupos de artistas “*negros*” e “*mulatos*”. Esses grupos não modificariam de maneira substancial as estruturas das revistas e burletas, mas os estilizavam com números de danças e músicas inspiradas nas culturas de origem africana, no Brasil e nas Américas.³¹⁷

³¹⁵ BARROS, 2005, p.13.

³¹⁶ *Idem, ibidem*, p.26-27; 31.

³¹⁷ *Idem, ibidem*, p.14.

Um outro aspecto dessas manifestações foram as constantes referências à cor da pele, um modo de sublimar, à brasileira, “*as diferenças étnicas, tão assinaladas pela ‘marca da cor’ que, com efeito, assinalam-se nos títulos das revistas apresentadas: Tudo preto, Preto e branco, Carvão nacional, Na penumbra, Café torrado*”.³¹⁸ Para Barros, a valorização universal do artista afrodescendente permitiu a revelação de talentos que foram aos pouco ganhando papéis de destaque. Contudo, a resistência em relação ao surgimento desses profissionais parece ter sido a outra face desta moeda. Na “*estréia da Companhia Negra, uma parte do público ali compareceu para escarnecer dos artistas, que esperavam bisonhos, sendo surpreendidos pelo desempenho eficiente e pela revelação de pendores.*” Ao contrário da expectativa inicial, a Companhia Negra atuou entre 1926 e 1927 com aproximadamente 400 apresentações de sucesso e, às vezes, causando furor em diversas ocasiões.³¹⁹

As restrições aos artistas afrodescendentes nos palcos brasileiros não impediram o bom desempenho e o sucesso de alguns nomes no teatro de revista. Contudo, o campo das artes era bem mais amplo e complexo. E fora deste segmento as restrições parecem ter sido ainda mais rígidas. Exatamente por isso alguns homens teriam idealizado e fundado o TEN. Os depoimentos e registros produzidos a partir da década de 1940 apresentam versões significativamente variadas sobre estes acontecimentos. Por isso, vale a pena revisitarmos alguns processos de construção de memória sobre a idealização e fundação do Teatro Experimental do Negro. A esse respeito, não devemos deixar de questionar quais razões levam os indivíduos a construírem suas memórias deste ou daquele modo? Como o processo de lembrar pode ser um modo de explorar os significados subjetivos da experiência vivida coletiva ou individualmente? Apesar das memórias serem consideradas individuais, no seu processo de construção, podem ocorrer conflitos quando um determinado membro do grupo toma a sua como referência exigindo igualdade dos demais, mesmo quando todos foram testemunhas oculares. As memórias “*conferem segurança, autoridade, legitimidade e, por fim, identidade ao presente*”, por conseguinte, os conflitos de memória podem ser “*profundos, freqüentes e ásperos*”. Tais observações são evidenciadas no decorrer de alguns depoimentos orais, levando o historiador a se perceber

³¹⁸ *Idem.*

³¹⁹ *Idem, ibidem, p.15.*

diante das “*histórias de passados pessoais que são meios de dar sentido à exclusão e à perda nas vidas*” dos atores sociais envolvidos.³²⁰

Um caso emblemático de conflito de memórias é revelado na obra *Abdias Nascimento: o griot e as muralhas*. A cada início de capítulo, seu co-autor, Éle Semog, faz uma introdução, sempre destacada em itálico, com o objetivo de diferenciar a sua narrativa dos depoimentos do parceiro, Abdias Nascimento. Segundo Éle Semog, o capítulo “Quando a cor escapa da coxia” foi escrito a partir do depoimento concedido por Abdias Nascimento ao Serviço Nacional de Teatro, em uma passagem pelo Brasil, em 1979, durante o seu auto-exílio. Naquele encontro, foram seus interlocutores Leo Jusi, Sebastião Uchoa, Orlando Fernandes e Elisa Larkin Nascimento. Em itálico também está a interlocução de Éle Semog ao “*repassar esse depoimento com ele [Abdias Nascimento]*”. Apesar de pertencer a uma obra produzida a quatro mãos, o capítulo parece ser um caso emblemático do processo de reconstrução de memória sobre o TEN feito por Abdias Nascimento.

No início da década de 1940, Abdias Nascimento, ao lado dos poetas Gerardo de Mello Mourão, Napoleão Lopes, Juan Raul Young, Efraín Tomás Bó e Godofredo Tito Iommi, fundou a Santa Hermandad Orquídea. Logo a seguir, o grupo partiu em viagem pela Amazônia, Peru, Bolívia e Argentina. Em 1943, em Lima, teve início a experiência teatral do futuro diretor do TEN, com o seu contato com o Teatro del Pueblo.³²¹

Na capital peruana, Abdias Nascimento ficou impactado ao assistir a montagem de *O Imperador Jones*, feita pelo Teatro del Pueblo. Nessa montagem o “*ator argentino Hugo D’Eviéri, evidentemente branco*”, se pintou de preto para interpretar o personagem principal. “*E, daquele momento em diante, eu já começo a estudar O imperador Jones, para quando voltasse ao Brasil, fundar o Teatro Negro e fazer O imperador Jones, já como ponto de partida*”. Logo após as apresentações dos espetáculos, eram abertas discussões com a platéia, quando “*discutiam-se o texto, a direção, a interpretação, o cenário, o vestuário. Tudo era objeto de discussão, de reflexão e de crítica. Era uma escola de teatro perfeita*”.³²²

O artigo atribuído a Camila Mansilla, “*Breve história del Teatro del Pueblo*” o define como: “*uno de los primeros teatros independientes de Argentina y América Latina*”. O grupo foi criado em novembro de 1930, “*en un contexto socio-cultural donde la crítica*

³²⁰ THOMSON; FRISCH; HAMILTON, 1998, p.67; 85.

³²¹ Ver: Orquídeas não vivem presas. In: SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p.97-112.

al teatro comercial se evidenciaba mediante la propagación de grupos de teatro independiente”. Porém, nem todos os grupos surgidos naquele período atingiram o êxito obtido pelo Teatro del Pueblo. O mérito, quanto ao êxito deste projeto é creditado ao seu fundador, o jornalista, Leônidas Barletta que o dirigiu e o promoveu até a sua morte.³²³

As justificativas para o surgimento do Teatro del Pueblo, um grupo independente com crítica ao teatro comercial, em certa medida, se assemelham às feitas pelo TEN e pelos autores de matérias jornalísticas para a criação do grupo, como é possível verificar nos periódicos do Arquivo Ruth de Souza. Tal aspecto nos sugere ter havido, na primeira metade do século XX, um movimento internacional de crítica ao teatro comercial do qual fizeram parte grupos teatrais brasileiros, entre os quais o TEN. Sendo assim, podemos concluir ter havido o diálogo entre parte das propostas do movimento argentino, exemplificado pelo Teatro del Pueblo, com o grupo brasileiro. Por outro lado o testemunho da prática da *blackface* no grupo argentino remeteu Nascimento a uma prática, também vivenciada no Brasil, contra a qual o TEN iria se contrapor. Apesar dos depoimentos de Abdias Nascimento e Ruth de Souza, bem como dos registros contidos no arquivo da atriz, não explicitarem esse aspecto, há uma identidade nas justificativas para a fundação do Teatro del Pueblo e do TEN. Coincidentemente também identificamos problemas objetivos comuns a esses dois grupos. Refiro-me às dificuldades para o estabelecimento de suas sedes e ao tratamento oferecido pelos aparatos policiais nos dois países.

“El Teatro del Pueblo surge con la finalidad de ‘realizar experiencias de teatro moderno para salvar el envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte general, con el objeto de propender a la salvación espiritual de nuestro pueblo.’”

Durante varios años el Teatro del Pueblo carece de lugar propio y estable, por lo tanto se ve obligado a recorrer distintos edificios que le concede la Municipalidad de Buenos Aires. En 1943 las nuevas autoridades municipales del gobierno militar de turno lo expulsan violentamente del edificio de Corrientes 1530 que ocupaba desde 1937. A partir de ese momento ocupa en forma definitiva el subsuelo que alquila en Diagonal Norte 943.”³²⁴

O período entre 1937 e 1943 parece ter sido o mais importante para o grupo, nele foram encenadas as *“obras de la dramática universal de todas las épocas sin descuidar la*

³²² *Idem, ibidem*, p.108-110.

³²³ MANSILLA, Camila. *Breve história Del Teatro Del Pueblo* em [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/visitado em 20/4/2010](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/visitado%20em%2020/4/2010). A nota de número 7 do capítulo “Aprendendo os caminhos” de Abdias Nascimento: *o griot e as muralhas*. apresenta uma narrativa, sintética mas muito semelhante a esta na página 112.

³²⁴ MANSILLA, Camila. *Breve história Del Teatro Del Pueblo*, in [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/visitado em 20/4/2010](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/visitado%20em%2020/4/2010).

producción nacional". Em torno do Teatro del Pueblo, Barletta reuniu poetas, artistas, músicos, contadores de histórias para juntos participarem das *"actividades que promueve el Teatro del Pueblo, muchas de éstas fuera del edificio teatral con el fin de llevar el teatro a la gente"*. Entre 1943 e 1976, o Teatro del Pueblo atravessou um período crítico, acentuado pela morte de Barletta, em 1976, quando então o grupo teve as suas atividades suspensas, retomando-as somente em 1996.³²⁵

A experiência impactante vivida por Abdias Nascimento junto ao Teatro del Pueblo somou-se à vivida durante um dos períodos em que esteve preso por motivos políticos. Após sair da prisão, Nascimento encontrava-se maduro para perceber a ausência do afrodescendente no teatro brasileiro. Assim, no dia 13 de outubro de 1944, foi fundado o Teatro Experimental do Negro.³²⁶

“Quando eu saio da prisão, já estou bem maduro no sentido de ver a ausência de negros participando do teatro brasileiro, mas não assim de uma forma acidental. Estou dizendo isso porque, lá na penitenciária, eu tive a oportunidade de ler muito. A gente trabalhava também, mas tinha muito tempo de estudar, de pegar uns livrinhos da biblioteca. Não eram muitos, mas havia alguns. Eu via essa grande falha, essa grande ausência do negro no teatro brasileiro, e também estudava os porquês.”³²⁷

Consciente das restrições raciais existentes nos palcos brasileiros, Abdias Nascimento parte para combatê-las através de uma ação concreta, o teatro. *“Eu saio de lá muito seguro nessa história toda e é quando, então, me aproximo dos intelectuais negros ou mulatos de São Paulo, para buscar apoio para fazer o Teatro Experimental do Negro, para concretizar a idéia”*.³²⁸

Dois aspectos do processo de construção de memória de Abdias Nascimento chamam a atenção quando comparados ao de Dona Ruth de Souza. Ao contrário da solidariedade e da magia descrita nos relatos da atriz, a história de seu antigo grupo também foi marcada pela resistência. Nesse sentido, podemos dizer que ambas coexistiram desde os seus primeiros momentos. Uma das primeiras ações do fundador do TEN parece ter sido a de buscar tecer as primeiras alianças com a intelectualidade nacional.

“Falei com o Fernando Góes, que teve muito boa receptividade. Ele me apresentou ao então festejado intelectual mulato Mário de Andrade, e esse não demonstrou o menor interesse. Falei também com outras pessoas cujos nomes não

³²⁵ *Idem.*

³²⁶ Quando a cor escapa da coxia. *In*: SEMOG: NASCIMENTO, 2006, p.115.

³²⁷ *Idem, ibidem*, p.118.

³²⁸ *Idem.*

me recordo agora. Enfim, eu senti, fora o Góes, muito ceticismo em torno da idéias, muita indiferença...”

Não obstante as primeiras resistências, a formação do arco de alianças para a sustentação do TEN e o posterior sucesso dessa empreitada resultaram, em parte, da formação de uma rede de solidariedade cuja extensão ultrapassou as fronteiras nacionais. Ao voltar para o Rio de Janeiro, Abdias Nascimento reuniu-se com o advogado e agrônomo Aguinaldo Camargo, cuja amizade e parceria política remontam as atividades do Congresso Afro-Campineiro de 1938. Aos dois velhos amigos-militantes juntou-se um terceiro companheiro de luta e também amigo de longa data, Sebastião Rodrigues Alves e, ao trio,

“o pintor Wilson Tibério, que esteve muito tempo em Paris, muito tempo no Senegal, e hoje é escultor e vive na Itália; José Herbel, que era contabilista ou administrador; e Teodoro dos Santos, me parece que era arquiteto, ou pelo menos trabalhava em arquitetura”.³²⁹

Uma característica desse primeiro grupo é a de possuir elementos que nos levam a verificar a articulação da categoria gênero com a classe e a raça/etnia. Rachel Soihet e Joana Maria Pedro, ao citarem o trabalho de Joan Scott, observaram ser a articulação dessas três categorias um indicativo “*de que as desigualdades de poder se organizam, no mínimo, conforme esses três eixos.*”³³⁰ Ao que parece a primeira formação do TEN foi composta por profissionais de nível superior e artistas. Se o conjunto do grupo não era constituído por homens da classe média negra, provavelmente nenhum deles desenvolvia trabalho subalterno. Ao contrário do relatado em relação às novas atrizes afrodescendentes:

“imediatamente se aliou uma mulher extraordinária, que era uma empregada doméstica chamada Arinda Serafim. E a Arinda trouxe outra mulher extraordinária, a Marina Gonçalves, que eu não sei se ainda trabalha aqui... Ela era roupeira aqui e não sei por onde está”.³³¹

Uma terceira leva foi constituída com a participação de Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta Barbosa, Natalino Dionísio “*e tantos outros*”. Uma vez formado o TEN, o próximo passo teria sido a sua institucionalização. Nas memórias de Dona Ruth de Souza, a casa de Aníbal Machado era um importante espaço de sociabilidade de artistas e intelectuais do Rio de Janeiro da década de 1940. Segundo Abdias Nascimento o primeiro apoio efetivo concedido ao recém criado grupo experimental de teatro foi dado

³²⁹ *Idem, ibidem*, p.119.

³³⁰ SOIHET: PEDRO, 2007, p.287-289.

pelo escritor. “A primeira ajuda, o primeiro socorro e o primeiro apoio que recebi foi do escritor Aníbal Machado, nesse tempo, ele tinha a casa aberta a toda manifestação da inteligência brasileira, em Ipanema”.³³² Naquela noite Abdias Nascimento expôs suas propostas ao escritor e recebeu o primeiro gesto de solidariedade:

“Estava recolhendo todo o apoio possível e, inclusive, o Aníbal Machado imediatamente passou a mão no telefone e chamou a redação de um jornal; foi *O Jornal* – e quem era o secretário de *O Jornal*? Era Carlos Lacerda. Carlos Lacerda imediatamente deu todo o apoio, teve uma conversa muito encorajadora comigo.”³³³

Abdias Nascimento estava em São Paulo quando lera um artigo onde o escritor Galeano Coutinho defendia a existência de um teatro negro no Brasil. Provavelmente o reconhecimento da necessidade de criação de um teatro negro foi compartilhado por outros segmentos intelectualizados e críticos da sociedade da década de 1940. “*Ou seja, tinha várias fontes, várias manifestações, vários indícios que patrocinavam e apoiavam a idéia de um teatro negro*”.³³⁴

Outra variação do processo de construção de memória de Abdias Nascimento, em relação ao de Dona Ruth de Souza, refere-se ao local onde ocorriam as reuniões dos integrantes do TEN. Segundo o relato da atriz, o espaço de sociabilidade dos atores do teatro negro era o Vermelhinho, situado em frente a ABI, para o ex-diretor do TEN o local ficava do outro lado da atual Avenida Rio Branco e mais próximo ao Theatro Municipal, era o Café Amarelinho. Em uma dessas reuniões alguém na mesa teria informado sobre a conferência a ser proferida por Paschoal Carlos Magno, que acabara de retornar da Europa, “*no Ministério da Educação (ou Teatro Fênix)*”. Os integrantes do TEN teriam ido à conferência “*para alargar*” o seu “*horizonte sobre teatro*”.³³⁵ Além do escritor paulista, o conferencista também teria defendido a criação de um teatro negro no Brasil. Na ocasião Abdias Nascimento teria se levantado e respondido: “*Paschoal, você não tem mais que advogar, não, porque nós já fundamos o Teatro Negro, já existe o Teatro Experimental do Negro*”.³³⁶ Por sua vez, Paschoal Carlos Magno anunciou à platéia a fundação do grupo. Naquele momento, teve início uma relação cordial e de colaboração mútua, exemplificada com a participação do TEN na montagem da peça *Palmares*, de Stella Leonardos. Segundo

³³¹ SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p.119.

³³² *Idem.*

³³³ *Idem.*

³³⁴ *Idem.*

³³⁵ *Idem.*

Abdias Nascimento, “*Era o Teatro Negro colaborando, porque nós imediatamente conseguimos e passamos a funcionar na sede da UNE*” e enfatiza serem a União Nacional dos Estudantes e a Casa do Estudante do Brasil instituições distintas sendo esta localizada no final do Castelo e aquela na Praia do Flamengo.³³⁷

“Como tinha essa peça que ia botar em cena, nós nos prontificamos a colaborar com ele. A cena que evocava a República dos Palmares foi feita pelo Teatro Experimental do Negro, com o Aguinaldo Camargo no papel de Zumbi, mais dois outros atores fazendo papéis destacados e duzentas pessoas em cena. Vejam bem, era um teatro que acabava de nascer, que não tinha tradição de disciplina teatral, e nós já enfrentávamos essa grande empresa. O Teatro Negro foi fundado em outubro e, já em novembro, nós estávamos colaborando nessa peça, com duzentas pessoas em cena. Eu ficava ali a cuidar da disciplina daquela massa, controlando tudo para poder funcionar.”³³⁸

A primazia sobre a fundação do Teatro Experimental do Negro parece ter provocado, ao longo dos anos, acirradas batalhas de memórias entre Paschoal Carlos Magno e Abdias Nascimento, com as disputas pela paternidade da entidade. Na década de 1970, Paschoal Carlos Magno assinou a publicação de um livro redigido a partir das entrevistas colhidas por Ricardo Guilherme. Nele constam alguns dados biográficos do diplomata e teatrólogo. Filho de Nicolau Carlos Magno e Filomena Campanela Carlos Magno, nasceu no dia 13 de janeiro de 1906, na cidade do Rio de Janeiro. Na época da entrevista, o diplomata possuía 72 anos de idade e já tinha servido na Inglaterra, Itália e Grécia.³³⁹ Durante o depoimento que deu origem ao livro, seu entrevistador pede-lhe: “*Fale de sua vinculação ao Teatro Experimental do Negro*”. Em sua resposta, Paschoal Carlos Magno reivindica a primazia na reflexão sobre o lugar do negro na dramaturgia da época e, por conseguinte, na elaboração de um projeto de criação de um grupo de teatro negro. E mais, indica o nome de Aguinaldo Camargo como um dos precursores na interlocução acerca do tema.

“Eu vim da Europa, estava muito doente (1944), por causa da guerra. Fiz então, pelo Brasil afora, uma campanha para que os moços aprendessem a usar as mãos no teatro de bonecos, para que cada escola secundária tivesse um grupo de teatro amador. Voltei ao Rio e fiz o Curso de Férias de Teatro. Nesse curso, homens de mérito falaram sobre temas ousados como ‘Teatro e Censura’. Um dia, eu levantei no Teatro Fênix a questão do negro no teatro. Nas peças, o ator negro era usado apenas para ser moleque de recado. Aí levantou-se da platéia um negro e diz que eu estou com a razão. Chamava-se Aguinaldo Camargo, um rapaz notável

³³⁶ *Idem, ibidem*, p.119-120.

³³⁷ *Idem*.

³³⁸ *Idem, ibidem*, p.120.

³³⁹ MAGNO, 1980.

como ator. Eu então prometi fundar o Teatro Experimental do Negro. E dois dias depois, reuni na Casa do Estudante um grupo de negros. Nós fundamos o Teatro Experimental do Negro, que o Abdias Nascimento levou adiante.”³⁴⁰

Na avaliação da experiência, sugerida por Ricardo Guilherme ao indagar-lhe “*Quais [foram] os aspectos negativos dessa experiência?*”, Paschoal Carlos Magno parece indicar a sua divergência sobre o encaminhamento do grupo. Ele, provavelmente, concordava com a crítica à ausência de personagens e da atuação dos atores afrodescendentes na época, mas divergia da existência do racismo na sociedade brasileira. Essa leitura paradoxal talvez explique sua discordância sobre o modo como o Teatro Experimental do Negro, sublinhava a questão.

“O Teatro do Negro ainda não existe como eu queria. Naquele tempo, foram feitas peças racistas. Eram peças de negros revoltados contra brancos. Na minha idéia, não. O negro poderia ser o Romeu com uma Julieta branca. Ou então, um grande grupo de negros fazendo importante repertório do teatro do mundo.”³⁴¹

A documentação produzida por esses atores sociais indicam não ser raro nos processos de construção de memória e nas narrativas de si, as disputas por lugar de primazia em ações e projetos coletivos. Um relatório do Teatro dos Estudantes, com indicação de elaboração para o ano de 1945, redigido pelo então diretor José Jansen, indica ser em 1938 a fundação deste grupo. Seu surgimento seria fruto de uma ação coletiva, com a iniciativa de Paschoal Carlos Magno e um grupo de “*idealistas*”, como Itália Fausta, Geraldo Avelar, Paulo Porto e Sandro Polloni. Segundo o relatório, todos esses nomes fizeram parte da direção do TEB. O início de suas atividades foi com a montagem de *Romeu e Julieta*, de Shakeaspere. Para Jansen, as atividades do TEB trouxeram novos valores artísticos, posteriormente incorporados ao rádio e ao teatro.³⁴²

O jornal *A Noite* do dia 23 de maio de 1938 teria sido o órgão da imprensa onde Itália Fausta anunciou a reunião dos estudantes universitários para organização do elenco do TEB. A justificativa da montagem do grupo seria proporcionar o conhecimento de obras de relevância do repertório universal que, pelo custo e dificuldades exigidas para a sua execução, dificilmente poderiam ser apresentadas por qualquer um dos elencos

³⁴⁰ *Idem, ibidem*, p.13-14.

³⁴¹ *Idem, ibidem*, p.14.

³⁴² Teatro do Estudante do Brasil. Casa do Estudante do Brasil. Relatório 1945. José Jansen [Diretor] Dossiê Paschoal Carlos Magno. FUNARTE-RJ.

profissionais da época. O Teatro dos Estudantes do Brasil “*pretendia transformar-se num centro de cultura a serviço da nossa juventude*”.³⁴³

Em 1944, licenciado de suas atividades de diplomata Paschoal vem ao Rio de Janeiro e decide rearticular as atividades do TEB. Foi quando organizou o Curso de Férias de Teatro planejado para ocorrer em outubro no Teatro Fênix. Em dezembro o grupo apresentou, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o espetáculo *Palmares*, da jovem poetiza Stella Leonardos. Segundo o documento consultado, o TEN participou da montagem, assim como o Coro Orfeônico do colégio Pedro II.³⁴⁴

No final da década de 1980, a primazia de Paschoal Carlos Magno na fundação do Teatro do Estudante do Brasil parece estar consolidada. Um documento produzido pela Divisão de Pesquisa do Centro de Estudos da FUNDACEN contextualiza o processo de fundação do grupo e cita a narrativa de Paschoal Carlos Magno sobre a fundação do TEB.

“O Teatro do Estudante nasceu da minha total loucura. Eu tinha vindo da Europa e vi a situação caótica do teatro brasileiro, um teatro sem orientação técnica, representado por atores e atrizes sem a menor preparação. Aí, eu me lembrei que todos os movimentos tiveram suas origens no meio estudantil.”³⁴⁵

A documentação contida no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF indica terem sido em uma montagem do TEB as primeiras atividades do TEN, no ano de 1944. Contudo, a estréia do grupo em um trabalho solo teria ocorrido também no palco do mesmo Theatro Municipal, no dia 8 de maio de 1945. As divergências com o TEN, indicadas por Paschoal Carlos Magno, parecem ter existido já nas primeiras atividades do teatro negro e se acirraram no decorrer dos anos, não sendo, pois, fruto de um olhar retrospectivo sobre a década de 1940.

Assim, o depoimento de Abdias Nascimento concedido ao SNT e publicado em *Abdias Nascimento: o griot e as muralhas* foi uma oportunidade de registrar a sua versão sobre a história da fundação do Teatro Experimental do Negro. No capítulo “Quando a cor escapa da coxia”, Éle Semog registra em itálico a intervenção de Elisa Larkin Nascimento ao sublinhar ter Paschoal Carlos Magno reivindicado à autoria da fundação do TEN em depoimento publicado na página 161 do segundo número da revista do SNT.

³⁴³ Do livro *Moderno Teatro Brasileiro*, “Crônica de suas raízes”. Gustavo Dória. Documento datilografado, possivelmente os originais do artigo publicado no livro, p.38. Dossiê Paschoal Carlos Magno. FUNARTE-RJ.

³⁴⁴ *Idem*. Nas páginas 44-45 há uma referência a um documento que situa o festival de teatro de 1944, como o local de onde teria saído o TEN.

“Um dia estava eu [Paschoal Carlos Magno] falando da angústia que eu sentia a respeito da situação dos negros do Brasil quando se levantou o ator Aguinaldo de Oliveira, dizendo: ‘Eu sou uma das vítimas raciais do Brasil’. Então criamos, na Casa do Estudante, o Teatro Experimental do Negro, que depois o Abdias Nascimento tomou conta, fazendo tudo errado, transformando a coisa numa porta aberta para outro tipo de racismo.”³⁴⁶

Abdias Nascimento contesta a afirmação de Paschoal Carlos Magno, no entanto, o faz para produzir um registro histórico, em função do “*problema da documentação para a História do Teatro*”. Caso contrário não daria “*importância a essa fantasia, a esse egoísmo*” que denomina como “*degradação da memória do Paschoal*”. Para Abdias Nascimento, a resposta dada no depoimento ao SNT se justifica “*porque aí tem um problema que interessa ao povo brasileiro, ao teatro brasileiro, à história do negro*”.³⁴⁷ Como um intelectual que valoriza a função da história, Abdias Nascimento considera a documentação como fonte reveladora dos fatos ocorridos em um passado e sugere a visita aos periódicos da época para uma avaliação da participação do TEN em *Palmares*. “*E, se virem os jornais da época, o que a crítica acentuou nesse espetáculo foi a atuação do Teatro Experimental do Negro*”. Segundo ele, o ponto alto do espetáculo teria sido a atuação do TEN. “*Daí, na megalomania do Paschoal, ele já passou a pensar que ele fundou o Teatro Experimental do Negro*”.³⁴⁸

Na disputa pelo reconhecimento da condição de fundador do TEN, teriam participado outras pessoas menos conhecidas, ou até mesmo, desconhecidas. Certa feita, Abdias Nascimento transitava pelo bairro da Lapa, região central da cidade do Rio de Janeiro, quando uma pessoa “*deitada embaixo de umas cobertas, suja e bêbada*” teria lhe dito: “*– Eh, eh, Abdias, vem cá... você não lembra mais de mim?!... Eu fundei o Teatro Negro e você depois apareceu lá...*”. Na conclusão de Abdias Nascimento, as reivindicações pela autoria da idéia de fundar um grupo de teatro negro vão do diplomata ao homem afrodescendente, provavelmente muito pobre. A disputa por essas memórias lhe deixaria muito contente por revelar “*a importância do Teatro Negro, de que todo mundo quer ser o fundador, quer tirar um pedacinho sendo o fundador*”.³⁴⁹ Como uma possibilidade de se elucidar a questão, Nascimento propõe o cotejo da documentação –

³⁴⁵ Trabalho elaborado por Ângela Reis, da Divisão de Pesquisa do Centro de Estudos da FUNDACEN. Julho 1988. Dossiê Paschoal Carlos Magno. FUNARTE-RJ.

³⁴⁶ SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p.120-121.

³⁴⁷ *Idem*, *ibidem*. p.121

³⁴⁸ *Idem*.

³⁴⁹ *Idem*.

especialmente dos periódicos – da época da fundação do Teatro Experimental do Negro, de modo a dissipar as eventuais dúvidas em relação a quem foi o seu fundador.

“Mas é muito fácil, é só ver, na época, a documentação. Por exemplo, a primeira nota que saiu foi no *Radical*, a quem dei uma entrevista: pode-se ver lá que não tem nada a ver com o Paschoal. A primeira reportagem ilustrada sobre o Teatro Negro foi na *Revista Rio*, feita pelo Henrique Pongetti; também não tem nada a ver com o Paschoal. Vocês podem ver que as primeiras documentações do Teatro Negro não têm nenhuma relação, nem com o Paschoal e nem com o Teatro do Estudante.”³⁵⁰

Não faz parte dos nossos objetivos de pesquisa pôr em dúvida a liderança exercida por Abdias Nascimento, tampouco questionar o papel dos líderes negros no processo de fundação do TEN. Contudo a proposta de visita aos documentos da época da fundação do grupo, formulada pelo próprio Abdias Nascimento, vem ao encontro de nossos objetivos de compará-los aos processos de construção de memórias dos atores sociais envolvidos, mormente ao de uma das principais atrizes do TEN, Ruth Pinto de Souza. Para isso adotaremos como eixo de análise, prioritariamente, a documentação de seu arquivo. No entanto, consideramos pertinente a utilização dos artigos publicados em periódicos, selecionados, transcritos e republicados em livro pelo próprio Teatro Experimental do Negro.

³⁵⁰ *Idem.*

3.3. Objetivos, desafios e perspectivas do Teatro de Negro

“Teatro de Negro” foi o nome do artigo publicado no jornal *O Globo* no dia 17 de outubro de 1944, portanto, quatro dias após a fundação do Teatro Experimental do Negro. Se esta não for à matéria mais antiga sobre o grupo, certamente é uma das primeiras, não só a comentá-lo, mas também a criticá-lo. A matéria, sem identificação de autor, é iniciada com a seguinte advertência: haveria um grupo denominado como “*corrente*” defensora da “*cultura nacional e do desenvolvimento da cena brasileira*” que estaria “*propagando e sagrando a idéia da formação de um teatro de negros, na ilusão de que nos advêm daí maiores vantagens para a arte e desenvolvimento do espírito nacional*”. A proposta não seria merecedora de “*aplausos*” por não haver justificativas para “*essas distinções entre cena de brancos e cena de negros, por muito que as mesmas sejam estabelecidas em nome de supostos interesses da cultura*”.³⁵¹

Segundo o autor não identificado, a divisão dos palcos entre brancos e negros faria sentido se fosse nos Estados Unidos da América do Norte, onde esse tipo de divisão social faria parte daquela “*formação histórica*”. A sociedade brasileira não teria vivido um processo similar: “*nem sequer historicamente essas distinções se fundamentaram*”. No Brasil escravista, os cativos seriam bem mais protegidos e amparados do que os afrodescendentes daqueles dias. A escravidão brasileira teria sido amena, com pouca violência, os crimes e excessos seriam uma exceção:

“porquanto, via de regra, os negros escravos, em todo o país, eram mais bem tratados do que muitos que hoje vivem desamparados. Os crimes, os tormentos, eram exceções, porquanto a regra foi sempre a doçura brasileira, o fenômeno da mãe preta, dos escravos que, mesmo sobrevinda a Abolição, ficaram por quase toda parte a serviço dos seus senhores, e morreram acarinhados de todos”.³⁵²

Para o articulista, a harmonia racial não seria um ideal a ser atingido ou promovido, mas um dado verificável historicamente na sociedade brasileira: “*Sem preconceitos, sem estigmas, misturados e em fusão nos cadinhos de todos os sangues, estamos construindo a nacionalidade e afirmando a raça de amanhã*”.³⁵³ Em função do

³⁵¹ Sem indicação de autoria. Teatro de Negro. *O Globo*. Ecos e comentários. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1944. A reportagem foi transcrita em *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966, p.11. FUNARTE-RJ.

³⁵² *Idem*.

³⁵³ *Idem*.

suposto paraíso racial brasileiro, não haveria razão para a existência do projeto desenvolvido pelo TEN.

“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 as escolas e universidades dos negros, os regimentos de negros e assim por diante. E no caso em apreço, a criação artificial do teatro que se propaga é tanto mais lamentável quanto é certo que a distinção estabelecida iria viver, aliás, falsamente, nas esferas sugestivas e impressionantes do teatro, que só deve ser um reflexo da vida dos nossos costumes, tendências, sentimentos e paixões.”³⁵⁴

Meses depois, o jornal *A Noite* publica o artigo “Perspectivas do Teatro Experimental do Negro”, também sem identificação de autor. Seu conteúdo antagônico parece dialogar com o texto antecessor no que se refere à interpretação do surgimento do TEN. O nascimento do grupo é situado em um contexto de reivindicação das classes trabalhadoras: empregadas domésticas, ferroviários, comerciários, padeiros entre outros profissionais. Apesar de contemporâneo a essas mobilizações políticas, as reivindicações negras possuíram peculiaridades. Por isso a sugestão de sua desvinculação em relação aos trabalhadores. “*O negro também tem reclamação a fazer e se ele não fizer, não espere por comunismo, não*”³⁵⁵. Tal distinção seria justificável por serem as chamadas “reivindicações negras” relativas a problemas que extrapolam a dimensão econômica: elas diriam respeito ao preconceito motivado por sua ascendência escrava.

“O problema deles não é só econômico. É mais um certo preconceito, sobrevivência do espírito escravocrata, que ainda persiste em certas camadas da nossa sociedade. Essas camadas, mesmo sem confessar explicitamente, vêem no negro o escravo inferior de dantes, sem cultura e educação.”³⁵⁶

Para sublinhar o argumento dos que advogam a inexistência do preconceito racial na sociedade brasileira, o autor enfatiza: “*Logo virão os ignorantes ou hipócritas dizendo que no Brasil não há preconceito, que aqui se vive no melhor dos mundos.*” A refutação se sustenta nos comentários de Sílvio Romero acerca do falecimento de José do Patrocínio. Na ocasião, o autor sergipano teria afirmado que enquanto ascendiam os seus “*protegidos*”, Coelho Neto e Olavo Bilac, o “*celebre tribuno*” terminou a sua vida em condição de miséria. Em relação ao preconceito racial no Brasil, Sílvio Romero teria afirmado: “*ainda*

³⁵⁴ *Idem, ibidem*, p.11-12.

³⁵⁵ Sem indicação de autoria. Perspectivas do Teatro Experimental do Negro. *A Noite*, 06 de novembro de 1945, p.11. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF

³⁵⁶ *Idem*.

*falam que não há preconceito de cor, mas ele existe, não com cores berrantes como nos Estados Unidos, mas há; levemente pronunciado, mas há. Quem o nega é por não conhecer o problema do negro brasileiro”.*³⁵⁷

Além da crítica aos defensores da tese da inexistência do preconceito racial no Brasil, o artigo também pontua a positividade dos movimentos constituídos por afrodescendentes bem intencionados que assumem uma postura de valorização positiva de suas características fenotípicas. Ao mesmo tempo, defende a aliança do ativismo negro com lideranças não negras. Este seu posicionamento nos faz pensar se estamos diante de uma clara alusão a uma segunda forma de se pensar o ideal de harmonia entre as raças, no caso, uma harmonização a ser construída a despeito do combate às discriminações e desigualdades raciais. Assim, o artigo parece propor estratégias de legitimação para a existência e atuações do TEN.

“Ninguém deve temer um agravo do mal. Este movimento está sendo feito por pretos de boa vontade, que não têm vergonha da sua raça, nem espicham o cabelo como certos crioulos pernósticos por aí... Negros que servem de joguetes a partidos políticos suspeitos ou com gente safada não se pode contar. O movimento deve ser feito com a ajuda do elemento branco, congraçando e harmonizando as duas raças para um radioso futuro do Brasil. Pois é preciso convir que o Brasil deve uma dívida ao negro que ainda não foi sanada.”³⁵⁸

O autor ainda destaca como emblema do sofrimento afrodescendente, gerador da dívida social os versos atribuídos a Abgail Moura.

“Negro tá cansado de sofrê,
Ó Sinhô!
Negro já não sabe o que fazê,
Cum tanta dô!”³⁵⁹

O objetivo do Teatro Experimental do Negro seria a luta “*contra o complexo de inferioridade do negro e contra o preconceito de cor dos brancos.*” E reitera a tese de que a existência e adoção das ações anti-racistas do Teatro Experimental Negro não ofereceriam perigo ao pretendido projeto de harmonização racial no Brasil. “*Aos que quiserem ver nessa iniciativa qualquer prejuízo à conciliação de raças no Brasil, só cabe responder-lhes com as palavras de Schiller: ‘Contra a estupidez nem os Deuses...’*”³⁶⁰

³⁵⁷ *Idem.*

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ *Idem.*

³⁶⁰ *Idem.*

Na seção “Tipos do Teatro do Negro” do mesmo artigo, o autor indica quais são as características étnico/raciais dos integrantes do TEN. Ao fazê-lo, mais uma vez, parece apontar para a tolerância à diversidade racial como uma das características do grupo. Afastando-lhe, pois, a imagem de entidade negra sectária e anti-branca: “*São brancos, pretos e mulatos.*” Abdias Nascimento, foi definido como um “*Trabalhador infatigável*”, dedicado ao grupo, utilizava recursos próprios para a manutenção de suas atividades. Por isso, o diretor do TEN “*tem até passado fome*”. Formado em ciências econômicas, jornalista e escritor, Abdias Nascimento preparava o livro *Sub-Mundo* no qual debateria o problema penitenciário do estado de São Paulo. Naquele momento também seria o autor do “*excelente*” romance intitulado *Uma felicidade que parece distante*. Para os observadores da época, a trajetória e o posicionamento político do diretor do TEN não era algo claro e nem facilmente compreensível, oscilando entre uma posição de direita, democrata ou de esquerda. “*Alguns o acusam de direitismo; em Porto Alegre, em 1942, incomoda a polícia com suas idéias surrealistas, e suas atitudes francamente de esquerda*”.³⁶¹

O final da matéria traz a percepção da condição social da população afrodescendente e de sua disposição para participar das transformações em curso naqueles dias.

“O negro está hoje bem alerta. Não quer continuar mais passivo ante os acontecimentos políticos, culturais e progressistas do nosso tempo. Quer é colaborar, participar nas linhas de vanguarda da civilização, como qualquer cidadão do mundo, mas também como bom brasileiro que sempre foi.”³⁶²

Os artigos “Teatro de Negro” e “Perspectivas do Teatro Experimental do Negro” parecem refletir o debate acerca das seguintes questões: São racializadas as relações sociais no Brasil? Seriam os palcos do teatro brasileiro um espaço privilegiado para a percepção e observação desse processo?

Esses aspectos estarão presentes em outros artigos da época da fundação do TEN, como é o caso de “Teatro de negros para platéias de brancos”, de Rocha Pitta e Augusto Rodrigues. Na matéria, logo abaixo do título, há uma síntese da visão dos autores sobre a incompreensão e os desafios por que passam os integrantes do teatro negro.

“O Teatro Experimental do Negro ainda não foi devidamente compreendido – como nasceu e vive o grupo cênico que promete marcar rumos –

³⁶¹ *Idem.*

³⁶² *Idem.*

operários, costureiras e funcionários públicos, compram sua indumentária com o próprio ordenado – algumas vitórias e muitas esperanças.”³⁶³

Antes de iniciar o texto propriamente dito, os autores lançam mão de um recurso visual com o objetivo de tornar evidente ao leitor as idéias chaves a serem explicadas. Dentro de um boxê, registram as suas opiniões: ao “*contrário do que muita gente pode pensar*”, o TEN representava um “*atualíssimo movimento do negro brasileiro*”, seus líderes a cada dia se convencem das necessidades de sua luta. A estratégia discursiva do texto parece minimizar um suposto caráter reivindicativo e enfatizar o projeto de transformação da percepção dos afrodescendentes, bem como de sua própria auto-percepção. O TEN seria “*menos reivindicador de direitos sociais que de elevação cultural da raça*”. Seu objetivo fundamental seria desenvolver um trabalho de elevação da auto-estima. “*Pretendem de fato, primeiro e acima de tudo, dar ao homem de cor, se não o orgulho de o ser, pelo menos a convicção de que o matiz epidérmico não o diminui perante os brancos*”.³⁶⁴ O processo de transformação da estima afrodescendente passaria pela superação do passado escravista e seu legado.

“A senzala, por exemplo, pode ser uma mancha de infâmia, mas olvidá-la seria eternizar o anátema no subconsciente. Daí, a ânsia com que esses líderes buscam reviver o passado sombrio da raça, a fim de evidenciar a superação da fase de inferioridade social. É como se dissessem: ontem fora assim; hoje somos outros. Basta-nos lembrar o título da primeira revista dedicada ao assunto e dirigida por homens de cor: *Senzala*.”³⁶⁵

Para uma parte dos defensores da existência e atuação do TEN, o grupo estaria imbuído de motivação exclusivamente artística ligada à elevação cultural dos afrodescendentes. “*Outra não será, por certo, a finalidade mais profunda do Teatro Experimental do Negro, cujo sucesso acentuado a cada dia promete rumos absolutamente inéditos, para a arte cênica brasileira*”. Apesar da pouca experiência e preparo, o grupo teria feito uma encenação de bastante sucesso com a sua primeira montagem solo³⁶⁶.

Nesta versão da história da fundação do Teatro Experimental do Negro, a organização do grupo teria se iniciado em um pequeno café, da cidade do Rio de Janeiro. Em torno de uma mesa conversavam alguns intelectuais, entre os quais Paschoal Carlos Magno, diretor do Teatro dos Estudantes, Abdias Nascimento e Aguinaldo Camargo, “os

³⁶³ PITTA, Rocha; RODRIGUES, Augusto. Teatro de negros para platéias de brancos. *Diretrizes* (Edição final). Rio de Janeiro, ano VIII, 22 de julho de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

³⁶⁴ *Idem*.

³⁶⁵ *Idem*.

³⁶⁶ *Idem*.

dois últimos, líderes negros". Segundo os autores: "*daquela palestra, surgiu a idéia e a realização mesma do Teatro Experimental do Negro.*"³⁶⁷ O documento não indica de quem teria sido a primeira idéia ou a iniciativa de fundar o teatro negro. Tampouco revela quem eram os outros intelectuais, sentados em torno da mesa do café, junto a Abdias Nascimento e Aguinaldo Camargo. E também não informa o nome ou a localização, na cidade, do referido estabelecimento comercial. Seriam os intelectuais não denominados aqui alguns dos mencionados por Dona Ruth de Souza em suas entrevistas? Estariam todos em torno de uma mesa do Café Vermelhinho ou seria do Amarelinho? De todo modo a imagem apresentada por uma matéria jornalística, selecionada por Dona Ruth de Souza, para constar em seu arquivo, é mais um indício de ter surgido o grupo amparado por um arco de alianças no qual um dos seus principais expoentes parece ter sido Paschoal Carlos Magno. Outro dado curioso contido neste documento é a indicação de ter sido a fundação do TEN uma realização de dois líderes do ativismo negro.

Para a montagem do grupo, foram convocadas pessoas com características bastante heterogêneas. "*A única condição prévia exigida do candidato, era a vontade de trabalhar sem esperar benefícios*", leia-se remuneração. Após a primeira convocatória passou-se à seleção dos elementos "*mais aproveitáveis*". Um processo que não parece ter sido tranqüilo: "*Claro que houve desgostos, maledicências, descontentamentos. Mas, uma vez travada a batalha, não havia como interromper o seu curso*".³⁶⁸

A firmeza da atuação do primeiro elenco do TEN teria sido testada, dias após a sua organização, durante a participação no espetáculo *Palmares*, montado pelo TEB, quando Aguinaldo Camargo encarnou o papel central – Zumbi dos Palmares –, revelando possuir "*amplo recurso cênico*". Nessa ocasião, a responsabilidade "*artística do grupo coube a Abdias Nascimento*"³⁶⁹. Em entrevista aos autores da matéria, Aguinaldo Camargo descreve a sua emoção durante a estréia do TEN no Theatro Municipal e a ansiedade acerca da repercussão da atuação do grupo.

"Foi das mais fortes emoções de minha vida (...) entrar em cena, no Theatro Municipal, diante de um grande publico. Dependia dessa primeira exibição o futuro de nosso movimento. E enquanto não li e reli as opiniões dos críticos, no dia seguinte, não pude dormir."³⁷⁰

³⁶⁷ *Idem.*

³⁶⁸ *Idem.*

³⁶⁹ *Idem.*

³⁷⁰ *Idem.*

Abdias Nascimento também revelou sua avaliação acerca da estréia do TEN:

“Tivemos a convicção de que o Teatro Experimental do Negro podia ser levado a sério. Bastar-nos-ia, para tanto, uma boa dose de firmeza em nossos propósitos, compreendendo, não obstante, ser uma tarefa árdua que nos exigiria sacrifícios sobre sacrifícios.”³⁷¹

Uma vez colhidas as primeiras impressões sobre a fundação do TEN, publicadas pela imprensa e arquivadas por Dona Ruth de Souza, nos surge uma questão. Como os periódicos, da época, registraram a razão para a fundação do chamado teatro negro? A versão sobre a matéria dada por Franklin de Oliveira revela os motivos para a fundação de um grupo de atores amadores no Rio de Janeiro, na década de 1940: “*Com o objetivo de conquistar para os homens de cor do país os direitos de cidadania artística e cultural*”. No comando deste grupo “*temerário*” estava Abdias Nascimento “*que veio de Buenos Aires com o desejo de transplantar para o nosso país as experiências colhidas no contato com o Teatro del Pueblo*”.³⁷² Parece que àquela altura o TEN possuía, junto a parte da imprensa, o reconhecimento de sua posição dentro do campo das artes cênicas como um grupo dedicado a enfatizar e garantir o exercício da capacidade dramática dos atores afrodescendentes.

Ao mesmo tempo, o TEN teria como projeto ser um contraponto ao repertório e concepção dos espetáculos do chamado teatro de revista. Deste modo, ele não se propunha a “*oferecer a uma platéia de gente branca*” espetáculos pautados pelo “*exotismo, levando para a cena flagrantemente de macumba e outras credences nativas*”. Os integrantes deixariam o “*lado pictórico do morro e da senzala*” e, ao contrário, “*desejavam era comprovar numa experiência, que fosse mais afirmação vitoriosa do que iniciativa promissora [da] instintiva capacidade dramática do homem negro*”.³⁷³

Abdias Nascimento em entrevista a Gustavo Dória relata “*um pouco de história*” da fundação do grupo. E apresenta os dois “*objetivos essenciais*” que levaram à sua fundação. O primeiro seria “*trabalhar pela valorização social do negro brasileiro*”, utilizando “*a alfabetização e a cultura como os meios mais indicados e eficientes*”. Tal estratégia se justificaria em função da experiência de discriminação, definida como preconceito de cor, presente na sociedade brasileira. O entrevistado parece fazer uma

³⁷¹ *Idem.*

³⁷² OLIVEIRA, Franklin de. Eles também são filhos de Deus: O “Teatro Experimental do Negro”. *Revista do Globo*, 11 de agosto de 1945. p.42. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

³⁷³ *Idem.*

distinção entre o preconceito motivado pela cor e o de cunho racial. “*É sabido que o preconceito de cor ainda existe entre nós, corre mais por conta do baixo nível educacional da maioria da gente negra, e não propriamente, em função consequência de uma atitude racista da sociedade brasileira*”. Apesar disso, segundo o depoente, haveria uma tendência à harmonização entre as “*raças*” formadoras da sociedade brasileira.³⁷⁴

“A linha da nossa evolução baseou-se em nítidos princípios de compreensão mútua entre as raças formadoras do povo brasileiro e a mestiçagem está para testemunhar antecipadamente o fracasso de qualquer tentativa que pretenda quebrar o sentido dessa harmonia étnica.”³⁷⁵

Ao que parece, em 1946, havia algum nível de legitimidade da tese de serem as práticas discriminatórias existentes reflexos do desnível sócio-cultural entre afrodescendentes e eurodescendentes, originadas pela falta de formação educacional dos primeiros. Ao mesmo tempo, coexistia um projeto político de promoção da integração de todos os grupos étnicos e de sua harmonização. Por outro lado, a estratégia discursiva não deixa de enfatizar a configuração étnico-racial presente na sociedade brasileira. Muito provavelmente uma amostra, empiricamente verificável, desse padrão de relações sociais parece terem sido os palcos brasileiros. “*Entretanto, em nosso teatro, antes da fundação do TEN, perdurava o infeliz costume de se pintar branco de preto quando a personagem era de cor*”. A consequência direta de tal prática seria o “*grande prejuízo para nós, que assim nos víamos privados de atuar na cena.*”³⁷⁶

A segunda motivação para a fundação do grupo parece ter sido o desejo de contribuir para a elevação do nível dos espetáculos teatrais em contraposição às motivações econômicas que presidiriam determinadas montagens. Nesse ponto do depoimento, Abdias Nascimento estabelece uma distinção entre as experiências de criação de grupos teatrais de afrodescendentes enfatizando a ruptura no conteúdo representado pelo surgimento de seu grupo.

“Conhecemos, por ouvir dizer, tentativas fracassadas de se criar um teatro de mulatos, no gênero da revista, com finalidades exclusivamente comerciais. E foi para revelar desde o início a orientação diferente do nosso grupo, que escolhi para nossa estréia o *Imperador Jones* (...)”³⁷⁷

³⁷⁴ DÓRIA, Gustavo. O Globo nos teatros: o Teatro Experimental do Negro. *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

³⁷⁵ *Idem.*

³⁷⁶ *Idem.*

³⁷⁷ *Idem.*

A entrevista confirma outubro de 1944 como a data de fundação do TEN e o mês de dezembro, a participação do grupo em *Palmares*. Um acontecimento inédito marcado por uma ruptura no cenário cultural brasileiro. “*Foi a primeira vez que um grupo de artista negros representou no palco da nossa primeira casa de espetáculos, e isso constitui, inegavelmente, um significativo marco da história do teatro brasileiro*”.³⁷⁸

Ao narrar a Dória as atividades educacionais do TEN, Abdias Nascimento revela a sua estimativa em relação ao número de alunos dos Cursos de Alfabetização: “*cerca de cem alunos*” freqüentavam o curso ministrado pelo Professor Ironides Rodrigues. O diretor do TEN também traça um perfil social dos freqüentadores do curso, constituído por homens e mulheres de profissões e localidades de origem variadas e longínquas:

“A freqüência, em sua maioria, era de gente simples: operários, empregadas domésticas, pequenos funcionários públicos, gente moradora nos subúrbios da Leopoldina, e que fazia todas as noites um longo trajeto, até a Praia do Flamengo, a fim de ser alfabetizada e ouvir palestras de iniciação cultural.”³⁷⁹

Além do referido curso, o TEN organizou palestras voltadas para os estudantes e o público em geral. As primeiras séries de palestras foram proferidas pelos Professores José Carlos Lisboa, o adido cultural da Embaixada do Estados Unidos da América, William Rex Crawford, o escritor e romancista Raimundo Souza Dantas e o poeta José Francisco Coelho, entre outros. Abdias Nascimento registra o seu lamento com o fim da cessão das salas da UNE, e, conseqüentemente, a interrupção de parte das atividades do grupo, um episódio que “*golpeou mortalmente esse interessante setor de atividades do TEN, aliás, o mais importante*”.³⁸⁰

Segundo depoimento de Abdias Nascimento, em 1945 foi criado o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, “*como um braço político do TEN, para ajudar na campanha da anistia, e conseguimos um espaço no prédio da UNE para sede dos trabalhos*”. O Comitê não teria um caráter sectário, congregaria afrodescendentes e pessoas de outros grupos étnico-raciais: “*brancos também participavam, sobretudo, os membros da diretoria da UNE*”. Solucionado o problema da anistia, os organizadores do comitê teriam feito um acordo com seus pares para cuidar “*do problema central do comitê, a luta política do negro, os problemas específicos de nossa raça*”. Foi então que aconteceram as divergências com os membros da diretoria da UNE. Para alguns dos integrantes da

³⁷⁸ *Idem.*

³⁷⁹ *Idem.*

³⁸⁰ *Idem.*

entidade não haveria “*problema específico do negro*”. Os defensores da bandeira do ativismo negro eram tachados como racistas: “*Então, vocês querem ser racistas ao revés*”. Com a insistência dos integrantes do Comitê Democrático Afro-Brasileiro por sua posição política, a UNE expulsou essa entidade e o TEN de suas dependências.³⁸¹

³⁸¹ NASCIMENTO, 1988. p.116-117.

3.3. Os combates pela arte no TEN

Nos seus primeiros anos de atuação como atriz, a jovem Ruth de Souza esteve cercada por um grupo de líderes do ativismo negro, de organização estudantil e/ou político-partidária e de grupos teatrais, majoritariamente masculinos. Entre esses homens, estavam os líderes do Teatro Experimental do Negro cujas ações pautaram-se no processo de criação, organização e legitimação de uma nova modalidade do teatro negro no Brasil. Um grupo que lutou, no campo das artes, pela criação de espaços para a atuação de atores afrodescendente, bem como das temáticas ligadas a esse universo étnico-racial. Em algumas oportunidades, Dona Ruth de Souza reivindicou o lugar de primeira atriz afrodescendente a representar um personagem nos gêneros drama, comédia e os textos do repertório clássico no Brasil. As expressões teatro de arte dramática ou “*teatro dramático*” talvez funcionem como chave de leitura que nos auxilie na compreensão do processo de construção identitária e de memória da atriz e, por que não, do TEN. Em certa medida, ambos construíram suas identidades como um contraponto aos atores e atrizes de grupos dos teatros de revistas das décadas de 1940. Vale a pena reiterar não fazer parte dos objetivos desta tese analisar a validade dos registros de época que afirmam o pioneirismo do TEN como teatro dramático, ou seja, as concorrências de um campo teatral, no qual o antagonista do TEN fora o teatro de revista. Tampouco corroborar com os argumentos de que foram estabelecidas hierarquias entre os projetos teatrais do TEN e os das revistas. Contudo mapear essas concorrências nos auxilia na compreensão do processo de construção identitária e de memória compartilhada pela atriz e seu antigo grupo.

Ainda que o artigo “Entre O’Neill e a ‘Pérola Negra’”, de Henrique Pongetti, seja uma seleção para uma publicação feita pelo próprio TEN e não conste no arquivo da atriz, o mencionamos por referir-se ao nome da atriz Pérola Negra e ao seu meio teatral. Pérola Negra é uma personagem citada, porém pouco comentada por Dona Ruth de Souza.

O artigo foi publicado quatorze dias após a fundação do TEN, quando o grupo ainda não teria feito a sua participação na peça *Palmares*, mas já esboçara o plano de encenar *O Imperador Jones*. O conhecimento precoce, por parte de Pongetti, e sua disposição em publicar o artigo em primeiro momento nos sugere ter o crítico algum nível de simpatia ou quiçá ser um dos aliados de primeira hora do grupo. “*Está em organização no Rio, uma companhia negra de teatro dramático cujo primeiro ambicioso objetivo é*

representar em brasileiro a faladíssima peça de Eugene O'Neill chamada Imperador Jones".³⁸²

Para Pongetti, haveria uma diferença, no campo teatral, entre o projeto do TEN e outras experiências de artistas afrodescendentes. Assim, as tentativas anteriores de investimento neste setor foram definidas como "*aquelas revistas primárias pobres de tudo, até de material humano decorativo*". Não havendo, pois, paralelo entre os projetos desenvolvidos por essas companhias de revistas e os do recém criado grupo.

"Entre De Chocolat e Eugene O'Neill não há no Brasil uma ponte: há uma grade eletrificada. De tudo quanto o negro fez no palco nestes últimos anos pouco se poderia dizer, mesmo forçando a memória. O bamboleio da 'Pérola Negra' (mera chantagem dos quadris); o eco de macumba do *São Benedito é ouro só*; a morte do Joça no malogrado filme de Chianca de Garcia e a graça *clownesca* inteligente, mas muito repetida, do Grande Otelo. Sub-arte, bossa, sangue-frio, rústicas amostras de vocações e temperamentos. Nunca bastaram para nos dar a simples suspeita do nascimento de um teatro dramático de arte. Desse teatro que surge agora na outra margem, imprevisadamente, **sem qualquer rastro visível de evolução**; sem qualquer indício anterior de amadurecimento."³⁸³ (Os grifos estão na fonte)

Pongetti questiona se haveria no Rio de Janeiro uma "*elite intelectual negra capaz de traduzir no palco o espírito de uma peça de O'Neill ou de Langston Hughes?*" E critica a visão cristalizada da subalternidade do afrodescendente que impede a percepção de sua transformação. "*A gente se acostumou a ver o negro conformista, continuando a executar em liberdade as tarefas humildes do tempo das senzalas, e não repara em certas transformações silenciosas, mas profundas*". A possibilidade de ampliação da liberdade e direitos desse segmento populacional era o principal objetivo do TEN, o "*propósito mais alto desse teatro ambicioso*", era o resgate intelectual dos homens e mulheres afrodescendentes.

Ao menos nas primeiras semanas de sua fundação o TEN era percebido como um projeto com liderança coletiva. Pongetti sugere isso ao afirmar manter interlocução com esses líderes: "*Tenho conversado com seus organizadores*". E por isso não possuir dúvidas quanto ao seu nível intelectual:

"São espíritos graves e esclarecidos que não se gloriam da baixa musicalidade das favelas, nem da fácil poetização das suas misérias e tristezas. São homens cultos, alguns armados até de um 'canudo' como os melhores brancos, e de quem as nossas populações negras poderão receber o que nunca tiveram: uma

³⁸² PONGETTI, 1944, p.13-14.

³⁸³ *Idem, ibidem*, p.13.

consciência do seu valor dentro da nossa comunidade espiritual; a ambição para uma vitória sobre essa sua apatia mental injustificável.”³⁸⁴

O diálogo entre a experiência racial norte-americana, dentro e fora dos palcos, parece ter sido uma referência importante para o debate público travado na imprensa na década de 1940. Pois Pongetti o utiliza para demonstrar o êxito de projetos artísticos equivalentes, assim como apontar um caminho para o grupo teatral brasileiro recém criado. Nos Estados Unidos, a barreira estabelecida pela chamada linha de cor pôde ser vencida pela “força da arte ‘colored’”. Tal força não seria representada pela atuação de um “*Cab Calloway com seus guinchos de macaco pungido por uma vespa no traseiro*”. Mas, pelo contrário, por atuações como a de Anderson ou Paul Robeson, no caso deste: “*tão irreprovável pelo poder do seu gênio teatral, no papel de Otelo, que lhe permitem beijar a Desdemona loura nos lábios [...]*”.³⁸⁵ Embora reconheça a legitimidade da existência do TEN, Pongetti apresenta duas importantes considerações. A primeira é o reconhecimento da existência do racismo como variável presente nas relações sociais brasileiras. E, em segundo lugar, parece estar consciente dos eventuais limites, possibilidades e receptividade, de um grupo de teatro afrodescendente e sua luta anti-racista junto à opinião pública brasileira, Pongetti parece defender uma estratégia de ação. “*No Brasil, o teatro negro não terá de dirigir ao nosso preconceito, mas à nossa indiferença, a sua mensagem histórica*”.³⁸⁶

A resistência aos projetos desenvolvidos pelo TEN pode ser aferida quando tomamos como referência o apoio dispensado ao grupo. Este parece ser o argumento de Rocha Pitta e Augusto Rodrigues quando afirmam que quem não estiver a par da luta travada pelos “*idealistas*” do TEN não entenderá, exatamente, o significado da assertiva de seu diretor ao afirmar ser a trajetória do grupo uma sucessão de sacrifícios. Os autores referem-se às diversas dificuldades enfrentadas dentro e fora dos palcos, mormente a econômica.³⁸⁷

“Sem auxílio de ninguém, com a distante indiferença do próprio governo, que não chegou ainda a perceber a finalidade educacional do movimento, não raro o material cênico, como indumentárias, cenários e publicidade, tudo isso pago

³⁸⁴ *Idem, ibidem*, p.14.

³⁸⁵ *Idem*.

³⁸⁶ *Idem*.

³⁸⁷ PITTA, Rocha; RODRIGUES, Augusto. Teatro de negros para platéias de brancos. In: *Diretrizes* (Edição final). Rio de Janeiro, ano VIII, 22 de julho de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

penosamente pelos próprios artistas. Depois do espetáculo, nem sempre a bilheteria corresponde.”³⁸⁸

O TEN foi uma associação negra, imbuída de uma ação política, o anti-racismo, criada sob a identidade de grupo teatral, em consonância com certos limites e parâmetros do movimento de modernização do teatro estabelecidos por parte do campo das artes dramáticas. A participação do TEN nesse movimento e na crítica às montagens de espetáculos orientadas pelos resultados comerciais são reveladas nas narrativas de seus integrantes e de parte de seus críticos. Apesar do mote cultural-político o grupo parece ter avançado, progressivamente, sobre outras searas da arena política, em seus primeiros anos de atuação, sem com isso deixar de estar afinado com um discurso de ação meramente artística e educativa. Contudo, o enquadramento discursivo do TEN não parece ter sido o suficiente para garantir-lhe apoio, além dos dispensados pelos integrantes de seu arco de alianças, alguns desde os seus primeiros dias. Apesar de empunhar a bandeira com o mote da elevação cultural, artística e da educação do afrodescendentes, sob os limites dos compromissos coletivos assumidos em torno da harmonia étnica, o TEN parece não ter recebido apoio dos setores públicos. Teria o TEN vivido um relativo isolamento em seus primeiros anos de atividade? Que leituras podem ser feitas das denúncias formuladas por jornalistas e críticos teatrais, notadamente simpáticos ao TEN? O que elas podem revelar sobre aquela conjuntura sócio-política? Quais são as possibilidades ou impossibilidades de ação do TEN nos primeiros dias do chamado período democrático?

O TEN surgiu nos últimos meses de vigência da Ditadura do Estado Novo. Por sua vez, o Estado Novo foi um momento estratégico de reflexão em torno de temáticas ligadas à *formação nacional* e da construção do *mito da democracia racial* no Brasil, sendo que tal *mito* se articula a uma *certa versão da história do Brasil*. Segundo Ângela de Castro Gomes, em *História e Historiadores*, a revista *Cultura Política* teve um importante papel no projeto de divulgação das ações do Estado Novo, definindo para o grande público como estavam sendo encaminhadas as grandes transformações em curso na arena econômica, científica, política e artística. A noção de mestiçagem que se constrói a partir das leituras que a revista *Cultura Política* faz de certos autores é uma noção que rompe com a possibilidade de conflito. Ao diluir a diversidade étnica e cultural e as desigualdades, entre elas a mestiçagem, produz a igualdade. Assim, os estudos históricos, abordados pela revista, buscam as origens da miscigenação e da igualdade. Na leitura da

³⁸⁸ *Idem.*

seção “História” podemos perceber como uma versão de história do Brasil estava sendo configurada pelo Estado Novo. Seus artigos são escritos por “*pesquisadores*” ou “*divulgadores*”, sendo que esses o fazem a partir do argumento de “*autoridade*,” o qual tem sua base em autores que são citados de modo recorrente como: Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Oliveira Vianna.³⁸⁹

A afirmação central dessa operação intelectual era a que identificava a idéia de “*fusão*” racial – de “*uma cara – com a idéia de ‘democracia’ racial*”. Ou seja, a mestiçagem — fosse étnica ou moral – “*integrava*”, no sentido de gerar um resultado em que qualquer dos fatores nele presentes eram absorvidos numa totalidade sem “*conflitos*”. A mestiçagem diluía não só a “*diversidade*” como também a “*desigualdade*” entre índios, negros e brancos, gerando uma “*área de igualdade*” que se traduzia, magnificamente, por uma categoria político-cultural. Investigar as origens e a dinâmica desse processo de mestiçagem constitui-se na busca das próprias origens do valor da “*igualdade*” no Brasil, que tinha uma história diferente daquela vivida pelos países europeus e resultava, em decorrência, num tipo de democracia distinta.³⁹⁰ Parece que nem todos os intelectuais e atores sociais pensaram o Brasil como uma expressão do paraíso ou da democracia racial. Isso explica, por um lado, o surgimento do TEN e sua aliança com intelectuais e artistas. Por outro lado, a conjuntura política do fim do Estado Novo e de afirmação da ideologia negadora do conflito racial, econômica e política parece apontar para os limites materiais e discursivos do teatro negro.

Além das dificuldades materiais para a montagem dos espetáculos, também houve a superação das dificuldades de ordem técnica por parte de seus integrantes. E elas foram sublinhadas por alguns autores de artigos sobre a trajetória do TEN. Referindo-se à sua estréia, junto ao TEB, no Municipal, Rocha Pitta e Augusto Rodrigues, em “Teatro de negros para platéias de brancos”, destacam o trabalho desempenhado pelo grupo em *Palmares*. Sua atuação teria “*entusiasmado*” e levado o TEN a “*vôos mais altos. Dir-se-ia ousado, mas os homens de cor estavam no seu melhor momento psicológico para vencer*”. As dificuldades relativas à atuação do grupo foram superadas em momentos como a estréia solo, onde Aguinaldo Camargo, ao fazer o personagem de Brutus Jones, teria enfrentado “*um papel difícil de uma dramaticidade patética, capaz de afugentar verdadeiros profissionais*”. Contudo, o seu conhecimento sobre a realidade vivenciada pelo

³⁸⁹ GOMES, 1996b. Ver particularmente os capítulos 4 e 5, p.188 e 191-194.

³⁹⁰ *Idem, ibidem*, p.193-194.

personagem o teria ajudado a compor seu personagem, pois “*sentia o drama daquele negro norte-americano, porque, sobretudo, possuía dentro de si mesmo o clima necessário*” Assim, Aguinaldo Camargo “*logrou um sucesso pleno, absoluto, marcante*”. O quadro de superação coletiva teria relação com a atuação de “*todos os figurantes*”.³⁹¹ Porém, nem todos na platéia fizeram essa leitura dos fatos.

“Ao espectador terá passado despercebido, na época, o esforço daquela gente heróica. Ali não estavam artistas profissionais, cujo meio de vida era o teatro, obrigados por isso mesmo a uma representação impecável pelo treino constante, pela exclusiva dedicação ao *métier*. Aqueles personagens que se moviam em cena eram operários, empregadas domésticas, funcionários públicos, estudantes, gente de trabalho duro, que haviam mourejado até horas antes do espetáculo. E no dia seguinte, de novo, estariam nos seus empregos, possivelmente esquecidos do acontecimento da véspera.”³⁹²

O esforço dos integrantes do TEN parece não ter se limitado à noite da apresentação do espetáculo. No dia seguinte, teriam menos dinheiro no bolso, pois eles próprios compraram suas vestes. Uma de suas atrizes teria gasto “2.000 cruzeiros” para adquirir seu figurino. Por outro lado a crítica não teria sido “*cabotina*”, pois elogiou a montagem de *O Imperador Jones*. As restrições foram em razão da tradução do texto. Ricardo Werneck de Aguiar soube “*como bem poucos tradutores, interpretar o verdadeiro clima da peça de O’Neill, com uma linguagem colorida, viva e ajustada ao meio brasileiro*”. O artigo sublinha duas características do tradutor: “*amigo*” e “*esteio*” do grupo. Por conseguinte, evidencia como o anti-racismo do TEN e de seus aliados, não se traduzia por ser anti-branco. Assim como os atores, o tradutor não teria obtido nenhum ganho material, por isso, fora visto como: “*Idealista, também ele, o alvíssimo Ricardo*”. Apesar do discurso afinado com o grupo no sentido de ressaltar o caráter cultural, artístico e educativo do TEN, os autores enfatizaram a variável racial de Abdias Nascimento e Aguinaldo Camargo, esses, líderes negros, e Ricardo Werneck de Aguiar, o “*alvíssimo*”.³⁹³ Mais que isso, o registro sobre o tradutor de *O Imperador Jones* nos sugere ter Werneck de Aguiar composto o arco de alianças a envolver o TEN.

Segundo a documentação da época, o TEN era percebido como um grupo teatral detentor de um projeto cultural, artístico e educativo, balizado pelo princípio da harmonização racial. Todavia, tais características parecem não ter sido suficientes para

³⁹¹ PITTA, Rocha; RODRIGUES, Augusto. Teatro de negros para platéias de brancos. In: *Diretrizes* (Edição final). Rio de Janeiro, ano VIII, 22 de julho de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

³⁹² *Idem*.

³⁹³ *Idem*.

legitimar a existência do grupo, ao ponto de justificar o apoio da sociedade, mormente do Estado. “*O Teatro Experimental do Negro merece o apoio de todos, do governo inclusive, porque visa, de um modo geral, a educação do povo brasileiro, especialmente do negro.*” Uma de suas atividades, o curso de alfabetização, fora descrita como sendo voltado para adultos e crianças “*brancas ou negras com resultados auspiciosos*”³⁹⁴, atividade esta desenvolvida durante o período em que o grupo contou com o apoio da UNE.

Após a ruptura com a UNE, o TEN ficou sem sede e espaço para desenvolver os seus cursos, palestras, ensaios e processos de seleção de elenco. Após esse episódio, “*um gesto bastante simpático, que caracteriza uma artista de teatro, salvou o movimento.*” A atriz Bibi Ferreira ofereceu “*um cantinho no sofá do Fênix*”. O sótão do Teatro Fênix foi cedido para os ensaios e apresentações do grupo, às segundas-feiras, dia de descanso da Companhia de Bibi Ferreira.

Nesse espaço, Rocha Pitta e Augusto Rodrigues foram recebidos por Abdias Nascimento, após os ensaios com Ilena Teixeira, para a montagem da peça *Todos os filhos de Deus têm asas*, texto também traduzido por Ricardo Werneck.

“Como se verifica, o Teatro Experimental do Negro, apesar da indiferença de alguns e da hostilidade mesmo de poucos, vai vencendo a parada. E que em breve teremos um teatro diferente, cuja contribuição menor será mostrar ao público, não um branco pintado de preto, numa sofisticação absurda, mas autênticos negros no papel de negros. Eles bem que merecem vencer.”³⁹⁵

No artigo “Expulsaram os negros”, um pequeno texto anunciava o ensaio da peça *Todos os Filhos de Deus têm asas*. O cerne do espetáculo era o conflito decorrente de um relacionamento inter-racial: “*a união de uma branca com um preto*”. Um texto marcado pelo conflito e o drama dele decorrente. O artigo também revela alguns indícios de como o TEN, na condição de grupo teatral, trouxe à baila temas atinentes às relações raciais. Ao mesmo tempo, revela as disputas, no campo das artes cênicas, em torno dos parâmetros e concepções de espetáculos e de como abordar temas populares. Seu autor também estabelece uma distinção do TEN em relação a outros grupos de atores afrodescendentes intérpretes de espetáculos, supostamente, submetidos à lógica mercantil do campo das artes cênicas. Em outras palavras, o texto revela as concorrências pela definição do modo como deveriam ser apropriadas as temáticas e manifestações da cultura popular, bem como a função do teatro, no que diz respeito a suas possibilidades educativas. Nesse sentido, no

³⁹⁴ *Idem.*

³⁹⁵ *Idem.*

argumento dos integrantes do TEN e seus aliados, o teatro brasileiro estaria em evolução ao fazer uma crítica à produção de espetáculos voltados para a exibição de uma denominada alegria fácil.³⁹⁶

“O teatro brasileiro está evoluindo, felizmente daquele velho conceito de alegria fácil e gaiatice que tanto o comprometeu e que ainda reduz certos empreendimentos à condição de simples exibições de palhaços grotescos que promovem audições de pilhérias de mau gosto e assumem atitudes ridículas.”³⁹⁷

O estado do campo das artes brasileiras pode ser sintetizado em três situações. O critério artístico proposto por Sarah Bernhardt, o qual não teria sido assimilada a sua “*significação transcendental que lhe é própria*”. As montagens teatrais optavam pelo alcance do sucesso de bilheteria em detrimento ao caráter educativo do teatro,

“preferindo a maioria dos autores ceder ao gosto das bilheterias, o ponto de vista mais condenável em que se pode colocar uma artista. E dessa forma, abdicava o teatro da função educativa a que está destinado, entregando-se de algemas nos pulsos à correnteza da mediocridade”.³⁹⁸

As pessoas contrárias à idéia de “*elevação do nível das peças teatrais*” diziam-se ao “*lado do povo, dando-lhe aquilo de que ele necessitava ou que ele exigia através o pronunciamento da bilheterias*”. E assumiam a posição de “*intransigentes*” defensores da chamada “*arte popular*”, assim faziam uma confusão entre as expressões “popular” e “vulgar”.³⁹⁹ Ao fim, essas pessoas concorreriam para que:

“o povo não tivesse a oportunidade de novas experiências para a sua sensibilidade artística tão caluniada pelo pressuposto de que era limitada ao prazer das ‘chanchadas’, dos infames atos variados em que sempre foi fértil o nosso teatro, da música açucarada dos concertistas de glória a qualquer preço e das *Traviatas* surradas e envelhecidas”.⁴⁰⁰

A crítica aos artistas recai sobre o modo como captam e apreendem a sensibilidade e o humor cotidiano da população e os transformam em espetáculos de comédias ou rapsódias. E ao fim dão-lhes títulos, *slogans* ou classificação de arte popular. Ou, em suas palavras:

³⁹⁶ Sem indicação de autoria. “Expulsaram os negros”. Sem local, sem data. Sem o nome do periódico. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

³⁹⁷ *Idem.*

³⁹⁸ *Idem.*

³⁹⁹ *Idem.*

⁴⁰⁰ *Idem.*

“O papel do artista que quer colocar a sua arte a serviço do povo não é colecionar as manifestações da sua sensibilidade, codificá-las em comédias ou rapsódias de temas folclóricos dar-lhes um título sugestivo, anunciá-las com *slogans* provocadores e depois dizer ao público: ‘Isto é a sua arte’. Se os temas folclóricos, a estatuária popular, o bom humor das ruas, o anedotário das grandes cidades e o senso comum fossem manifestações de arte definitiva, seríamos um universo de artistas, admirando-nos uns aos outros e depois, pela saturação, arrefecendo o nosso entusiasmo diante das nossas próprias criações”.⁴⁰¹

Para o crítico, o artista deve tomar como subsídio a inteligência e a sensibilidade popular, definidas como fecundas e generosas. Com elas, deve se nutrir e a partir delas “*construir, escrever, pintar, compor, representar, executar ou dançar para o povo*”. Com uma linguagem didática, o artigo apresenta uma metodologia ou modo pelo qual o artista deve proceder em relação às manifestações populares. Como estas devem ser adotadas na condição de subsídio de onde se extrai a essência e, deste modo, excluir a forma ou a “*aparência grosseira, como se extrai o ouro das entranhas negras e profundas da terra*”⁴⁰²

A matéria também apresenta exemplos de como se trabalhar com as anedotas no conteúdo das peças. Elas não devem ser utilizadas intactas, mas subtraindo-se o seu “*espírito*”. E recomenda não estilizá-las ao transpô-las “*para um plano de realização mais elevado*”. A mesma metodologia deve ser adotada quando o espetáculo utiliza a música popular. Sua função seria a de “*apenas contribuir com certas constâncias rítmicas, melódicas, harmônicas e polifônicas que lhe são peculiares para o compositor que se destina a escrever para o povo*”. Por outro lado, o compositor deve abandonar “*a construção original e utilizando aqueles elementos para a estrutura que se propõe levantar com o auxílio da técnica que aprendeu, com o exemplo da tradição dos mestres e com o seu talento criador.*”⁴⁰³

As considerações referem-se, em especial, ao chamado “*movimento de renovação que se processa em nossa música, há cerca de trinta anos, com a definição da música brasileira e, desde alguns anos no teatro*”. Em relação a esse último processo, foram destacados, pelo autor, as contribuições dadas pelas companhias de Dulcina de Moraes, Os Comediantes e Bibi Ferreira, assim como a do TEN, por isso o autor considera digna de registro a contribuição dada pelo teatro negro em função da chamada tradição vulgar no campo das artes e do conflito entre os interesses financeiros, representado pela arrecadação das bilheterias, e o da elevação do nível do teatro. Cabe sublinhar um dado. Dois anos após

⁴⁰¹ *Idem.*

⁴⁰² *Idem.*

⁴⁰³ *Idem.*

a sua fundação e, apesar do ceticismo inicial, em função de sua proposta ousada, o TEN fora recebido e reconhecido por parte da crítica como “*uma entidade digna de apoio e merecedora de aplausos*”.⁴⁰⁴

A Professora Tânia Brandão, em *Uma empresa seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, fez um quadro comparativo das companhias identificadas como as Modernas Companhias de Atores. Entre as quarenta e uma companhias arroladas estão: Os Comediantes (1941?-1947), grupo constituído por Brutus Pereira, Santa Rosa, Gustavo Dória, Luiza Barreto, Ziembinski, Miroel Silveira, Sandro Polônio, Maria Della Costa; Companhia Bibi Ferreira (1944-?), Teatro Fênix RJ, Bibi Ferreira, Carlos Lage, Miroel Silveira; Teatro Experimental do Negro (1944-1957) RJ, Abdias Nascimento, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Arlinda Serafim, Ironildes Rodrigues, Ruth de Souza, Claudiano Filho e Léa Garcia.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ *Idem.*

⁴⁰⁵ BRANDÃO, 2009, p.125-126.

3.4. Sobreviver como uma fênix no Teatro

Segundo a mitologia grega, a fênix era uma ave que, ao morrer, entrava em combustão, mas era capaz de renascer das próprias cinzas. Ao menos por duas vezes, o Teatro Experimental do Negro sucumbiu ao peso de suas posições políticas, o anti-racismo, e teve suas atividades interrompidas, ou dificultadas, para posteriormente retomá-las. São acontecimentos pouco lembrados ou comentados nos depoimentos de Dona Ruth de Souza, mas registrados nos periódicos selecionados para constar em seu arquivo. Nesse sentido, esses documentos revelam lacunas, fissuras no processo de construção de memória da atriz. Um deles chama atenção por dizer respeito à atividade fundamental de seu grupo teatral e tratar-se, portanto, de um episódio marcante e diretamente relacionado às possibilidades de atuação da jovem Ruth de Souza. Como o TEN não possuía sede própria, com o fim de sua parceria com a UNE ficou sem espaço para desenvolver seus projetos. Mormente a sua principal atividade: as leituras, ensaios e apresentações das peças de teatro. A atriz Bibi Ferreira veio em socorro do teatro negro e compartilhou uma parte das dependências do Teatro Fênix. As segundas-feiras, dia de descanso da Companhia de Bibi Ferreira, tornaram-se os dias reservados ao TEN para a apresentação de seus espetáculos. O episódio lança luz sobre o que pode ter significado dar ou negar apoio às atividades do grupo. Ao que parece, entre as companhias existentes, naqueles dias, somente a de Bibi Ferreira teria se solidarizado com o drama vivido pelo grupo. Por outro lado, esse apoio ao TEN nos sugere ter a atriz, no mínimo, concordado com a existência do grupo e suas atividades. E assim seu nome coloca-se junto ao de outros aliados do Teatro Experimental do Negro, como os já citados Aníbal Machado, Paschoal Carlos Magno, Nelson Rodrigues, Vinicius de Moraes, Jorge Amado, os integrantes de Os Comediantes, Santa Rosa e Gustavo Dória, entre outros nomes.

Até o presente momento não identificamos alguma referência na documentação do Arquivo Ruth de Souza em relação à data do rompimento do TEN com a UNE ou de seu ingresso e saída do Teatro Fênix. Por outro lado, há um número significativo de periódicos com registro deste desfecho, uma parte deles atribuindo à variável raça e ao racismo a pedra motriz desse evento e a outras restrições à população afrodescendente. Parte desses registros enfatiza o diálogo implícito das experiências raciais brasileira e norte-americana.

“E dizemos ousada porque no Brasil, muito embora depois do 13 de maio não tenha prevalecido um racismo manifesto como nos Estados Unidos, é ao menos verdade que eles lutam contra uma resistência surda mas obstinada de certos puristas desta terras sem tipo racial definido.”⁴⁰⁶

Em algumas oportunidades os integrantes do TEN e os autores das matérias sobre o grupo denunciavam o racismo, mas frisavam não defenderem uma radicalização das ações anti-racistas a ponto de romper com os pressupostos da harmonização entre as raças no Brasil. Todavia, apesar da estratégia discursiva, parece não ter sido possível deixar de reconhecer a existência de práticas discriminatórias na sociedade brasileira.

“Ninguém de boa fé ignora que os negros encontram mais dificuldades do que os chamados ‘brancos’ para levar a efeito um sem número de empreendimentos ou para desfrutar certos privilégios a que têm direito como cidadãos honestos e decentes. Na Assembléia Constituinte e pelas colunas dos jornais tem-se levantado vozes insuspeitas como as de Hamilton Nogueira, Gilberto Freyre e Raquel de Queirós e outros para denunciar a iniquidade de fatos sucedidos aqui e ali em que o negro aparece como o elemento repudiado, escorraçado, isto num país de cerca de seis milhões de negros...”⁴⁰⁷

Por isso, o autor considera louvável as ações empreendidas pelo TEN, pautadas pelo desejo “*constante de elevação por uma fidelidade exemplar (para muitos brancos so-dissonant) aos ideais da cultura*”.⁴⁰⁸ O grupo ensaiava *A vida de Carlitos*, de Henrique Pongetti quando fora expulso e proibido de ensaiar no sótão do Teatro Fênix. Como reação, instalaram-se nas calçadas da Esplanada do Castelo onde faziam, ao ar livre, os ensaios para o próximo espetáculo.

“Mas os negros não esmoreceram. Sem perder o ânimo, foram para a rua, instalaram-se na Esplanada do Castelo. Carregando cadeiras e mesas, improvisaram um palco e, sem montagem de qualquer espécie, deram uma demonstração pública de que querem realmente trabalhar pouco se importando com as adversidades. Têm fibra para enfrentar as situações críticas e não se deixam intimidar pelas barreiras que se antepõem aos seus propósitos.”⁴⁰⁹

O fato parece ter possuído impacto suficiente para o grupo e seus aliados, uma vez articulados politicamente, conseguiram justificar o seu registro e divulgação na imprensa. Juntamente com uma entrevista do diretor do TEN, Abdias Nascimento, onde este apresenta a sua versão sobre os acontecimentos.

⁴⁰⁶ Sem indicação de autoria. “Expulsaram os negros”. Sem local, sem data. Sem o nome do periódico. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴⁰⁷ *Idem.*

⁴⁰⁸ *Idem.*

⁴⁰⁹ *Idem.*

“Estávamos ensaiando no Fênix, onde representávamos às segundas-feiras, com o consentimento de Bibi Ferreira. Como essa artista se apresentasse para entregar o teatro ao Sr. Vital Ramos de Castro, procuramos um entendimento com esse cidadão que se negou repetidas vezes a nos receber terminando por fazê-lo por intermédio de um preposto. Esse nos alegou que o Teatro Negro não poderia prosseguir nos seus ensaios, a fim de não prejudicar a temporada de Maria Sampaio, concessionária daquela casa de espetáculos.”⁴¹⁰

Após Abdias Nascimento procurar a Senhora Maria Sampaio, teria havido um entendimento, com a “*plena equiescência, mas, o Sr. Vital Ramos de Castro não estava disposto a permitir que nós continuássemos no Fenix*”.⁴¹¹ E por isso teria mandado informar ao grupo que nas segundas-feiras, dia reservado ao descanso das companhias, o teatro seria utilizado para a apresentação de concertos musicais. Tendo o espaço sido arrendado a outra companhia.⁴¹²

Na leitura dos acontecimentos feita por Abdias Nascimento: o “*Sr. Vital Castro resolveu descer a máscara e mandou nos declarar que não poderíamos continuar no Fênix*”.⁴¹³ O entrevistado diz-se surpreso com a explicação, pois o proprietário sempre se recusou a recebê-los quando procurado. Em sua interpretação, “*o argumento surgiu agora de improviso*”,⁴¹⁴ portanto, o episódio da expulsão do TEN do Teatro Fênix somente revelaria a postura racista do Sr. Vital Castro ao:

“demonstrar claramente sua má vontade para com o nosso conjunto quando deixou de nos permitir ao menos realizar os ensaios no sótão, sabendo-se que no Fênix existem várias salas desocupadas. Evidentemente, ele não gosta dos negros. Nem nós lhe pediremos essa generosidade... Estamos ensaiando ao ar livre. Trabalhando com sacrifício, mas a nossa vontade de realizar supera as dificuldades”.⁴¹⁵

Na descrição de Abdias Nascimento, antes da expulsão o TEN trabalhava no sótão, sob a cúpula do Teatro Fênix, em um espaço sem iluminação, ventilação ou cadeiras. Ainda que precário, tratava-se de um lugar útil ao grupo. No momento em que o artigo fora redigido o grupo buscava contato com várias pessoas, associações e estabelecimentos de ensino, em busca de um novo recinto para continuar os ensaios da *História de Carlitos*, enquanto não lhe era cedido um teatro para a apresentação do

⁴¹⁰ *Idem.*

⁴¹¹ *Idem.*

⁴¹² *Idem.*

⁴¹³ *Idem.*

⁴¹⁴ *Idem.*

⁴¹⁵ *Idem.*

espetáculo *Todos os Filhos de Deus têm asas*”. Entre as instituições a que o grupo buscava apoio estava a Escola Nacional de Música.⁴¹⁶

Parte dos periódicos recortados e depositados no Arquivo Ruth de Souza revela imagens de lutas de homens e mulheres afrodescendentes, antigos companheiros da jovem Ruth de Souza em seus primeiros anos de atuação no TEN. São batalhas travadas contra o preconceito racial nos palcos brasileiros e, muitas vezes, contra as conseqüências decorrentes destas. Algumas dessas matérias apresentam um conteúdo bastante revelador desses percalços. É o caso de “Os 113 degraus da glória”, cujo subtítulo traz o tom da denúncia a ser feita: “A odisséia do Teatro Experimental do Negro: Trabalhando de dia e ensaiando à noite no sótão do Fênix, sem qualquer amparo do governo”.⁴¹⁷

A matéria também contém uma entrevista com Abdias Nascimento precedida de um breve comentário sobre o TEN no qual o aparecimento do grupo é saudado e definido como “*um acontecimento auspicioso sob todos os aspectos em nossa vida artística*”. E reitera ser tal avaliação decorrente da falta, no campo das artes cênicas, de um grupo “*colored*”. Mas também do reconhecimento de que “*esse conjunto de amadores veio conquistar um numeroso público, pela excelência de suas representações honestas de peças mundialmente famosas*”.⁴¹⁸

A fundação do TEN representava uma conquista para o teatro do Rio de Janeiro, não só pelo seu valor artístico. E chamou a atenção para as possibilidades e perspectivas artísticas de seus integrantes, as quais nos remetem à trajetória de um de seus principais expoentes a atriz Ruth de Souza:

“mas principalmente pela oportunidade que os jovens de valor da raça negra, tão hostilizados ainda em nossa terra, apesar da nossa decantada liberdade racial, terão no futuro, cerrando fileiras ao lado dos componentes do Teatro Experimental do Negro e dos artistas brasileiros em geral”.⁴¹⁹

O articulista informa ter colhido o depoimento de Abdias Nascimento em um dos intervalos do ensaio para a peça *Todos os filhos de Deus têm asas*. Após a montagem de o *Imperador Jones*, no Theatro Municipal, as atividades do teatro negro foram limitadas, ou nas suas palavras:

⁴¹⁶ *Idem.*

⁴¹⁷ Sem indicação de autoria. Os 113 degraus da glória...: A odisséia do Teatro Experimental do Negro: Trabalhando de dia e ensaiando à noite no sótão do Fênix, sem qualquer amparo do governo. *Folha do Dia*, 15 de julho de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴¹⁸ *Idem.*

⁴¹⁹ *Idem.*

“quase totalmente paralisadas, pois somente pudemos dar um espetáculo esporádico, no Teatro Ginástico, para os estudantes, não nos tendo sido possível conseguir, apesar do esforço despendido, uma só casa onde pudéssemos levar os nossos espetáculos”.⁴²⁰

Também teria ficado paralisada a obra, definida pelo entrevistado como “*a mais necessária e importante para nós: o Curso de Alfabetização que criamos e que vinha sendo dirigido pelo Prof. Ironides Rodrigues*” com a colaboração de vários intelectuais. Nascimento também lamenta o fim do apoio recebido da UNE sem, contudo, referir-se às razões para este rompimento. “*Foi pena que a direção da União Nacional de Estudantes tomasse uma resolução tão lastimável como a que tomou, impedindo que as aulas do nosso curso fossem ministradas na sede daquela organização estudantil*”.⁴²¹

Segundo o entrevistado, Bibi Ferreira, “*a consagrada estrela patricia*”, teria compreendido o drama, a vontade de trabalhar e superar os obstáculos dos estreantes e cedido o Fênix, para a apresentação de espetáculos, às segundas-feiras, e um local para os ensaios. Não obstante, o entrevistado sublinha a condição do espaço recebido pelo grupo:

“Aliás, entre parêntesis, vale a pena contar ao leitor que esse local tão gentilmente cedido por Bibi ao TEN é a cúpula do Fênix, um quarto sujo, sem requisitos necessários aos ensaios e a 113 degraus do solo, 113 degraus esses vencidos diariamente pelos componentes do Teatro do Negro, que ali vão ensaiar as peças, sem queixumes e irritação.”⁴²²

Nessa matéria, foi o próprio Abdias Nascimento quem pontua ser o êxito do grupo fruto exclusivamente do esforço de seus integrantes, não dispondo o TEN de nenhum apoio oficial, nem mesmo dos órgãos ligados às artes cênicas: “*O Teatro do Negro não conta com o apoio moral e material do Governo, como era justo esperar. E, portanto, embora pareça incrível, não recebemos até hoje um centavo sequer do Serviço Nacional de Teatro*”.⁴²³

O eventual apoio, por parte de algumas das esferas de poder público, ficava, então, restrito somente ao âmbito das promessas. Segundo Abdias Nascimento, a Prefeitura:

“por intermédio de seu Departamento de Divulgação Cultural prometeu o ano passado patrocinar alguns espetáculos do TEN para o público em geral.

⁴²⁰ *Idem.*

⁴²¹ *Idem.*

⁴²² *Idem.*

⁴²³ *Idem.*

Contudo, é doloroso reconhecer, ficou o fato apenas em promessa, continuando o caso pendente, sem solução alguma.”⁴²⁴

A documentação não deixa clara a razão da ação praticada por entrevistador e do entrevistado, mas nos permite perceber seus deslocamentos. Ao fim, a entrevista foi concluída em via pública. “*Já na rua*”, Abdias Nascimento lamenta a falta de apoio oficial e, mais uma vez, define a identidade do grupo como estando dentro dos limites do ideal de harmonia étnica.

“É de se lastimar imensamente essa falta de ajuda do Governo para com o nosso Teatro, pois dessa forma ficam quase que anulados os nossos propósitos de contribuir eficientemente para a elevação do nível cultural do povo brasileiro, pois não somos um grupo racista que visa somente o elemento negro e seus problemas imediatos.”⁴²⁵

No contexto do Pós-Segunda Guerra e imediatamente subsequente ao processo de divulgação da tese da Democracia Política, Social e Racial encaminhada pelo Estado Novo, fazia sentido deixar bem claro não serem sectárias e nem contrárias à tese da harmonia étnica as propostas de uma ação anti-racista de uma associação negra. Talvez por isso, o Teatro Experimental do Negro devesse reiteradamente recuperar esses pressupostos. E o esforço discursivo tenha sido condição *sine qua non* para a aquisição da legitimidade, enquanto grupo teatral, seu mote fundamental. Todavia, tal empenho não parece ter se traduzido em reconhecimento e apoio dos órgãos oficiais.

Apesar de reiteradamente proferir discursos afinados com o ideal da harmonia racial, na penúltima parte da entrevista, Abdias Nascimento define o grande trabalho, ainda por ser feito, para a transformação do lugar dos afrodescendentes naquela sociedade.

“Creio que o Teatro Experimental do Negro muito terá de fazer no sentido de elevar o negro brasileiro ao seu lugar devido. Apesar da proclamada liberdade racial, é fato notório que o negro ainda sofre perseguições e é olhado com antipatia no Brasil. Aliás, nesse sentido nada mais esclarecedor do que as palavras do ilustre senador Hamilton Nogueira na Assembléia Constituinte, alertando a Nação contra fatos que temos conhecimento. Assim, pois, além de trabalharmos para a elevação do negro brasileiro, alfabetizando-o e agrupando-o, trabalharemos também para esclarecer o elemento branco a respeito de nossos problemas.”⁴²⁶

⁴²⁴ *Idem.*

⁴²⁵ *Idem.*

⁴²⁶ *Idem.*

3.5. O TEN e suas realizações

Ao recuperamos os periódicos da época e compararmos seus conteúdos aos relatados em diversos depoimentos concedidos por Dona Ruth de Souza e Abdias Nascimento, identificamos diversas lacunas, quando não tensões, nesses processos, de seleção do que dizer, do que calar. É recorrente nas narrativas da atriz a referência ao impacto provocado em Abdias Nascimento pelo testemunho da *blackface* em um país da América Latina. Por sua vez, o ex-diretor do TEN, ao citar o grupo argentino não se refere à identidade dos dois grupos no que tange ao comprometimento de ambos com as críticas às montagens de espetáculos teatrais, orientadas por interesses comerciais, bem como o caráter precursor do Teatro del Pueblo nessa matéria.

A primazia sobre a fundação do Teatro Experimental do Negro provocou, ao longo dos anos, uma acirrada batalha de memórias acerca de seus fundadores. A atriz refere-se ao próprio nome como integrante do grupo fundador, ao lado de Aguinaldo Camargo e de Abdias Nascimento. Nessas narrativas, a criação do TEN possui um caráter coletivo. Não obstante, a atriz enfatiza o papel exercido pelo líder, fundador e diretor do teatro negro, Abdias Nascimento. Mas nunca se refere às batalhas de memórias sobre a primazia na idealização e fundação do grupo, travadas entre Paschoal Carlos Magno e Abdias Nascimento, assim como à decisiva atuação da diretora e atriz Bibi Ferreira ao acolher o TEN após a sua saída do prédio da UNE.

Os periódicos da época, inclusive os contidos no Arquivo Ruth de Souza, registram disputas que giram em torno dos argumentos legitimadores e deslegitimadores da existência e atuação do TEN. Desde o início de suas atividades, o grupo enfrentou esses dois aspectos da opinião pública da época. Para isso, apresentava como justificativa de sua existência os compromissos assumidos com a formação cultural e educacional dos afrodescendentes, bem como com a contribuição ao projeto de modernização do teatro brasileiro. Apesar desse mote cultural, o grupo assumidamente posicionava-se na denúncia à utilização excludente da variável raça na sociedade brasileira, mormente no teatro. Nesse sentido, a criação de um teatro voltado para atores afrodescendentes, ainda que não exclusivista ou sectário, parece não ter sido o suficiente para a refutação dos defensores da existência do paraíso racial brasileiro como um dado consolidado historicamente. O

contraponto à resistência e à busca por apoio naquela sociedade parece ter sido a justificativa do grupo por suas realizações.

Uma parte significativa da documentação selecionada por Dona Ruth de Souza para ser armazenada em seu arquivo refere-se aos anos em que atuou no Teatro Experimental do Negro. Por essa razão, os conteúdos de seus temas são recorrentes. Para o historiador cabe o desafio de identificar fios condutores ou chaves de leituras para interpretá-los. Estamos interessados em identificar os registros do que pode ter sido tomado como realização e/ou ruptura, no plano sócio-cultural, pelos contemporâneos dos primeiros anos de atuação de Dona Ruth de Souza e do TEN.

O Teatro Experimental do Negro e suas realizações apresenta algumas justificativas, significativamente representativas, das razões para a existência de um teatro negro. Ao mesmo tempo situa a sua existência como uma possibilidade de deslocamento dos artistas afrodescendentes no cenário artístico brasileiro. Ao lê-lo, podemos supor serem tais apreciações aceitáveis, ao menos, para uma parte de seus leitores e, porque não, da sociedade da década de 1940.

“Uma obra de grande alcance social – quando o negro deixa de ser o eterno palhaço e passa a papéis de responsabilidade – para o teatro negro, a representação é um meio e não um fim – onde se luta pelo alevantamento de uma raça.”⁴²⁷

O articulista é mais um a apresentar a recorrente denúncia da falta de apoio ao TEN, mas, nesse caso, trata-se de uma reação oposicionista às ações do grupo.

“No Brasil, os empreendimentos que visam à elevação moral ou intelectual de um determinado grupo sofrem, via de regra, oposição e descaso por parte das autoridades competentes. Entre estas realizações acha-se o Teatro Experimental do Negro.”⁴²⁸

O texto é mais um a destacar a determinação dos integrantes do TEN – apesar dos poucos recursos seguiam firmes em seus propósitos – e a apresentar uma entrevista com o seu diretor, Abdias Nascimento. Nela, identificamos duas características. O deslocamento da razão para a fundação do teatro negro e a presença mais explícita de seu caráter militante.

⁴²⁷ Sem indicação de autoria. *O Teatro Experimental do Negro e suas realizações. Resistência*. Sem local, 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴²⁸ *Idem*.

“Fundei o Teatro Negro, em fins de 1944, com o objetivo de lutar pela extinção do preconceito de cor que, infelizmente, ainda existe entre nós. O negro só podia atuar na cena em papéis ridículos servindo eternamente de palhaço. Quando o personagem era mais importante na peça, um branco era pintado de preto, e nunca havia a preocupação de se encontrar um negro autêntico desejávamos, também, trabalhar pela elevação do nível cultural dos nossos espetáculos, pois salvo raríssimas exceções, os conjuntos teatrais não queriam saber de obras de maior relevância cultural e artística.”⁴²⁹

Na seção “Não existe o propalado enquistamento”, Abdias Nascimento nega a existência de um caráter sectário nas ações do grupo, as quais não se destinariam, única e exclusivamente, à população afrodescendente. Negando, pois, a prática do racismo às avessas. Assim, apesar do objetivo fundamental do TEN ser a formação educacional e a criação de espaços para a atuação dos atores afrodescendentes, o grupo estaria aberto à participação de componentes de outros grupos étnico-raciais.

Abdias Nascimento fundamenta seu argumento na experiência do grupo com o curso de alfabetização, ministrado nas dependências da UNE, quando este estava aberto “*a qualquer pessoa, sem distinção de cor, credo político-social, ou origem racial*”.⁴³⁰ Uma assertiva em consonância com os compromissos com a promoção da harmonização racial e com a compreensão de ser inexorável o processo de miscigenação no Brasil. Segundo Nascimento, haveria um caráter democrático, orgânico, na população afrodescendente, o qual lhe impediria de adotar radicalismos separatistas.

“O negro é organicamente, essencialmente, democrata, e de forma alguma podíamos fundar uma organização [v]isando o enquistamento, cuja consequência natural seria uma luta de raças incompatível com a linha da nossa evolução étnica, baseada na miscigenação.”⁴³¹

Na seção “Nenhum apoio oficial”, o entrevistado acrescenta mais uma versão das suas críticas à ausência de apoio público aos projetos do TEN e ao episódio de expulsão do Teatro Fênix: “*Não tivemos qualquer auxílio ou subvenção do governo, sempre lutamos contando apenas com o espírito de sacrifício dos componentes do grupo, uma vontade férrea de vencer*”. E cita a decisão do Sr. Vital de Castro em não querer alugar o teatro, “*apesar de estarmos dispostos a cumprir todas as exigências*”⁴³², embora não as mencione.

Abdias Nascimento também faz referências às críticas positivas em relação ao desempenho e realizações dos integrantes do TEN. Merece destaque a descrição de Ruth

⁴²⁹ *Idem.*

⁴³⁰ *Idem.*

⁴³¹ *Idem.*

⁴³² *Idem.*

de Souza: “*uma jovem moça de cor, de quem é licito esperar, para o futuro, grandes coisas, visto ser muito estudiosa e dedicada ao palco, além do temperamento excepcional de que é dotada*”.⁴³³

Além do desempenho de outros integrantes do TEN, o entrevistado também destaca seus esforços para a execução de suas atividades artísticas:

“Finalmente, todos os componentes do TEN são principiantes, amadores, fazendo por sua própria conta as roupas necessárias à representação, estudando à noite, depois de um dia de trabalho estafante nas fabricas, nas padarias, nas cozinhas, nos tanques de lavar roupa...”⁴³⁴

Na publicação, foi reservada uma seção de agradecimentos à imprensa, onde o entrevistado revela sua gratidão ao apoio recebido dos veículos de comunicação. Mas também pontua a ação de poucos jornais no sentido de levantar suspeitas sobre a possibilidade do grupo, no futuro, transformar-se em uma entidade irradiadora do racismo. “*Um ou outro jornalzinho reacionário – aliás, sem qualquer importância – tentou nos atacar, procurando criar confusões inclusive insinuando que poderíamos nos transformar, futuramente, num foco de racismo...*”⁴³⁵

A dimensão de grupo teatral capaz de contribuir para o movimento de modernização do teatro brasileiro parece ter sido importante na busca por legitimidade no campo das artes e, por conseguinte, no campo político. A valorização positiva dada por Dona Ruth de Souza e Abdias Nascimento ao nome de Eugene O’Neill subsidia essa hipótese. A seleção feita pela atriz das reportagens sobre o autor e suas peças, depositadas em seu arquivo, lhe dá consistência. “O’Neill está entre nós” é mais um recorte de periódico selecionado sem as identificações tão caras ao historiador. Nele, seu autor tem o cuidado de registrar ser anterior à fundação do TEN a existência da companhia teatral Os Comediantes. “*Já existiam [há] alguns anos*”, quando ocorreu a fundação do TEN, “*um grupo dramático de amadores de cor*”, por Abdias Nascimento e Aguinaldo Camargo. Para o autor desconhecido, a fundação teria ocorrido por ocasião do “*Curso de Férias do teatro*” organizado por Paschoal Carlos Magno. Nesta ocasião, o escritor teria ofertado ao grupo que se formara “*o seu incondicional apoio a Abdias e Aguinaldo Camargo*”, ajudando-os na concretização de idéias “*do primeiro teatro de negros em bases elevadas da alta cultura*”. O artigo admite a existência de experiências anteriores com atores

⁴³³ *Idem.*

⁴³⁴ *Idem.*

⁴³⁵ *Idem.*

afrodescendentes, todavia, ressalta o papel distinto desempenhado pelo TEN, um representante do processo de modernização teatral. Seus antecessores desejavam: “*era criar bases seguras para um conjunto profissional de mulatos que se dedicavam ao profissionalismo do gênero ligeiro da revista engraçada e imoral.*”⁴³⁶ Ao contrário da natureza e atuação dos grupos antecessores, o TEN teria nascido:

“Para abrir ao homem de cor uma oportunidade de ingressar no teatro sério, representando dramas de verdade; foi uma reação inteligente contra o uso de se usar o negro apenas como elemento cômico e grotesco, ou então fazê-lo viver em cena unicamente papéis de escravos ou serviçal doméstico. E isso mesmo quando o personagem não tinha nenhum relevo, porque quando tinha... agarravam um ator branco e o pintavam de preto...”⁴³⁷

Vale sublinhar a identidade da denúncia de racismo apresentada neste artigo com a apresentada, dois anos depois, por Nelson Rodrigues nas páginas do jornal *Quilombo*. Bem como a estratégia discursiva pautada na diluição da ação política do anti-racismo do TEN. A ênfase no grupo recai sobre sua importância como instrumento de democratização da cultura, agente alfabetizador desprovido de qualquer caráter sectário. O autor afirma estar ao lado dos objetivos de protesto e reivindicação do TEN e destaca sua preocupação no combate ao analfabetismo do “*negro e do povo em geral*”. Reiteram o seu cuidado em explicitar e diluir as ações do teatro negro em uma proposta que abarque a toda a sociedade, negando, pois, o caráter sectário das ações do grupo: “*democratizar a cultura, recebendo em seu seio elementos de qualquer cor, raça, credo político ou religioso, classe social... Tornando-se assim um autêntico teatro do povo para o povo*”.⁴³⁸

O artigo do *Diário Trabalhista* apresenta uma breve síntese da biografia de Eugene O’Neill, então considerado um autor universal. Nascido nos Estados Unidos, filho do ator James O’Neill, Eugene passou sua infância nos bastidores do teatro e sua juventude viajando pelos oceanos. Segundo o autor, essa teria sido uma fase de sua vida responsável pela convivência com diversos tipos humanos, recuperados em personagens como a prostituta Ana Cristie ou negros malandros e inteligentes como Brutus Jones. Desde suas primeiras obras, Eugene O’Neill teria demonstrado seu excepcional talento, “*capaz de falar do que o homem traz mais intimamente enraizado no fundo do seu ser*”. Ele procura revelar a essência da alma humana, seus instintos e sentimentos primitivos. Daí deriva a

⁴³⁶ Sem indicação de autoria. O’Neill está entre nós. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴³⁷ *Idem.*

⁴³⁸ *Idem.*

força e a grandeza trágica de suas peças. Por isso O’Neill fora várias vezes premiado com o Prêmio Pulitzer e agraciado com o Nobel de Literatura.⁴³⁹ Para o articulista, a presença de Eugene O’Neill no cenário cultural brasileiro se dava através da apresentação de obras como *Desejo*, encenada por Os Comediantes, no Ginástico, e *Todos os filhos de Deus têm asas*, montada pelo TEN, no Fênix.

Próximo ao terceiro aniversário do TEN, uma publicação do *Jornal da Noite* refere-se à lacuna deixada pela supressão das atividades do grupo. Após certo período, o autor teria ficado sem notícias das atividades do TEN. “*Passou-se o tempo e não mais soubemos do grupo que Abdias Nascimento dirige. Ontem, em conversa com um amigo, tivemos notícia de um grande acontecimento*”, ou seja, o grupo “*reiniciará suas atividades*”. Provavelmente o texto refere-se ao período entre a saída da UNE e o ingresso no Teatro Fênix. Ao mesmo tempo, o autor declara-se animado com o desempenho de seus integrantes e suas propostas artísticas. “*Deixamos o Fênix entusiasmados com o que vimos – um punhado de gente humilde, gente do povo, mas verdadeiros batalhadores do teatro de classe*”. Seu registro também situa o TEN como parte integrante do chamado movimento de modernização do teatro brasileiro. “*Era o elemento negro colaborando na campanha de soerguimento do teatro nacional, campanha esta, que agora já é de muitos*”.⁴⁴⁰ Ao fim de 1947, o TEN pode ser descrito como um grupo de teatro convencional, assim como as demais companhias ao qual fora contemporâneo. Ao menos na ótica e descrição deste autor, o grupo escapulia às definições e preocupações atinentes a uma associação negra. A referência ao TEN, em quase a sua totalidade, é em relação aos aspectos artísticos e a sua colaboração ao processo de modernização do teatro.

“Ora, viva! Até que afinal! Era impossível que num momento de glória para o teatro do Brasil, em que muitos e muitos grupos trabalham por um teatro melhor, não estivessem eles, pioneiros do movimento, prestando sua valiosa colaboração.”⁴⁴¹

A solicitação de apoio às atividades do TEN também foi registrada no artigo assinado por Raimundo de Souza Dantas “Ajudai o Teatro Experimental do Negro”. Segundo o texto, o grupo estaria vivendo grandes dificuldades, contudo “*traçam uma trajetória digna de atenção e do elogio de todo aquele que se interessa pelo alevantamento*

⁴³⁹ *Idem.*

⁴⁴⁰ Sem indicação de autoria. Teatro Experimental do Negro. *Jornal da Noite*. Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1947. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴⁴¹ *Idem.*

cultural e moral do negro em nossa terra”. Segundo ele, o futuro do grupo dependeria da ajuda “*de cada um de nós*”.⁴⁴² Como argumento de legitimação para o apelo estava o fato de o autor conhecer ao menos dois de seus integrantes.

“Conheço os seus fundadores, dois deles pelo menos são meus íntimos, e se chamam Aguinaldo Camargo e Abdias Nascimento. De Aguinaldo Camargo todos já têm notícia como um grande artista, um ator dono de recurso de inteligência e cultura, sangue frio e emoção. Também, não é um anônimo o meu amigo Abdias Nascimento, mas todos precisam conhecê-lo é mais como o incansável lutador, que até a sua vida particular prejudica em benefício do Teatro Experimental do Negro.”⁴⁴³

Para os leitores de *Vamos Ler*, os argumentos de Raymundo de Souza Dantas de conhecer os fundadores do TEN, deve ter feito sentido e ser gerador de legitimidade. O jovem jornalista e escritor certamente creditava a fundação do grupo a uma tarefa coletiva, portanto, protagonizada por vários atores sociais. Contudo, possuía um conhecimento maior de dois deles. Porém, entre esses dois atores sociais havia certa hierarquia. Aguinaldo Camargo era um nome mais popular, graças ao seu grande talento artístico. E Abdias Nascimento não chegava a ser um nome estranho, mas recomenda-se conhecê-lo melhor. Passados os anos, as décadas, nos processos de construção de memória sobre os tempos da fundação do TEN, vários aspectos foram perdidos nas seleções do que dizer, do que calar. Entre os quais os sentidos das palavras escolhidas por Raymundo de Souza Dantas para compor esse artigo.

⁴⁴² DANTAS, R. Souza. Ajudai o Teatro Experimental do Negro. *Vamos Ler*. Sem local, 15 de novembro de 1947, p.39. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴⁴³ *Idem*.

3.6. Harmonia étnica e os tributos de um tempo

Democracia Racial é uma expressão atribuída a Gilberto Freyre, encontrada em sua obra a partir de 1950⁴⁴⁴. Todavia, Arthur Ramos a teria utilizado pela primeira vez em um seminário internacional, a *Onwentsia Conference*, em 1941, nos Estados Unidos, no qual se debateu os problemas do mundo no Pós-Guerra.⁴⁴⁵ Roger Bastide também a utilizou em um artigo do *Diário de São Paulo*, em 31 de março de 1944. A partir de 1940, esta expressão passou a ser utilizada pelos intelectuais. A esse respeito, Antônio Sérgio Guimarães formulou a seguinte indagação: “*Teriam Ramos ou Bastide cunhado a expressão ou a ouvido de Freyre? Provavelmente, trata-se de uma tradução livre da idéia de Freyre sobre a democracia brasileira*”.⁴⁴⁶

A documentação produzida na década de 1930 aponta algumas possibilidades de ilações. Arthur Ramos, a quem se atribui a primeira utilização da expressão Democracia Racial e a condição de ser um de seus divulgadores,⁴⁴⁷ em 1935, efetivamente assumiu alguns compromissos com elementos dessa noção, através do Manifesto Anti-Racista. Comprometeu-se, junto a outros doze intelectuais, entre os quais Gilberto Freyre, a valorizar o processo de miscigenação cujo resultado seria “*um tipo étnico brasileiro característico*”. Os membros do Movimento Brasileiro Contra o Preconceito Racial – MBCPR conclamaram “*as forças intelectuais do Brasil para um movimento de resistência à ação corrosiva*” do racismo político. Deste modo, estariam coerentes com a seguinte tomada de posição: ter “*sempre em mira*” a promoção da “*maior harmonia e a mais fraternal cordialidade entre os elementos que se vão caldeando na etnia brasileira*”.⁴⁴⁸

Se condensarmos a meta citada na expressão harmonia étnica talvez possamos propor ter sido a noção de Democracia Racial uma tradução destes compromissos coletivos. Ou seja, a tese da harmonia étnica, estabelecida na década de 1930, é um ideal a se buscar e a ser consolidado na sociedade brasileira. A circularidade desta noção permitiu o seu compartilhar com os movimentos sociais.

⁴⁴⁴ GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *Democracia racial*, s/l, mimeo, s/d. p.1.

⁴⁴⁵ As considerações de Arthur Ramos a respeito deste evento estão publicadas em “Mesa Redonda da Paz Futura”. In: RAMOS, 1943. Ver também: SILVA, 2005.

⁴⁴⁶ GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *Op. cit.*, p.1. O autor analisa as origens da idéia de um paraíso racial no Brasil, a democracia social e étnica em Freyre, a trajetória do conceito democracia racial em Roger Bastide, e as re-interpretações desse conceito entre os anos 1950 e 1990.

⁴⁴⁷ CAMPOS, 2002.

⁴⁴⁸ *Manifesto dos intelectuais brasileiros contra o preconceito racial*. In: RAMOS, 1943, p.173.

Alguns anos depois na seqüência de seis números, o jornal *Quilombo* publicou a coluna “Nosso Programa”, como parte do projeto de “*valorização e valoração*” dos afrodescendentes nos diversos setores da sociedade brasileira. Entre os pontos definidos por seus articulistas, a serem enfrentados pelos atores sociais envolvidos na implementação daquele projeto, estava o de: “*Esclarecer ao negro de que a escravidão significa um fenômeno histórico completamente superado*”. Portanto, isso não deveria “*constituir motivo para ódios ou ressentimentos e nem para inibições motivadas pela cor da epiderme que lhe recorda sempre o passado ignominioso*”.⁴⁴⁹ No final da década de 1940, o TEN e o *Quilombo* defendem o projeto de “*valorização e valoração*” do afrodescendente, sem “*ódios ou ressentimentos*”. Nesse sentido podemos ler certa proximidade com o posicionamento dos signatários do Manifesto de 1935.

O TEN surgiu para dar acesso a atores afrodescendentes às artes cênicas brasileiras. Mas o grupo também foi definido como um movimento social, cuja função fora “*inspirada pelo imperativo da organização social de gente de cor*”. Fazia parte dos seus objetivos “*a elevação de seu nível cultural*” e dos “*valores individuais*”, dos afrodescendentes. Bem como estimula a sua associação, pois “*o espírito associativo não é algo nato*”. Segundo Nascimento, no estudo das “*associações de homens de cor neste país*” se encontra a comprovação de sua tese.⁴⁵⁰

No ano anterior ao fim do Estado Novo foi fundado o TEN, suas atividades se estenderam até os primeiros anos do regime militar (1944-1968). Ao longo desse período, ao lado das atividades ligadas aos palcos, desenvolveu outras ligadas à ação política. Entre as quais destacamos a fundação, em 1945, por Abdias Nascimento, Aguinaldo Camargo e Sebastião Rodrigues Alves, do Comitê Democrático Afro-Brasileiro, também sediado nos espaços cedidos pela UNE, na Praia do Flamengo; a organização da Convenção Nacional do Negro, entre 1945 e 1946, cujos encontros ocorreram no Rio de Janeiro e em São Paulo sob a presidência do diretor do tem, com o principal objetivo de apresentar propostas à elaboração da Constituição de 1946, como a “*tipificação da discriminação racial como crime de lesa-pátria*”⁴⁵¹; e a publicação entre 1948 e 1950 do jornal *Quilombo*. A dimensão política dessas ações do TEN ficam definidas em seu programa, publicado em

⁴⁴⁹ Ver: *Quilombo*. Rio de Janeiro, n.1, 9 de dezembro de 1948, p.3; n.2, 9 de maio de 1949, p.3; n.3, junho de 1949, p.3; n.4, julho de 1949, p.3; n.5, janeiro de 1950, p.3; n.6, fevereiro de 1950, p.3.

⁴⁵⁰ “Espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro”. SNT. Arquivo Arthur Ramos-FBN/RJ.

⁴⁵¹ ABREU, 2001, p.4030. O endereço da correspondência indica que a Convenção do Negro Brasileiro estava situada na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro. Carta de Abdias Nascimento a Arthur Ramos 30 de dezembro de 1945”. Arquivo Arthur Ramos-FBN-RJ. Ver: SILVA, 2005.

todas as edições do periódico: “*Trabalhar pela valorização e valoração do negro brasileiro em todos os setores: social, cultural, educacional, político, econômico e artístico*”.⁴⁵² Para implementá-la, a entidade desenvolveu várias táticas como a valorização da auto-estima do afrodescendente – como, por exemplo, os concursos de beleza negra; as estratégias de psicodrama, propostas por Guerreiro Ramos; os cursos de alfabetização; e a mobilização feminina pela regulamentação da profissão de empregada doméstica. Além de organizar a 1ª Conferência do Negro Brasileiro, de 1949, e do 1º Congresso do Negro Brasileiro, dois eventos que reuniram importantes lideranças do movimento negro e intelectuais dedicados aos estudos das populações e culturas de origem africana, do Brasil e do exterior.⁴⁵³

O jornal *Quilombo* surge como um espaço de debate e divulgação de temas ligados à identidade negra, ao racismo, às manifestações culturais e às ações do movimento negro. Em torno do periódico, com propósitos explicitamente anti-racistas, aglutinou-se um amplo arco de colaboradores, do mundo das artes às ciências, tal qual os grandes jornais norte-americanos ou franceses daqueles dias. Os intelectuais afrodescendentes ou não, ligados ao jornal estavam imbuídos do mesmo projeto: o combate ao racismo. Nesse campo de batalha, constaram os nomes de Guerreiro Ramos, Ironildo Ribeiro, Edison Carneiro, Solano Trindade, Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Roger Bastide, Raquel de Queiroz, Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade. *Quilombo* traduziu e reproduziu produções publicadas em Nova Iorque, Chicago e Paris, como *Orpheu Negro*, de Jean Paul-Sartre, *Présence Africaine* e artigos do jornal de *The Crisis*.⁴⁵⁴

Naturalmente, a publicação é uma expressão dos últimos anos da década de 1940, no cenário político nacional e internacional. Portanto, é um documento privilegiado para pensarmos como diversos aspectos políticos e culturais foram encaminhados em função de uma mobilização anti-racista. Desse modo, o periódico é uma expressão da ampliação do projeto do TEN para além dos palcos. Nesse sentido, o jornal assume o caráter de uma ampla mobilização política no âmbito “*cultural*”, “*educacional*” e “*eleitoral*”. O objetivo de tal mobilização seria “*conquistar para o negro um lugar autônomo na emergente*

⁴⁵² Ver: *Quilombo*. Rio de Janeiro, n.1, 9 de dezembro de 1948, p.3; n.2, 9 de maio de 1949, p.3; n.3, junho de 1949, p.3; n.4, julho de 1949, p.3; n.5, janeiro de 1950, p.3; n.6, fevereiro de 1950, p.3. Esses aspectos da história do TEN foram estudados em OLIVEIRA, 2008 e SILVA, 2005.

⁴⁵³ SILVA, 2005.

⁴⁵⁴ O jornal *Quilombo* foi publicado entre 1948 e 1950, em um total de dez números. Ver *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento. (Rio de Janeiro, números 1 a 10 – dezembro de 1948 a julho de 1950).

democracia brasileira". Um importante diferencial, em relação às publicações anteriores do "movimento negro", era o seu carácter cosmopolita, presente nos Estudos Afro-Americanos. Como bem definiu Antônio Sérgio Guimarães, *Quilombo* possuía uma "inserção e sintonia com o mundo cultural brasileiro e internacional".⁴⁵⁵

Por se tratar de um projeto anti-racista com a presença de intelectuais dos Estudos Afro-Brasileiros, as disputas presentes neste campo intelectual foram transferidas para as páginas do jornal⁴⁵⁶. Segundo Guimarães, a publicação traz para o cotidiano "da política" – na coluna "Democracia Racial" – a noção de Gilberto Freyre de "democracia social e étnica" luso-brasileira. *Quilombo* teria invertido e re-elaborado essa noção com o objetivo de "estabelecer uma nova prática de emancipação social, cultural, política e econômica dos negros no Brasil". Nesse sentido, *Quilombo* rompe com as funções tradicionalmente desempenhadas pela imprensa negra.⁴⁵⁷

A noção de harmonia étnica ou "democracia étnica" luso-brasileira parece ter sido construída coletivamente através da ação de diversos atores sociais desde o lançamento do Manifesto de 1935. Fazem parte deste processo os intelectuais ligados aos Estudos Afro-Brasileiros, ao jornal *Quilombo* e ao Estado Novo, através da *Revista Cultura Política*. Ao longo desse processo as noções adquiriram significados e objetivos, muitas vezes, bastante distintos. A tese da harmonia étnica, da tradição lusitana ou do espírito brasileiro, foi uma estratégia possível para a construção da identidade de brasileiros de várias origens étnicas. Ela surge em um momento em que, de fato, havia a circularidade internacional de idéias, de hierarquias raciais, tal qual a tese do menor valor mental do afrodescendente, defendida por Oliveira Vianna. Apesar de sua origem anti-racista, a tese da harmonia étnica brasileira pode fundamentar trabalhos de partidários destas teorias bem como as de seus antagonistas. Na década de 1940, tanto os estudos de Oliveira Vianna, baseados na "ideologia do branqueamento" e na noção de raça, como as análises de Gilberto Freyre, pautadas na valorização do conceito de cultura, sobretudo a noção de "democracia étnica" luso-brasileira são apropriadas pelo Estado Novo.

O Estado Novo foi um momento estratégico de reflexão em torno de temáticas ligadas à *formação nacional* e da construção do *mito da democracia racial* no Brasil, sendo que tal *mito* se articula a uma *certa versão da história do Brasil*. Segundo Ângela de Castro Gomes, em *História e Historiadores*, a revista *Cultura Política* teve um importante

⁴⁵⁵ GUIMARÃES, 2003b, p.11.

⁴⁵⁶ BOURDIEU, 1990. p.170-174.

papel no projeto de divulgação das ações do Estado Novo, definindo para o grande público como estavam sendo encaminhadas as grandes transformações em curso na arena econômica, científica, política e artística. A noção de mestiçagem que se constrói a partir das leituras que a revista *Cultura Política* faz de certos autores é uma noção que rompe com a possibilidade de conflito. Ao diluir a diversidade étnica e cultural e as desigualdades, entre elas a mestiçagem, produz a igualdade. Assim, os estudos históricos, abordados pela revista, buscam as origens da miscigenação e da igualdade. Na leitura da seção “História”, podemos perceber como uma versão de história do Brasil estava sendo configurada pelo Estado Novo. Seus artigos são escritos por “*pesquisadores*” ou “*divulgadores*”, sendo que esses o fazem a partir do argumento de “*autoridade*,” o qual tem sua base em autores que são citados de modo recorrente como: Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Oliveira Vianna.⁴⁵⁸

A afirmação central dessa operação intelectual era a que identificava a idéia de “ *fusão*” racial – de “*uma cara – com a idéia de “democracia” racial. Ou seja, a mestiçagem – fosse étnica ou moral – “integrava”, no sentido de gerar um resultado em que qualquer dos fatores nele presentes eram absorvidos numa totalidade sem “conflitos”. A mestiçagem diluía não só a “diversidade” como também a “desigualdade” entre índios, negros e brancos, gerando uma “área de igualdade” que se traduzia, magnificamente, por uma categoria político-cultural. Investigar as origens e a dinâmica desse processo de mestiçagem constitui-se na busca das próprias origens do valor da “igualdade” no Brasil – que tinha uma história diferente daquela vivida pelos países europeus – e resultava, em decorrência, num tipo de democracia distinta”.⁴⁵⁹*

Talvez possamos pensar a noção de harmonia étnica como análoga e anterior à democracia racial. Sendo assim, naquele período, ela poderia ser apropriada por alguns atores sociais como uma meta e uma noção relativa ao cenário internacional vivido. Talvez por isso a sua defesa não excluísse necessariamente a identificação e a afirmação de identidades afrodescendentes, bem como, o reconhecimento, na sociedade brasileira, da existência de práticas racistas e, por conseguinte, sua refutação. Todavia, parece ter sido um grande desafio a ação de denunciar a prática do racismo no Brasil. Ao ativismo negro, muitas vezes poderia ser atribuído idéias ou ideais sectários. Talvez por isso Ruth de Souza

⁴⁵⁷ GUIMARÃES, *Op. cit.* p.12.

⁴⁵⁸ GOMES, 1996b. Ver, particularmente, capítulos 4 e 5, p.188; 191-194.

⁴⁵⁹ *Idem, ibidem*, p.193-194.

tenha guardado em seu acervo um raro documento a retratar a experiência de discriminação racial vivida pela atriz.

“Para melhor esclarecer e fundamentar nosso ponto de vista tomamos a iniciativa de ouvir a senhorinha Ruth de Souza. Moça inteligente e possuidora de educação aprimorada, somente num país como o nosso, cheio de preconceitos velados, não lhe fora ainda possível atingir emprego melhor, mais elevado padrão de vida. Pois Ruth de Souza além de falar corretamente o idioma inglês, é dona de excepcional sensibilidade artística, tanto assim que no Teatro Experimental do Negro, vai interpretar o papel de Rainha Elisabeth na peça de Bernard Shaw, *A dama morena dos sonetos*.”⁴⁶⁰

O pequeno recorte de jornal com a foto da jovem Ruth de Souza, sem identificação de autor ou local de publicação, propôs-se a fazer um esclarecimento sem, no entanto, reportar-se ao mérito do fato que o gerou. De todo modo, o documento é emblemático na afirmação da existência de práticas racistas na sociedade brasileira.

Entre os ditos e os não ditos, dos depoimentos de Dona Ruth de Souza escapam evidências ou indícios dos limites estabelecidos pelas relações raciais e de gênero em sua trajetória profissional. Em meio à seleção dos documentos formadores de seu arquivo, identificamos aspectos recuperáveis da história de seu grupo pouco citados pela atriz. Contudo, sua intenção biográfica revela um possível desejo de registrar suas experiências com as desigualdades racial e de gênero, deixando assim rastros para a posteridade. Algo similar à escrita nas páginas de um diário, onde a autora, após fechá-lo a chave, guarda seus registros do vivido como um segredo que não deve ser pronunciado publicamente por não fazer parte do perfil de uma grande dama do teatro, cinema e televisão, em uma sociedade pretensamente meritocrata, no país da suposta democracia racial.

⁴⁶⁰ Sem indicação de autoria. *A Manhã*. Sem local, 20 de janeiro de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

4. Histórias do teatro nos diálogos entre palco e platéia

Quais são as possibilidades e limites para a construção de um teatro negro no Brasil da década de 1940? A resposta para essa questão pode ser encontrada ao revisitarmos a cobertura dada pela imprensa às montagens dos espetáculos do TEN. As reportagens, entrevistas e críticas revelam a visão de espectadores privilegiados, os críticos. A base documental deste capítulo será a documentação do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF, uma seleção de memória construída sob calor dos acontecimentos vividos. Teremos como objeto analisar as montagens dos espetáculos *O Imperador Jones*, *Todos os filhos de Deus têm asas* e *O moleque sonhador*, todos de Eugene O'Neill. Com o fim do ciclo de adaptações de obras estrangeiras, alguns autores passaram a escrever espetáculos especialmente para o grupo. São peças como *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso, *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, e *Filho de Santo*. Todos estes espetáculos foram montados pelo TEN entre os anos de 1945 e 1949. Parte dos objetivos do surgimento do TEN foi tornar possível a montagem de espetáculos que iluminassem temáticas sócio-culturais das populações e culturas afrodescendentes. Bem como possibilitar a atores e atrizes afrodescendentes interpretarem dramas, comédias e textos de repertório clássico, como *Otelo*, de Shakespeare. Pretendemos analisar os significados e o impacto do surgimento do TEN em meio ao debate sobre a modernização e redefinição do papel do teatro e do cenário de renovação cultural da época.

O TEN possuía um caráter dual, grupo de teatro e associação negra engajada na luta anti-racista. Naturalmente o palco foi o espaço onde seus atores interpretaram seus personagens e a platéia o lócus inicial de atuação dos críticos, expectadores privilegiados, observadores de cada um dos elementos constituintes do espetáculo. Suas narrativas ganharam as páginas dos jornais e revistas transformando as diferentes visões e gostos dos expectadores-leitores. As críticas sobre as montagens dos espetáculos reunidas no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF, fornecem importantes indícios sobre aspectos dos processos culturais, políticos e sociais no qual o TEN esteve envolvido.

Todos os registros pesquisados apontam 1945 como o ano da estréia da jovem Ruth de Souza no TEN, a maior parte deles registram o reconhecimento de seu talento desde as suas primeiras atuações. O que torna curioso o fato de sua estréia não ter ocorrido em uma companhia convencional. Por isso nos perguntamos se o seu ingresso no teatro

negro teria sido uma opção ou a falta dela? A pergunta vale para os demais integrantes de seu grupo de teatro amador, por que não ingressaram em grupos similares existentes no período? Mas para respondermos a essa e a outras questões é necessário investigarmos os significados e relevância histórica das trajetórias dos integrantes do TEN, mormente a da sua mais importante atriz, Ruth de Souza.

4.1. *O Imperador Jones*

O artigo “Teatro do negro no Brasil” foi publicado em 1948, quando o Teatro Experimental do Negro já contava um pouco mais de três anos de sua estréia solo no Theatro Municipal e um pouco menos de quatro de sua primeira participação no espetáculo *Palmares*. Seu autor, Áureo Nonato⁴⁶¹, descreve os momentos que antecederam a estréia e as expectativas em relação à sua atuação. Sob a direção de Abdias Nascimento, o grupo teve a sua estréia solo, na noite de 8 de maio de 1945, com o texto de Eugene O’Neill, *O Imperador Jones*. Uma tripla estréia, pode se dizer, pois naquela noite, além da apresentação solo do grupo, teria ocorrido a primeira apresentação de uma obra de O’Neill, “*um dos maiores dramaturgos da moderna literatura americana*”, em palcos brasileiros. A duração da apresentação foi de uma hora e quarenta minutos. Fez parte do espetáculo, o terceiro estreado da noite: o “*Recitativo Coral*” com 30 vozes na interpretação de poesias afro-americanas, com o repertório constituído por poesias do norte-americano Langston Hughes, do cubano Regino Pedro e do brasileiro Custódio. Coube a Aguinaldo Camargo interpretar o personagem de Brutus Jones.⁴⁶²

Na descrição do articulista, a estréia foi um acontecimento extraordinário, “*um das mais notáveis e brilhantes acontecimentos que se pode com prazer e orgulho constatar na vida teatral brasileira*”. Áureo Nonato convida o leitor a imaginar a multiplicação de grupos similares pelo país afora, a fazer “*‘bom teatro’ mesmo, a exemplo desses pioneiros do Rio!*” Inspirado pelos acontecimentos indelévels da Segunda Guerra Mundial, o autor explica não ser o impacto do surgimento do TEN comparável ao lançamento de “*bombas atômicas*”, mas a um importante impulso para o teatro brasileiro naqueles dias.⁴⁶³

Ao longo do dia 8 de maio de 1945, o principal assunto na capital da República brasileira teria sido a rendição incondicional da Alemanha Nazista e, à noite, “*a cidade inteira*” celebrou o fim da guerra. Ao mesmo tempo uma “*curiosidade louca*” tomara aqueles que acompanhavam “*os esforços da trupe ‘colored’*”. Em função do clima festivo,

⁴⁶¹ Áureo Nonato nasceu em São Raimundo, AM, 1 de abril de 1921. Foi poeta, jornalista e compositor. Faleceu em Manaus no dia 11 de março de 2004 (COUTINHO; SOUSA, 2001, v.II, p.1391). Segundo informações em *Blocos Online*, no Rio de Janeiro, trabalhou com Paschoal Carlos Magno, dirigiu a Companhia Dramática do MEC, foi secretário do Teatro do Estudante do Brasil e da Companhia Dulcina. <http://www.blocosonline.com.br/versaoanterior2/servic/sernotic.htm> (visitado em 7 de fevereiro de 2011).

⁴⁶² NONATO, Áureo. O teatro do negro no Brasil. *Universal*, agosto-setembro de 1948, p.36. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴⁶³ *Idem*.

Áureo Nonato chegou a duvidar da realização do espetáculo. Nos arredores do Theatro Municipal, provavelmente o local onde hoje se encontra a atual Avenida Rio Branco e a Praça Marechal Floriano, na Cinelândia, havia uma grande confusão e um barulho “*ensurdecedor*”. Ouvia-se o som produzido por foguetes e bombas, associados à execução de instrumentos musicais como cuícas, tamborim e chocalhos. Soma-se a estes sons, o grito “*histórico do povo carnavalescamente alegre*” fazendo-se “*ouvir a grande distância*”. Eram dezenove horas e trinta minutos quando Áureo Nonato saiu “*do meio do povo*” e adentrou o Theatro Municipal com o objetivo de certificar-se da estréia do TEN e à procura do diretor do espetáculo, Abdias Nascimento, que ainda não havia chegado. A calma do interior do edifício só fora rompida pelo andar “*apressado*” dos funcionários do teatro a cuidar dos últimos detalhes do cenário e das cortinas.⁴⁶⁴

De pé ou sentado sobre caixotes, parte do elenco conversava. Naquele ambiente de expectativa, o articulista passou a dialogar com um dos componentes do grupo quando “*uma figura luzida de atleta, elegante*”, despertou-lhe a curiosidade. Era o diretor do Balet Negro, José Silva, intérprete do Feiticeiro do Congo, “*realizando uma curiosíssima e original coreografia*”. Também lhe chamou a atenção o fato de, às vinte horas, o artista já estar pronto, pois o espetáculo iniciaria as vinte e uma horas e José Silva só entraria em cena na metade do primeiro ato.⁴⁶⁵

“Isso apenas é o suficiente para constatar a noção de responsabilidade e o interesse pelo que se propuseram a realizar, pois assim como ele também quase todos os outros elementos que iriam tomar parte do espetáculo já se achavam prontos para a cena.”⁴⁶⁶

Áureo Nonato não mais se retirou do interior do Theatro Municipal, por isso pôde observar que as suas dependências “*apresentavam então um espetáculo diferente das costumeiras soirés de gala*”. Naquela noite havia, algo de incomum na platéia: “*Quase que o elemento negro predominava nas localidades de todo o teatro*”. Essa observação sugere ser esta constituição de platéia algo inusitado para aqueles dias e quão racializadas eram os palcos e as platéias do Theatro Municipal.⁴⁶⁷

Um segundo registro de Áureo Nonato, também aponta para a presença da variável raça nas relações sociais naqueles dias, se consideramos a predominância do

⁴⁶⁴ *Idem.*

⁴⁶⁵ *Idem, ibidem, p.36-37.*

⁴⁶⁶ *Idem, ibidem, p.37.*

⁴⁶⁷ *Idem.*

público afrodescendente. Em 9 de maio de 1945 um “comentarista” não identificado fez uma descrição incorporada à matéria reveladora do clima vigente na parte externa do teatro, na noite anterior: “A escadaria do Municipal estava bloqueada por uma multidão frenética que parecia disposta a imolar os prováveis espectadores, como réus de sabotagem contra a apoteose das ruas”⁴⁶⁸. A cena relata uma inflexibilidade comparável às presentes nas lutas travadas às portas de uma empresa ou órgão público em dias de greves. Nesses momentos de tensão política, não é raro o uso da força para a obtenção da adesão ao movimento. Por outro lado a imagem não é compatível com o convite à adesão ao cortejo de um bloco de carnaval fora de época, em celebração à paz, após seis anos de Guerra Mundial. Na mesma linha da frase acima destacada, o autor utiliza uma metáfora, bastante eloqüente, para definir o suposto acontecimento, relatado pelo comentarista: “Tudo era teatralidade humana contra a tentativa teatral de imitar a humanidade”. Não obstante, o público subia a escadaria do teatro e ultrapassava o obstáculo humano, “escorria lentamente entre as barreiras marginais como um rio de óleo”. Mais uma vez, a referência à variável racial emerge na descrição da composição desse público incomum: “Uns negros bem vestidos e bem falantes revolucionavam o hall, onde as grã-finhas brancas encontram perspectivas para o chiquismo da própria figura”⁴⁶⁹.

Finalmente Abdias Nascimento fora localizado. Sua imagem é a de um homem “com sua estatura e melancolia de Carlitos, pardo era ao placard vido e poético de aventura teatral afro-brasileira plantado nas dúvidas da porta”. Seus olhos estavam “carregados de sonho e de responsabilidades” nunca antes vista pelo articulista. Logo depois as luzes se apagam, o silêncio “completo” tomou conta do teatro. Sobem as cortinas e inicia-se o Recitativo Coral. Com o término desta parte do espetáculo, após um breve intervalo, iniciou-se a encenação de *O Imperador Jones*. Nela, Aguinaldo Camargo foi comparado, pelo público, em estatura e desempenho, a Paul Robeson, intérprete de Brutus Jones no cinema. O ator brasileiro que corria o risco de ficar menor “ainda no transcurso da representação, parecia sem medo, calmo e simples”⁴⁷⁰.

Todavia, a avaliação positiva da estatura física e profissional de Aguinaldo Camargo parece não ter sido uma unanimidade. No dia seguinte, Henrique Pongetti teria relatado o seu testemunho sobre a comparação entre o ator brasileiro e o norte-americano feita por outros expectadores: “Ao meu lado, dois oficiais americanos denunciavam no

⁴⁶⁸ *Idem.*

⁴⁶⁹ *Idem.*

rosto esta decepção física". Pela segunda vez, o autor se valeu das impressões de outros observadores para construir seu registro sobre o evento. *O imperador Jones* teria ficado na retina daqueles homens, "com a gigantesca estatura de Paul Robeson". Além da característica física do intérprete no cinema, no entendimento da crítica, o personagem era de interpretação difícil. Mormente, o trecho no qual o "longo dialogo inicial com o branco termina e a peça se transforma no solilóquio tremendo de Brutus Jones".⁴⁷¹

Apesar da grande expectativa, nas primeiras cenas, a atuação dos atores do TEN tranqüilizou a platéia. Partindo de uma avaliação geral do grupo e centrando na análise específica da atuação de Aguinaldo de Oliveira Camargo, Henrique Pongetti identifica uma compensação da falta de experiência do ator principal em uma suposta característica instintiva.

"Ele [Aguinaldo de Oliveira Camargo] não tem *métier*, tem pouca noção do 'tempo' teatral, mas é um grande ator no sentido de conseguir da platéia determinado estado de alma pela força do seu rude instinto de humanização."⁴⁷²

A interpretação de Aguinaldo Camargo teria crescido a cada fala. A avaliação deste desempenho seria facilmente constatada na reação dos demais expectadores. Ela poderia ser "vista reparando na cara dos acima referidos oficias americanos, no silencio religioso e ávido da platéia". A concentração e o silêncio teriam funcionado como uma barreira interna, da própria platéia e contido a euforia da festa do Dia da Vitória. "Dessa platéia que entrou ali excitada pela alegria da vitória e que ainda ouve o estouro das bombas interferindo nas vozes do espetáculo". Essa mudança de comportamento seria um índice do bom desempenho do protagonista. Pois, a atuação de Aguinaldo Camargo teria crescido a cada cena: "Brutus Jones cresce. Cada monólogo na floresta dá-lhe um palmo. A oração do remorso dá-lhe dois de uma só vez." Por fim foi positiva a avaliação final, de Áureo Nonato, sobre a atuação de estréia solo do TEN. Ao término do espetáculo, teria ficado uma "notável impressão".⁴⁷³

As expectativas e suspeitas em torno da primeira montagem solo do TEN foram compartilhadas por outros contemporâneos à estréia do grupo. "O milagre do *Imperador Jones*", de Grock, relaciona as impressões reinantes em relação ao êxito dos integrantes do TEN, antes de sua estréia. No artigo, dois aspectos chamam a atenção: a presença da

⁴⁷⁰ *Idem.*

⁴⁷¹ *Idem.*

⁴⁷² *Idem.*

⁴⁷³ *Idem.*

variável raça e o posicionamento de seu autor, parecendo tomar parte da luta do TEN e apresentar as refutações às críticas feitas ao grupo.

“Se alguém duvidou da capacidade dos dirigentes do ‘Teatro Experimental do Negro’, julgando que o homem de cor do Brasil não pode formar ao lado de seus irmãos de outros países, onde tem demonstrado altas qualidades artísticas, sem dúvida estará hoje reformando tais idéias, diante da prova de fogo que foi a apresentação de ‘Imperador Jones’ no Municipal.”⁴⁷⁴

Segundo o registro de Grock, a estréia de *O Imperador Jones* foi marcada por um “conjunto de circunstâncias adversas”. Apesar disso, a apresentação do TEN no Municipal teria sido “uma coisa inteiramente nova em nosso país”. A justificativa para tal conclusão se devem ao fato de o afrodescendente, “em todos os sentidos”, em nosso país ter sido sempre o explorado: “inclusive em matéria teatral, onde tem sido levado a dolorosas aventuras”. Apesar de ser definido como “um grupo inteligente e bem intencionado”, o TEN poderia ter protagonizado mais uma iniciativa fracassada.⁴⁷⁵ O artigo não nos oferece pistas seguras sobre qual ou quais grupos não teriam alcançado seus objetivos. Porém fica a indicação de ter havido outros atores sociais a protagonizar, pelo menos naquele momento, o desafio de se construir um teatro negro no Brasil.

Referindo-se à conjuntura adversa na qual se deu a estréia do TEN, Grock relaciona quais fatores poderiam tornar a *première* do grupo em um expressivo fracasso.

“A falta de recursos materiais, a inexperiência, a dificuldade dos ensaios até o último instante, e finalmente a coincidência da única data disponível no Municipal com a celebração do ‘Dia da Vitória’, quando seria crível que ninguém se abalançasse de sair de casa para passar três horas assistindo a um drama representado por amadores, tudo enfim era propício ao insucesso.”⁴⁷⁶

Mesmo assim, naquela noite o teatro estava repleto. A ênfase da análise contida em “O milagre do *Imperador Jones*” não incide na capacidade ou poder de atuação dos integrantes do TEN e do seu protagonista, Aguinaldo Camargo. Ela se remete à capacidade do público de assimilar o conteúdo da peça. A princípio, a platéia não se mostrou identificada “com a grande peça de Eugene O’Neill”, mas “do segundo ato em diante já apresentava uma plasticidade de compreensão realmente admirável.”⁴⁷⁷ Para Grock seria ocioso prestar elogios a “uma das mais belas realizações” de Eugene O’Neill, ao texto que

⁴⁷⁴ Por Grock. O milagre do ‘Imperador Jones’. *O Cruzeiro*, 26 de maio de 1945. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴⁷⁵ *Idem.*

⁴⁷⁶ *Idem.*

⁴⁷⁷ *Idem.*

talvez seja o ponto mais alto de sua carreira. Por conseguinte, o dramaturgo norte-americano foi definido como um dos “*mais fecundos*” do mundo. A peça em si teria algo de imortal, por apresentar uma análise psicológica do medo, iniciando na simples premonição e culminando com terror intenso, gerador de alucinações. Havendo uma seqüência de quadros apresentados pela mente em desordem de Brutus Jones “*em sua fuga agônica através da floresta, povoada pelos duendes de seus crimes e implacavelmente vibrante pela voz agoureira e infatigável dos tan-tans!*”. A peça se inicia com um longo diálogo entre Brutus Jones e Smith, interpretado respectivamente por Aguinaldo Oliveira Camargo e Sadi Cabral, sendo este o único ator que não era afrodescendente a participar do espetáculo. Nos dois atos seguintes, Brutus Jones é perseguido por sombras do passado, criaturas vivas, visões de pesadelo, até a sua morte pelas balas de seus algozes.⁴⁷⁸

O registro da surpresa em relação à interpretação de Aguinaldo Camargo, face à atuação de Paul Robeson no cinema, parece ter sido recorrente nas críticas da época. Nesta, além da referência ao seu menor porte físico, há também menção ao seu timbre de voz “*inferiores em imponência e volume*”. O crítico também reconhece ter, no decorrer da peça, havido o crescimento da sua interpretação. Contudo, sua atuação teria levado os expectadores a esquecer, nos instantes finais do espetáculo, as celebrações pelo fim da guerra, no lado de fora do Municipal. A atenção do público voltava-se “*somente para a angústia desse desgraçado títere do destino, vítima de suas próprias perversidades*”.⁴⁷⁹ Para o crítico, os companheiros de Aguinaldo Camargo teriam desempenhado uma interpretação à altura da executada pelo protagonista. Sua expectativa era a de que a iniciativa emblemática dessa montagem iria frutificar nas próximas iniciativas, porém o autor apresenta limites para tal resultado.

“O ‘TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO’, no entretanto, está sem possibilidade de repetir o *Imperador Jones* e montar outras peças. Por que? Falta de teatro. Evidentemente não nos cabe aqui apresentar solução para o fato lamentável. Estão aí, nos cargos de mando, os ‘amigos da arte’, da ‘cultura popular’ etc. Essa será uma oportunidade, entre muitas, de mostrar, pelo menos para as arquibancadas, que uma iniciativa como essa merece alguns minutos de atenção. Devemos ignorar?”⁴⁸⁰

O artigo publicado na coluna “Primeiras”, cuja autoria é identificada com as iniciais E.R., reitera a participação de Ricardo Werneck de Aguiar nos projetos do TEN e

⁴⁷⁸ *Idem.*

⁴⁷⁹ *Idem.*

⁴⁸⁰ *Idem.*

informa ser dele a tradução da peça *O Imperador Jones*. As anotações feitas à caneta, provavelmente por Dona Ruth de Souza, sugerem ter a publicação do texto ocorrido simultaneamente em Portugal e no Brasil. A matéria também registra uma certa primazia do TEN na divulgação, em solo brasileiro, da obra de Eugene O'Neill. A montagem feita pelo grupo, no ano de 1945, teria tornado conhecido no Brasil, “*um dos maiores dramaturgos da moderna literatura norte-americana*”. Naqueles dias, sua obra era conhecida somente por poucos estudiosos, embora já tivesse sido agraciado com o prêmio Nobel de Literatura e fosse um “*profundo conhecedor do teatro*”. Consonante com o argumento do próprio TEN de apresentar os seus espetáculos como promotores de transformação social, da modernização e elevação cultural do teatro, o autor entende serem as peças de O'Neill capazes de promover “*profunda repercussão na massa*”.⁴⁸¹

Em função desses dados, seria possível mensurar a relevância dos integrantes do TEN ao montarem uma peça de “*grande valor e de difícil interpretação*”. Na avaliação do crítico trata-se de um espetáculo onde são encenados os dramas da dominação de um homem sobre um conjunto populacional marcado por características atávicas. Ao que parece, o articulista entende ser a sociedade dividida por raças que por sua vez, possuíam características próprias, particulares. Nas palavras do autor: “*um drama da raça negra, dominada por um aventureiro inteligente e que sabe explorar virtudes e defeitos inerentes ao estado de espírito habitual do negro*”.⁴⁸²

Brutus Jones era um afrodescendente aventureiro evadido de um presídio norte-americano, que consegue ser proclamado imperador “*pelos pretos de uma ilha das Antilhas*”. Tempos depois, eclode na ilha uma revolta. Ao reconstruí-la “*O'Neill faz valer todos os seus recursos literários e conhecimentos de carpintaria teatral*”. O espetáculo que reconstitui essa saga é constituído por oito cenas “*sem seqüência que levam num crescendo*”, onde o dramaturgo apresenta uma análise psicológica das sensações que perseguem o imperador em sua fuga. “*São visões, ruídos, olhares esgazeados, mãos crispadas, rebentar de recalques, que culminam na morte pela 'bala de prata'*”. Utiliza-se a bala de prata em função da crença do próprio Brutus Jones, segundo a qual: “*só assim conseguiriam tirar-lhe a vida...*”⁴⁸³

⁴⁸¹ Sem indicação de autoria. “O Imperador Jones”. Sem local, 5 de junho de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴⁸² *Idem.*

⁴⁸³ *Idem.*

A crítica de Franklin de Oliveira, “Eles também são filhos de Deus”, sublinha o caráter dual do TEN pautado por um lado em uma dimensão política, o anti-racismo, cujo objetivo seria “*conquistar para os homens de cor do país os direitos de cidadania artística e cultural*” e, por outro, atuar dentro do movimento do processo de modernização do teatro ao se propor não apresentar à “*platéia branca*” brasileira “*espetáculos de exotismos*”, encenando “*macumbas*” e outras “*crendices nativas*”. Por essas razões, o grupo teria esquecido ou abandonado o chamado “*lado pictórico do morro e da senzala*”, os afrodescendentes “*desejavam era comprovar numa experiência, que fosse mais afirmação vitoriosa do que iniciativa promissora, a instintiva capacidade dramática do homem negro.*”⁴⁸⁴

Na seção intitulada “Um caminho difícil”, o autor comenta as advertências feitas em relação às eventuais dificuldades a serem enfrentadas por um grupo amador na montagem de *O Imperador Jones*. Os observadores da época desconfiavam da capacidade do grupo de interpretar um texto com tal carga dramática, marcado pela “*explosão dramática das taras que se que se encobrem na psicose do medo*”. Acreditavam tratar-se de uma peça recomendada a atores que “*já estão em fim de carreira, que contam a seu favor uma experiência dramática enriquecida pelo mais completo exercício da arte teatral*”. Para ele, esses críticos esqueciam ser possível substituir tal experiência por outra, a “*experiência desnudada do negro*”, sendo esta um segundo caminho para se alcançar “*aqueles resultados*”.⁴⁸⁵ Em outras palavras, o autor considera a variável raça na formulação de sua hipótese, segundo a qual, a inexperiência do ator poderia ser superada pelas características atávica do afrodescendente. As crendices e pavores inconscientes poderiam ressoar graças ao primitivismo elementar de seu intérprete.

Nesse ponto, parece referir-se à tese do primitivismo do negro, ainda corrente na época. Apesar das disputas em torno do processo de substituição das categorias ligadas à inferioridade atávica e à hierarquização racial pela da cultura. Por sua relação com o debate acadêmico em voga e pela sua veiculação em um órgão de imprensa vale à pena seguirmos o raciocínio do autor:

“Livre de preconceitos dramáticos, os sentimentos ainda não modelados pela rigidez e inflexibilidade das escolas, e a sensibilidade num verdadeiro estado

⁴⁸⁴ OLIVEIRA, Franklin de. Eles também são filhos de Deus: O Teatro Experimental do Negro –do Rio- vence um caminho difícil da arte dramática e o ceticismo dos que julgam o negro brasileiro um elemento decorativo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1945. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴⁸⁵ *Idem*.

de pureza intuitiva, [é] que o negro pode facilmente ser um intérprete fiel de O'Neill, sobretudo no Imperador Jones, onde o turbilhão de credices e pavores subconscientes só poderá ter ressonância exata no primitivismo elementar do intérprete negro.”⁴⁸⁶

Segundo o autor, em função desses aspectos seria inteligível o nível de interpretação atingido por Aguinaldo Camargo ou, nas suas palavras, a “*questão de como um ator sem escola como Aguinaldo de Oliveira andou tão próximo da gigantesca figura de Brutus Jones*”.⁴⁸⁷

Assim, *O Imperador Jones* representaria uma dupla revolução por dois aspectos. Estaria em consonância com o teatro expressionista criado na Alemanha pré-hitlerista, cujo “*o resultado obtido foi levar O'Neill a dar um mergulho profundo no insondável abismo da alma negra*”. Por outro lado, possui uma fabulação simples, linear. Isso posto, o articulista indaga o que eleva a peça a mais alta categoria shakespeariana. Sua resposta é a tremenda exploração de taras, neuroses, tabus da raça negra, a mais genial configuração do medo que talvez já tenha sido fixada por um escritor de gênio. A segunda característica revolucionária da peça é a de ter afirmado a capacidade dramática do negro brasileiro.”⁴⁸⁸

Para ocorrer a estréia, os integrantes do TEN teriam lutado até o último momento quando tentaram realizar o ensaio geral da peça e o teste de iluminação. Além da disputa de espaço com outros ocupantes, também houve outra, com as celebrações pelo fim da Segunda Guerra Mundial.⁴⁸⁹

“[Foi] negado até o direito de realizar um ensaio geral conjuntamente com a última experiência de luzes. Isso porque à hora que tal devia se dar, o palco do Municipal foi invadido por uma sarabanda de moças grã-finas e sofisticadas que se arrojaram a prioridade de um ensaio para mais um espetáculo tipo feira de vaidades. Também não tiveram muita sorte escolhendo a noite da estréia, que coincidiu com a rumorosa comemoração do dia da Vitória. Enquanto na avenida estouravam bombas, explodiam ritmos de samba e o povo se espalhava numa alegria carnavalesca, onde a hilaridade dos cordões se misturava às exaltações cívicas dos discursos e comícios improvisados ao pé de qualquer escadaria, o Municipal parecia destinar-se a ficar num abandono que fosse quebrado apenas pela presença de alguns incorrigíveis aficionados do teatro.”⁴⁹⁰

A platéia reunia brasileiros e norte-americanos incrédulos, esses, ainda mais. Na especulação, o autor os norte-americanos “*naturalmente*” já teriam visto *O Imperador Jones* na Broadway e na produção cinematográfica de Hollywood. Assim, “*um desses*

⁴⁸⁶ *Idem, ibidem*, p.42-43.

⁴⁸⁷ *Idem, ibidem*, p.43.

⁴⁸⁸ *Idem, ibidem*, p.42.

⁴⁸⁹ *Idem*.

chiclétricos sobrinhos do Tio Sam” teria sido o seu termômetro para a apreciação do espetáculo. A princípio, pareciam estar indiferentes, com o desenrolar do espetáculo e o crescimento da carga de dramaticidade do diálogo entre Brutus Jones e Smith, o expectador norte-americano ia “cedendo à hipnose” de Aguinaldo Camargo e “à força dramática que escapava de sua palavras e irradiava de seus gestos.”⁴⁹¹

Na última seção do artigo o autor define ter sido a experiência do TEN vitoriosa apesar do ceticismo a cercar o grupo.

“A experiência venceu, assim, o ceticismo dos que acham que o negro brasileiro já é apenas um elemento decorativo, capaz de satisfazer o riso e a sede de exotismo dos turistas. O Teatro Experimental do Negro deixou âncoras na sensibilidade de um público muito displicente e pouco crente da capacidade dramática do homens que até ontem tinham para apresentar, apenas como manifestação de arte elementar o ritual mágico das macumbas. Com essa primeira etapa vencida, o Teatro Experimental do Negro prepara-se, agora, para novas realizações, que se vão fazer ainda através da genialidade de Eugene O’Neill, com *Todos os filhos de Deus têm asas* (... e os negros também), é possível também ainda através da rebeldia primitiva e elementar de Richard Wright, com o *Filho Nativo*, romance que Orson Welles já adaptou para o teatro e que durante dois anos foi um dos maiores êxitos da Broadway, na interpretação vigorosa de Canadá Lee.”⁴⁹²

Segundo a matéria, a peça seria um drama em oito cenas, em um ato único. O espetáculo foi avaliado como “*belo em seu gênero, novo para o público*” e “*bem apresentado*”. A peça tem como cenário uma ilha nas Antilhas que não fora conquistada pelo homem branco. O imperador Jones é um afrodescendente foragido. Nas Antilhas, assume a condição de imperador de uma tribo nativa. Trata-se de um senhor cuja crueldade equivale à do senhor branco. Seu capataz, um negociante inglês, é tão impiedoso quanto o imperador. Após uma revolta, o imperador foge do palácio para uma floresta. “*Na floresta, surgem na alucinação do imperador fugitivo estranhas assombrações...*” ao longe ouve-se músicas e o batuque dos negros que vão em busca de Brutus Jones⁴⁹³. “*E desse modo transcorre entre bonitos cenário a primeira e promissora apresentação do Teatro Experimental do Negro*”.⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ *Idem, ibidem*, p.68.

⁴⁹¹ *Idem*.

⁴⁹² *Idem*.

⁴⁹³ Sem indicação de autoria. Teatro no Fênix. *Correio da Manhã*. Sem local, 5 de junho de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴⁹⁴ *Idem*.

4.2. *Todos os filhos de Deus têm asas*

Uma vez superada as primeiras expectativas e suspeitas em torno da capacidade do TEN montar seus espetáculos, o grupo parece ter alcançado uma maior legitimidade. Aos poucos, há uma mudança de tom nas matérias relativas à sua segunda montagem teatral. A apresentação, no Teatro Fênix, da “*famosa peça de Eugene O’Neill, Todos os filhos de Deus têm asas*”, parece ser um caso emblemático deste deslocamento. O autor não identificado exalta a atuação do grupo: “*Valorizando o trabalho artístico do negro, e situando-o em uma atmosfera cultural de grande relevância*”. Ainda segundo a sua avaliação, “*a mencionada agremiação soube firmar-se inteiramente no plano conveniente*”.⁴⁹⁵ A matéria também situa as preocupações do TEN no plano comum ao dos demais grupos dedicados a promover a elevação do nível do teatro brasileiro ou ao seu processo de modernização. “*Dispostos a fazer arte, esses artistas buscaram realizar um programa que constitui preocupação comum a todos aqueles que trabalham pela elevação do nível teatral brasileiro*”.⁴⁹⁶ Assim como ocorreria nas críticas à montagem da primeira peça de O’Neill, são enfatizados os desafios enfrentados pelo grupo ao propor-se a enfrentar um texto com tal dimensão, mas, também, observados os seus limites e dificuldades para atingir esses objetivos.⁴⁹⁷

A apresentação do espetáculo foi capaz de transportar o espectador ao bairro negro de Nova Iorque descrito como o lugar onde se dava “*o drama amargo de luta de raças*.” Na montagem do grupo carioca, os atores Marlene Silva e Gualter Ferreira, interpretaram os papéis de Ella Downel e Jim Harris, na fase infantil, mas não teriam dado a intensidade esperada para o papel. O contrário teria se dado com a atuação de Abdias Nascimento e Ilena Teixeira. O diretor do TEN foi definido como “*uma das mais poderosas e singulares figuras que a arte negra já forneceu ao Brasil*”. Sem ater-se a detalhes, o crítico afirma ter ele sabido desempenhar seu personagem e ter a “*atuação do conjunto*” compensando uma eventual decaída. Assim, a síntese “*de seu talento criador*” pôde ser vista na cena final do espetáculo “*marcada por uma estranha atmosfera psicológica*”. Ilena Teixeira foi avaliada como uma grande artista em início de carreira e

⁴⁹⁵ Autor não identificado. Todos os filhos de Deus têm asas. *Vanguarda teatro*. Sem local, 6 de agosto de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁴⁹⁶ *Idem*.

⁴⁹⁷ *Idem*.

formação “*dotada de uma vocação dramática e nos leva a esperar outras coisas no futuro*”. Seu personagem, considerado como de difícil interpretação, era o de uma mulher branca no meio de uma comunidade negra. E carregava “*consigo uma boa dose de loucura*”.⁴⁹⁸

“O’Neill está entre nós” apresenta em seu subtítulo uma comparação entre Os Comediantes e o TEN em relação às contribuições de ambos ao processo de modernização do teatro brasileiro, representadas pelas montagens dos textos de Eugene O’Neill. “*A representação de Todos os filhos de deus têm asas e de Desejo marcam uma época na cena brasileira*”.⁴⁹⁹ Para o crítico, nos últimos cinco anos da década de 1940, teria havido uma renovação no cenário teatral brasileiro, com o surgimento de novos atores e a eleição de novos textos e temáticas em montagens nos palcos. Tratava-se de um processo no qual “*os elencos se renovam, numa sadia higienização de valores, como também os repertórios escolhidos denotam um gosto cada vez mais apurado*”. Em decorrência desse processo, “*lentamente, vem se firmando um novo conceito sobre o teatro, que atinge simultaneamente público e intérpretes*”. Segundo o argumento do autor não há como separar a ação protagonizada no palco da reação da platéia. “*A evolução da arte dramática tem que se basear nesses dois fatores essenciais*”. Em suas palavras: “*artistas e público, pois não se compreende um teatro divorciado das emoções e das preocupações mais sentidas da platéia*”.⁵⁰⁰

Assim, o TEN faria parte do processo de modernização e da criação de um novo “*conceito sobre teatro*”, de uma nova “*compreensão sobre o significado da comédia, se projeta no próprio âmago da natureza humana, penetrando no que ela tem de mais profundo e irrevelado*”.⁵⁰¹ A narrativa sobre a função do teatro e seu papel transformador se aproxima de outras sobre o TEN e sua contribuição para a modernização teatral e elevação cultural do público em geral e do afrodescendente em particular. O teatro tem que fazer parte da vida do homem, refletir o seu cotidiano e ser dotado de poder de transformá-lo. Contudo, o articulista chama a atenção para a reivindicação de uma suposta neutralidade política do teatro.

⁴⁹⁸ *Idem.*

⁴⁹⁹ Autor não identificado. O’Neill está entre nós. *Diário Trabalhista*. Sem local, sem data. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁰⁰ *Idem.*

⁵⁰¹ *Idem.*

“Dessa forma, o teatro tem de penetrar no Homem. Na carne e na alma do homem. Na vida, enfim. E o teatro, refletindo os dramas, as preocupações que [ilegível] o ser humano em sua luta cotidiana para sobreviver, se afirma como uma arma social de grande alcance. Porém cumpre ao teatro não trair o seu destino, que é revelar essas coisas transfundidas numa expressão artística pura e verdadeira, sem jamais descair nas ribanceiras enlameadas da polêmica, da defesa de interesses estreitos, quer sejam estes de casta, raças, ou ideologias políticas ou sociais.”⁵⁰²

Para o autor, não seria função do teatro “*resolver ou indicar soluções aos dramas materiais ou espirituais do homem, cabendo-lhe tão somente registrá-los segundo a sua forma específica de falar, isto é, a arte dramática*”. Muito provavelmente, a crítica se refere às montagens do teatro de revista com suas sátiras e críticas à sociedade da época. Pois, segundo seu argumento haveria um grande público brasileiro ciente da real finalidade do teatro. “*Esse público já não se satisfaz com os espetáculos para ‘rir, rir a valer’, exigindo peças de real mérito artístico, intérpretes capazes de transmitir até eles obras de autores de responsabilidade. SURGEM OS COMEDIANTES*”.⁵⁰³

Segundo Tania Brandão, em *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*, o grupo Comediantes utilizou três nomes, semelhantes entre si, Os Comediantes, Os V Comediantes e Os Comediantes Associados, ao longo dos seus seis anos de funcionamento, entre 1941 e 1947, com muitas interrupções. Um ponto de interrogação na data do início de suas atividades sugere ser esta uma data imprecisa ou aproximada. Seu repertório é definido como “*Moderno, mais elevado do que o padrão comercial*” e marcado pela incorporação de tendências variadas como o realismo, simbolismo expressionismo e por montar “*o primeiro texto moderno*”.⁵⁰⁴ A possibilidade de precisão da data do surgimento de Os Comediantes parece já ter ocorrido na década de 1940, pois o autor de “O’Neill está entre nós”, naquela década, fez a seguinte afirmação: “*Não sabemos exatamente quando surgiram Os Comediantes*”.⁵⁰⁵

Todavia, o texto pontua o lugar de vanguarda de Os Comediantes no cenário artístico brasileiro apontando o seu papel no processo de modernização teatral. As observações formuladas sugerem ter havido disputas de memórias em torno da primazia de grupos teatrais no processo de modernização do teatro já na década de 1940.

“Esse grupo, armando a audácia de um idealismo raro nesses tempos prosaicos de industrialismo e matreiros interesses comerciais absorvendo tudo,

⁵⁰² *Idem.*

⁵⁰³ *Idem.*

⁵⁰⁴ BRANDÃO, 2009, p.125.

⁵⁰⁵ Sem indicação de autoria. O’Neill está entre nós. *Diário trabalhista*. Sem local, sem data. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

apareceu fazendo coisas simplesmente notáveis, apresentando espetáculos como ainda não tinham sido vistos pelo nosso público.”⁵⁰⁶

Também são destacados alguns dos principais textos e autores da época, como os *Pelleas e Mellisande*, *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, *O escravo*, de Lúcio Cardoso, sendo estas montagens consideradas marcos históricos, pontos de partida para se pensar o processo de modernização do teatro brasileiro. “Desde essa época integrando-se definitivamente entre o que de melhor apresenta o teatro moderno dos países mais adiantados”.⁵⁰⁷ Os Comediantes revelaram diretores como Adacto Filho, Ziembinski e Turkow e atores como Luiza Barreto Leite, Stela Perry, Stipinska, Nelson Vaz, Graça Mello, ente outros. Bem como a contribuição de cenógrafos como Santa Rosa e Brutus Pereira.

Após tentar demarcar, com bastante precisão, o surgimento, atuação e contribuição de Os Comediantes, o autor situa o surgimento do TEN e a história desse evento. Em função da aparente batalha de memória, de uma suposta disputa pela primazia no surgimento de companhias imbuídas no processo de modernização do teatro brasileiro, nos chama a atenção a frase que introduz a parte do texto na qual é abordado o surgimento do teatro negro.

“Os Comediantes já existiam há alguns anos, quando em fins de 1944 foi fundado por Abdias Nascimento e Aguinaldo Camargo um grupo dramático de amadores de cor, sob a legenda de Teatro Experimental do Negro. Isto aconteceu por ocasião do Curso de Férias de Teatro, organizado pelo escritor Paschoal Carlos Magno, o qual deu o seu incondicional apoio a Abdias e Aguinaldo Camargo, ajudando-os a concretizar a idéia da fundação do primeiro teatro de negros em bases elevadas de alta cultura. Porque antes houve tentativas nesse sentido, porém o que se desejava era criar bases seguras para um conjunto profissional de mulatos que se dedicavam ao profissionalismo do gênero ligeiro, da revista engraçada e imoral.”⁵⁰⁸

Segundo o registro jornalístico, o TEN surge como um espaço de atuação para atores afrodescendentes em contraponto a outras experiências teatrais com fim similar, contudo, ilegítimas, para parte do campo das artes por serem revistas engraçadas e imorais. Para o segmento teatral, que se pretendia hegemônico, um legítimo teatro negro representaria “*dramas de verdade*” e seus atores não estariam restritos a personagens “*cômico e grotesco*” ou “*papéis de escravos ou serviçal doméstico*”.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ *Idem.*

⁵⁰⁷ *Idem.*

⁵⁰⁸ *Idem.*

⁵⁰⁹ *Idem.*

Não obstante as disputas entre as propostas dos grupos de revista e a do TEN, vale registrar que a crítica aos tipos de personagens que encarnam o cômico, o grotesco, as condições de subalternidade do afrodescendente em atividades de serviçal ou escravo parece não ter sido superada naqueles dias. Nos anos subsequentes tais representações estiveram presentes em outros meios de manifestação das artes cênicas. A análise das representações dos personagens afrodescendentes em novelas e séries da televisão brasileira tornou-se objeto de uma tese de doutorado⁵¹⁰ e de pelo menos dois documentários.⁵¹¹

O artigo “O’Neill está entre nós” apresenta alguns dados biográficos do teatrólogo norte-americano. O reconhecimento da qualidade de seu trabalho o situou no patamar dos autores universais. Seu envolvimento com este universo reflete um pouco das vivências em seu cotidiano familiar. Filho do ator James O’Neill, passou a sua infância nos bastidores dos teatros, “*daí o seu conhecimento da carpintaria teatral que ele mais tarde haveria de revolucionar com processos novos e pessoais*”.⁵¹²

A montagem de *Todos os filhos de Deus têm asas* contou com a participação de Ruth de Souza e Ilena Teixeira. O espetáculo do TEN foi definido como um “*acontecimento artístico e social*” capaz de levar ao Teatro Fênix “*grandes nomes dos nosso meios intelectuais e artísticos*”. O espetáculo era encenado às segundas-feiras, dia de descanso da Companhia de Bibi Ferreira, detentora do espaço. O êxito contradiz as justificativas das companhias comerciais. Seus sucesso de bilheteria revelaria um público com gosto contrário ao daquele apresentado pelos referidos empresários:

“este publico tão caluniado pelos empresários de falsos espetáculos de arte – ocorreu curioso e determinou o êxito material de uma peça considerada inadequada aos intérpretes sem experiência e às platéias sem contatos constantes com o grande teatro universal”.⁵¹³

⁵¹⁰Ver: ARAÚJO, 2000.

⁵¹¹ Ver: *A Negação do Brasil*, Direção e roteiro de Joel Zito Araújo; Produção de Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pilar, Juca Cardoso e Vandy Almeida; Co-produção Casa De Criação Cinema; 2000. 90 min. O documentário aborda a história de luta dos atores negros pelo reconhecimento de sua relevância na história da telenovela brasileira. Depoimentos de Ruth de Souza, Milton Gonçalves, Zezé Mota, Léa Garcia e Maria Ceixa, discutindo, entre outros temas, o preconceito racial contra os atores afrodescendentes. Ver também: *Em Quadro – A História de 4 Negros nas Telas*. Direção, roteiro e produção, Luiz Antônio Pilar, com Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Léa Garcia e Zezé Motta. 93min., 2009. Cia Black e Preto e Lapilar Produções Artísticas.

⁵¹² Sem indicação de autoria. O’Neill está entre nós. *Diário trabalhista*. Sem local, sem data. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵¹³ Sem indicação de autoria. Todos os filhos de Deus. *Diário Trabalhista*. Sem local, 14 de abril de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

Um dos documentos contidos no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF nos fornece uma pista de como pode ter sido constituída parte desse acervo. “Teatro: Eugene O’Neill e o Teatro Brasileiro” é o recorte de uma revista com a seguinte dedicatória: “À *Ruth com simpatia de Solano Trindade*”. O documento não possui referência de seu autor. Mas a dedicatória, além de demonstrar a ligação do poeta e ativista negro com a jovem atriz, revela ter sido o documento lhe dado. Não podemos mensurar, mas supor ter sido parte do esforço do arquivamento de si e do TEN compartilhada com seus amigos.

A justificativa da existência e atuação do TEN foi a tônica do texto. Nele, o afrodescendente é descrito como o “*elemento essencial*” ligado às manifestações culturais variadas, por isso se fazia necessária a organização de um grupo cujo repertório fosse “*nitidamente brasileiro, com problemas exatamente nossos*”.⁵¹⁴ A montagem das peças de Eugene O’Neill, *O Imperador Jones* e *Todos os Filhos de Deus têm Asas*, evidenciam a seriedade e honestidade do grupo ao “*apresentar peças de caráter social que atacam problemas importantes e que o nosso publico não estava habituado a encontrar no nosso teatro*”.⁵¹⁵

⁵¹⁴ Sem indicação de autoria. Teatro: Eugene O’Neill e o Teatro Brasileiro. *Revista do Povo*. Sem local, setembro de 1946.

⁵¹⁵ *Idem*.

4.3. Diálogos sobre os Festivais de Teatro

Os documentos do Arquivo Ruth de Souza cobrem grande parte das atividades teatral do grupo, entre 1945 e 1950, contudo, não as contempla totalmente. Alguns espetáculos montados pelo TEN, com a participação da atriz, como a peça *O moleque sonhador*, possuem poucos registros. Por outro lado, outras atividades ou eventos feitos pelo e/ou para o TEN possuem alguns registros, possibilitando assim, recuperarmos alguns aspectos de sua história. Nesse caso, podemos sublinhar a organização de um festival no Teatro Regina, como parte das celebrações pelo segundo aniversário da fundação do TEN. Um evento organizado para ocorrer no dia 9 de dezembro de 1946 e que reuniria “os maiores nomes da cena brasileira”.⁵¹⁶

A programação para a celebração dividia-se em duas partes. Na primeira, seria apresentado, em um ato, a peça *O moleque sonhador*, de Eugene O’Neill, com tradução de Ricardo Werneck de Aguiar. Nessa montagem, Ruth de Souza interpretou o papel principal, Nam Saunders; Abdias Nascimento atuou no papel de Abe, o neto da protagonista, o moleque sonhador. Marina Gonçalves interpretaria Cealy Ann e Flora Teixeira atuaria como Irene.⁵¹⁷

A segunda parte da programação contava com a participação de várias artistas, nos sugerindo terem esses nomes integrado o arco de alianças sobre o qual se assentou o grupo. Provavelmente, a divulgação de seus nomes e suas participações nas celebrações pelo segundo aniversário do grupo indica certo nível de concordância com o mesmo. E, por conseguinte, contribui para a construção da legitimidade do TEN na sociedade em geral e no campo artístico em particular.

“Na segunda parte participarão: Procópio Ferreira; Maria Sampaio; d’Os Comediantes, Ziembinski, Olga Navarro, Graça Mello, Maria Della Costa e Jackson de Souza; d’Os Artistas Unidos; Henriete Risner Morineau, Luiza Nay; Sady Cabral, do elenco Criança de Garcia; Cacilda Becker, Maria B. Leite e Edelwels; pianista Altino Pimenta e Bibi Ferreira, ‘estrela do teatro e do cinema’.”⁵¹⁸

⁵¹⁶ Sem indicação de autoria. Teatro: aniversário do Teatro Negro. *O Jornal*. Sem local, 30 de novembro de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵¹⁷ *Idem*.

⁵¹⁸ *Idem*.

Em outro parágrafo o autor adiciona nomes de colaboradores para a criação do grupo: “*Aníbal Machado, R. Magalhães Jr., Paschoal Carlos Magno e da Orquestra Afro-Brasileira*”.⁵¹⁹

Em algumas entrevistas, Abdias Nascimento apresenta a visão do diretor do TEN sobre a trajetória do grupo a que pertencia. Na entrevista concedida à *Folha Carioca*, no final do ano de 1946, foi registrada as dificuldades e as desconfianças sofridas pelo TEN, desde a sua estréia solo. Além de enfatizar o poder de resistência do grupo. “*Esses pândegos se esqueciam, porém, de que havíamos nascido sob o signo da audácia, sem complexo de inferioridade, a tolher nosso objetivo de criar para a gente de cor uma oportunidade da cena brasileira*”. O entrevistado atribui as eventuais falhas ou limitações do grupo à falta de patrocínio, pois seu grupo não contava “*com o apoio, auxílio oficial*” para as montagens dos espetáculos. A falta de investimento resultara em falhas nas montagens, sobre as quais o TEN era o primeiro a reconhecê-las. Ao final de 1946, o TEN estava na fase de “*apuração técnica*” de seus atores. E o grupo pleiteava um teatro onde pudessem atuar durante um ano inteiro, às segundas-feiras. Para desenvolver o projeto de apuração técnica, o grupo contava com o apoio do ator e diretor alemão Will Keller que “*desinteressadamente, aliou-se à nossa obra.*”⁵²⁰

Na ocasião, Abdias também divulgou a realização de um festival comemorativo aos dois anos de “*luta intensa, dramático sofrimento e algumas conclamadoras vitórias*”. O festival seria uma festa de confraternização da classe teatral, para a qual eram esperados os amadores e os profissionais. Com essa oportunidade, o TEN pretendia, mais uma vez, sublinhar a inexistência do caráter sectário de sua ação, ou seja, deixar bem “*patente a ausência, entre nós, dos prejuízos e preconceitos de raça, cor, nacionalidade*”. O festival tinha a previsão de ocorrer no dia 9 de dezembro de 1946 no Teatro Regina o qual teria sido “*gentilmente cedido*” por Madame Morineau. A primeira parte seria a apresentação de um espetáculo em um só ato de *O moleque sonhador*, de Eugene O’Neill. Segundo o entrevistado, a peça teria sido escrita especialmente para atores afrodescendentes. Entre os

⁵¹⁹ Uma reportagem publicada, em inglês, no *Brazil Herald*, também noticia as celebrações pelo segundo ano de fundação do TEN com um conteúdo bastante similar. Ver: Cultural Activities. *Brazil Herald*. Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF. Também com conteúdo a matéria DIAS. A. B. Teatro: Festival do Teatro Negro. Sem nome do periódico, sem local, sem data. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵²⁰ Sem indicação de autoria. Otelo pelo Teatro Negro. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

intérpretes estavam Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Ilena Teixeira, Abdias Nascimento, com direção de Will Keller e cenário de Eros Gonçalves.⁵²¹

No encerramento da entrevista, Abdias Nascimento declara ter ficado sensibilizado com o “*oferecimento de Olga Navarro para fazer, conosco, uma cena de Othelo*”. O professor José Carlos Lisboa, ao saber da notícia, dispôs-se a traduzir, especialmente para o festival a segunda cena do quinto ato. Referindo-se à futura cena a ser feita em parceria com Olga Navarro, Abdias Nascimento sublinha o seu inusitado, o seu pioneirismo. E porque não o seu caráter simbólico, de ruptura das práticas racializadas vigentes nos palcos brasileiros, no que diz respeito à interpretação de personagens negros e/ou do repertório clássico por atores afrodescendentes: “*Será a primeira vez que um negro brasileiro encarna a empolgante figura do general mouro, de cor escura, que por ciúme assassina sua branca esposa, Desdêmona*”.⁵²²

Assim como os atores e os grupos teatrais participaram do Festival em celebração ao segundo aniversário do TEN, o grupo também teria colaborado com outras celebrações. “Teatro, Festival do Teatro Brasileiro”, publicado em 1946, oferece dados que sugerem ter o TEN participado de atividades artístico-culturais com outros grupos de teatro amadores e importante nomes das artes naqueles dias. O artigo noticia a reunião ocorrida no Hotel dos Estrangeiros com vários elementos do teatro amador, com representantes do estados do Rio Grande do Sul, São Paulo e Pernambuco. Neste encontro esteve presente Paschoal Carlos Magno, recentemente chegado da Europa. O motivo da reunião seria a organização de um congresso de profissionais e amadores do ramo da dramaturgia.⁵²³

O artigo, provavelmente assinado por Abdias Nascimento, relaciona os principais nomes presentes na reunião preparatória. Luis Luisi e Aaron Meda, do Teatro dos Estudantes de Porto Alegre; do Teatro Experimental do Negro, estavam Ruth de Souza e Aguinaldo Camargo; do teatro dos Estudantes do Brasil, Tristão Pereira da Fonseca, Áureo Nonato entre outros. José Jansen apresentou os objetivos do congresso e Paschoal Carlos Magno sugeriu algumas providências que foram votadas sob a forma de resolução. O Congresso ocorreria em julho de 1947 sob a denominação de Festival de Teatro Brasileiro. A Comissão Central Executiva seria composta pelo Teatro do Estudante do Brasil, Teatro

⁵²¹ *Idem.*

⁵²² *Idem.*

⁵²³ O artigo possui poucos elementos para a sua identificação. Apenas a palavra Teatro, Festival do Teatro Brasileiro, e a data de 1946. Logo, a seguir, uma fotografia de Ruth de Souza e Ilena Teixeira em uma cena do espetáculo *Todos os filhos de Deus têm asas*. O artigo é assinado do seguinte modo: A. B. Dias. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

Experimental do Negro e Teatro Universitário. Paschoal Carlos Magno foi eleito por unanimidade para a presidência da Comissão a qual teria como secretário o Sr. Áureo Nonato. O evento ocorreria no Rio de Janeiro e pretendia reunir todos os teatros de estudantes e “*mais de dez amadores de cada estado*”.⁵²⁴

Além dos três grupos que constituíam a Comissão Central, cada grupo de teatro dos estudantes apresentaria um espetáculo, assim como cinco grupos de amadores, a ser definidos. O festival também contaria com a presença de estudantes universitários da Europa, com três estudantes “*das Universidades Inglesas*” e do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra.⁵²⁵

O autor parece demonstrar uma preocupação dos integrantes do congresso com relação ao seu fim prático.

“Antes que o conclave de cunho demagógico, o ‘Festival’ será uma espécie de curso intensivo de teatro, com conferências, debates, aulas práticas sobre caracterização, luz, indumentária, cenografia, dicção, interpretação. Para isso serão convidados técnicos, críticos, cantores, diretores, para emprestarem sua colaboração.”⁵²⁶

Na referida reunião, teria havido ainda a eleição de uma Comissão de Honra com o nome dos seguintes atores profissionais. Ester Leão, Maria Sampaio, Dulcina de Moraes, Eva Todor, Bibi Ferreira, Itália Fausta, Eugênia, Álvaro Moreira, Ítala Ferreira, Lucila Peres, Odilon, Procópio, Jaime Costa, Delorges, Sadi Cabral, Cazarré, Oscarito, Renato Viana, Joraci Camargo, Rodolfo Maia. Ainda sob o artigo, após a assinatura do autor uma pequena nota sem identificação informa que naquele dia, uma segunda-feira, “*descanso semanal para os trabalhadores de teatro*”, haveria, apenas, o espetáculo “*Todos os filhos de Deus têm asas, do TEN, a partir das 21:00 no Teatro Fênix*”.⁵²⁷

⁵²⁴ *Idem.*

⁵²⁵ *Idem.*

⁵²⁶ *Idem.*

⁵²⁷ *Idem.*

4.4. *O filho pródigo*

O diálogo estabelecido entre o palco e a platéia pode ser recuperado, ainda que em parte, a partir da visão de alguns espectadores que assistiram às montagens do TEN e, com seu registro, podem nos fornecer o seu testemunho. Em “*O filho pródigo no Ginástico*”, Gustavo Dória apresenta suas impressões sobre a peça escrita por Lucio Cardoso. Segundo o articulista, coube ao TEN apresentar uma “*das mais belas peças de nossa literatura teatral*”. Ao fim do ano de 1947, Lucio Cardoso já havia escrito outros trabalhos exitosos como *A corda de prata*, montada pelo Teatro de Câmera. Segundo o articulista, o ingresso, no teatro, de um autor das qualidades de Lúcio Cardoso, seria uma ocasião muito festejada, em qualquer “*grande capital*” e “*saudada como um acontecimento digno dos maiores louvores*”. Sua migração para o teatro significava a transposição para esse espaço de toda a sua bem sucedida experiência em outras searas literárias.⁵²⁸ Gustavo Dória parece querer enfatizar ao seu leitor a contribuição do TEN para o processo de modernização do teatro brasileiro e, sobretudo, para a elevação da qualidade dos textos e espetáculos teatrais apresentados naqueles dias.

“Trazendo para o drama a contribuição da sua cultura e do conhecimento de autor laureado, nome firmado em um sem número de romances, novelas e ensaios, só podemos assegurar que o seu exemplo seja seguido por outros de igual classe para que de uma vez por todas a nossa literatura teatral fique situada no plano de superioridade em que deve permanecer.”⁵²⁹

Além da contribuição para a modernização e elevação da qualidade dos espetáculos encenados no país, o TEN também seria caracterizado pelo seu pioneirismo ao encenar autores recém chegados ao teatro. A percepção dessas ações de vanguarda parece não ter sido compartilhada por todos os grupos teatrais. Por isso o autor esperava o dia no qual isso ocorresse e os demais grupos compartilhassem da mesma visão. “*O TEN, escolhe de Lúcio Cardoso e Rosário Fusco, dois originais para ele escritos especialmente e lançado primeiro, esse belíssimo Filho pródigo.*”⁵³⁰

O maior mérito do espetáculo seria o de trazer para o palco o incidente bíblico com uma interpretação e linguagem simples, fácil, e, ao mesmo tempo, os “*senões estão*

⁵²⁸ DÓRIA, Gustavo. O Filho pródigo no Ginástico. *O Globo*. Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1947. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵²⁹ *Idem*.

⁵³⁰ *Idem*.

longe de prejudicar a bela peça, cheia de poesia e de substância, cheia de um misticismo e de ingenuidade, talvez melhor ainda valorizem o texto, que vale por si". O artigo indica mais uma participação de Santa Rosa junto a uma montagem do TEN, ao supervisionar o espetáculo e dar-lhe "*um cenário belo e decorativo e que se de muito concorre para o sucesso do espetáculo*".⁵³¹

A montagem de *O filho pródigo* ainda situa o TEN na seara da pesquisa que poderá levá-lo a um patamar mais profissional com o amadurecimento proporcionado pelo contato com a "*cultura generalizada*" e pela prática. Sendo assim, sua profissionalização só não ocorreria caso tenha a pretensão de permanecer experimental e autodidata "*o que seria então a renúncia ao trabalho de teatro*". Contudo, o que estaria evidente naquele momento era a atuação de atores como "*Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza (como é grande Ruth de Souza!) e Abdias*" (Os grifos estão na fonte).⁵³²

O elenco era constituído por atores cuja qualidade se perdia em função da direção e da pouca experiência. "*José Monteiro, por exemplo, possuindo inegável qualidade, quase desaparece diante de sua gesticulação e de sua mania de movimentar-se, vícios naturais em quem principia*". A mesma observação caberia a Haroldo Costa, cujo desempenho o fez supor tratar-se de mais um estreante. Ana Maria, atriz do Teatro dos Estudantes, apesar de seu desembaraço e da qualidade de sua voz, foi prejudicada pelo figurino exibido. Assim como Marina de Souza e Roney da Silva, cuja atuação fosse talvez responsável "*pelos momentos de indecisão do espetáculo*".⁵³³ Apesar das limitações identificadas pelo crítico este reconhece o valor das realizações do grupo e de sua seriedade, fatores que justificariam seu apoio para superá-las. Mais uma vez, encontramos um autor que em seu ofício de crítico reitera a solicitação de apoio às atividades do TEN.

"As restrições apontadas nem de longe podem afetar a bela realização e a evidência muito séria aliás, de que o TEN em nosso meio é uma das fontes mais puras do Teatro levado a sério e uma das realizações mais dignas de amparo."⁵³⁴

"*O filho pródigo* pelo 'Teatro Experimental do Negro', no Ginástico" não apresenta o registro impresso do nome do autor, somente as letras P C M, escritas a caneta, provavelmente as iniciais do nome Paschoal Carlos Magno. As datas contidas nos documentos indicam terem sido os dois artigos publicados no mesmo dia. No entanto, os

⁵³¹ *Idem.*

⁵³² *Idem.*

⁵³³ *Idem.*

⁵³⁴ *Idem.*

seus conteúdos indicam ter havido sérias divergências entre os autores, sobretudo no que diz respeito à qualidade do texto encenado. Aproximadamente a metade do artigo “*O filho pródigo* pelo ‘Teatro Experimental do Negro’, no Ginástico” é dedicada à crítica ao trabalho de Lúcio Cardoso, a outra parte, à atuação do grupo no palco e a críticas a sua trajetória.⁵³⁵

Segundo o articulista *O filho pródigo* foi o espetáculo escolhido para o “*reaparecimento*” do TEN. Tal afirmação nos sugere ter o grupo ficado um tempo, que desconhecemos, afastado dos palcos. Todavia, a crítica à obra de Lúcio Cardoso reside no fato do autor ter tratado o teatro como se fizesse “*simplesmente o exercício de uma prosa plástica, musical*”. Com certa ironia, Paschoal Carlos Magno enfatiza o caráter excessivamente literário do texto e indica o local de apresentação do TEN. “*Aquele que gostar de frases – e há no texto cardosiano – deve ir quanto antes ao Ginástico*”. A peça seria marcada pelas imagens “*em torno raízes, rosas e terra*”. Já no primeiro ato de *O filho pródigo*, foram utilizados efeitos de “*sensibilidade e música*” no qual ficou preso até o fim do espetáculo. Para o crítico, trata-se de um recurso que seria adequado ao texto escrito em “*livro*” de prosa ou “*poesia*”, no teatro resulta em monotonia e aparenta pobreza⁵³⁶.

O autor atribui a existência de tais características na peça a duas hipóteses. A primeira refere-se ter havido entre o autor e o grupo um acordo para a entrega do texto. A segunda diz respeito ao suposto entendimento do autor em relação ao que seria um texto para o teatro. “*Culpemos a fatura que talvez tenha sido apressada e não permitiu revisão do autor. Ou culpemos o autor que não quer se convencer de que teatro não é somente literatura.*”⁵³⁷

A reflexão avança nas definições do que seria um espetáculo teatral e um texto literário. O aprofundamento das ponderações parece tangenciar a concepção do espetáculo tecida pelo TEN e seus aliados. Alguns intelectuais dedicados a pensar a natureza do texto teatral afirmam não ser este “*de maneira alguma literatura*”, mas sim a soma de todas as artes. “*Para sua completa realização exige a colaboração de desenhistas, cenógrafos, diretores, intérpretes, eletricista, contra-regras, pontos, costureiros, aderecistas, etc.*”⁵³⁸

⁵³⁵ Sem indicação de autoria. O filho pródigo pelo ‘Teatro Experimental do Negro’, no Ginástico. *Correio da Manhã*. Sem local, 9 de dezembro de 1947. O artigo possui três letras escritas a caneta: P.C.M. Provavelmente trata-se do nome de Paschoal Carlos Magno. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵³⁶ *Idem.*

⁵³⁷ *Idem.*

⁵³⁸ *Idem.*

Por outro lado, o teatro não seria constituído somente da palavra na forma dita, mas de leis próprias ao universo dos palcos as quais não seria possível ignorar.

“Há, pois, em qualquer trabalho teatral fatores inevitáveis, visto que não se trata de produto de uma arte monoemocional, mas de aspectos e resultados coletivos, com leis que podem ser modificadas, mas não ignoradas: apresentação de caracteres, enredo, razões de sua apresentação e do conflito em que estão envolvidos e pelo qual são dominados e dominarão só que o presenciam.”⁵³⁹

As palavras e o pensamento são elementos acessórios e não essenciais, ainda que este seja profundo e aquelas lindas. O articulista reconhece os méritos intelectuais do autor, mas enfatiza a necessidade de uma maior adequação e adaptação de seu texto ao universo teatral. “*O Sr. Lúcio Cardoso, que é inteligente, sensível, culto, poderá vir a ser um verdadeiro dramaturgo se quiser dar ao teatro a importância que merece*”. O primeiro passo seria evitar-se as improvisações, “*o que servirá para impedir repetições de palavras e situações em sua obra futura, despojando-se também de certas riquezas verbais*”. Assim, *O filho pródigo* seria um exemplo de trabalho a ser construído de outro modo, a peça poderia ser feita em dois atos. O conteúdo das falas do pai, apresentadas no primeiro ato, teria sido repetida “*com outras palavras nos demais*”. O mesmo ocorreria com os outros personagens da peça. Devido à repetição, “*a beleza da angústia de fugir aos limites perde-se, esfarela-se, quando se torna lugar comum em quase três horas e meia de espetáculo*”.⁵⁴⁰

Mais uma vez, mereceu elogios o cenário de Santa Rosa. No entanto, teria faltado ao TEN um diretor cênico, caso o possuísse, as deixas seriam melhores aproveitadas, “*seriam mais justapostas*”. Não obstante, o crítico sublinha o bom desempenho dos integrantes do grupo, Abdias Nascimento teria se revelado “*o melhor do conjunto, seguro de cena*”. Aguinaldo Camargo, que estava “*entre os nossos melhores intérpretes*”, não teria um desempenho compatível ao seu potencial artístico. Por isso, o crítico questiona a responsabilidade por esse desfecho: “*culpa do papel que lhe dera? — parece em O filho pródigo hesitante, como se fosse um principiante*”. Não menos questionáveis teriam sido os desempenhos, definidos como fracos, de outros atores como Marina Gonçalves, Roney da Silva e Haroldo Costa. Outro desempenho sublinhado foi o da jovem Ruth de Souza, onde suas limitações também atribuídas à direção: “*A Sra. Ruth de Souza, das belas e*

⁵³⁹ *Idem.*

⁵⁴⁰ *Idem.*

expressivas mãos, ressentente-se de quem a dirija. Mas há nela substância dramática de primeira qualidade".⁵⁴¹

Ao lado da referência aos atores integrantes do teatro negro também mereceu registro a atuação de Ana Maria, intérprete do “*único papel branco, pertence ao Teatro do Estudante*”. A observação de Paschoal Carlos Magno nos sugere ter vigido o espírito de colaboração mútua entre o TEB e o TEN, dois anos após a sua participação na montagem de *Palmares*. Neste caso, revelada com a atuação da atriz. Contudo, o personagem de Ana Maria estaria mal vestido para o espetáculo. E, apesar da beleza de sua voz, falta-lhe familiaridade com os palcos, por isso o excesso de gestos em sua interpretação.⁵⁴²

Além das iniciais escritas a caneta, outro forte indício indica ser de Paschoal Carlos Magno a autoria do artigo: o registro das disputas de memória sobre a fundação e concepção do TEN. Segundo o articulista, o TEN teria surgido de um: “*discurso que fiz, no ‘Curso de Férias de Teatro’, em 1944*”. Na ocasião, Paschoal Carlos Magno, lamentou que em “*terra onde tanto se devia ao negro, não tivesse esta oportunidade de no palco ser mais que moleque ou criadinho, posição sempre humilhadora, quando não, grotesca*”. Para o diretor teatral, haveria uma desproporção entre a contribuição dos afrodescendentes a formação sócio-cultural do país e o seu espaço nos palcos brasileiros. Sem identificar o personagem do acontecimento histórico, o autor afirma que um “*negro levantou-se da platéia, aplaudindo-me. Outros, negros e brancos, apoiaram o orador e quem o aparteava*”. Na manhã do dia seguinte, o líder do TEB foi procurado por uma “*comissão de negros*” sob a liderança de Abdias Nascimento e Aguinaldo Camargo. As duas reuniões seguintes ocorreram em espaços oferecidos ou sob a marca do autor do artigo: “*A próxima reunião teve lugar num sábado na ‘Casa do Estudante’, então no Largo da Carioca. No domingo seguinte em minha casa, na Tijuca*”. E afirma ter dado ao TEN, naquele momento de formação, “*um apoio que até hoje é merecedor*” ao reservar o final do espetáculo *Palmares* para lançar o grupo, “*sob os aplausos da crítica e do público*”.⁵⁴³ Outro momento de apoio explícito teria ocorrido com a utilização de sua posição privilegiada para tentar articular um espaço para o desenvolvimento das atividades do TEN:

“Levei todos os seus elementos ao presidente Getúlio Vargas, solicitando-lhe a cessão de um local, como o ‘pavilhão do Mourisco’, por exemplo, para instalar o T. E. do Negro, que seria ao mesmo tempo palco e escola de

⁵⁴¹ *Idem.*

⁵⁴² *Idem.*

⁵⁴³ *Idem.*

alfabetização de parte de seus elementos. Depois viajei. De longe acompanhando sempre o idealismo construtor de TEN.”⁵⁴⁴

Para o autor, as montagens dos espetáculos do TEN – *O Imperador Jones*, *Todos os filhos de Deus têm asas*, *O moleque sonhador* e *O filho pródigo* – foi uma seqüência de sucessos. Entretanto, apesar de defender o apoio para a formação e atuação de um teatro negro, com personagens compatíveis com o grau de contribuição sócio-cultural oferecido pelas populações e culturas de origem africana à formação da sociedade brasileira, houve divergências sobre o modo como o projeto poderia e deveria ser encaminhado.

“Mas verifico que o Sr. Abdias Nascimento anda errado. O ‘Teatro Experimental do Negro’ não foi criado para criar, num país onde parte da população não está muito certa sobre a brancura de seu sangue, questões raciais. Parece-me errada a orientação de encenar peças, que ficariam bem na América, onde o negro é surrado e perseguido. Mas soam mal entre nós. Está no meu discurso de 1944: ‘um teatro onde os negros possam montar qualquer peça, de Shakespeare aos autores modernos, sem preocupações de pigmentação’. De qualquer maneira o ‘Teatro Experimental do Negro’ é uma das nossas mais admiráveis realizações de teatro e merece todos os nossos aplausos. Cumpre aos seus dirigentes melhor escolher o seu repertório e não falar através de personagens, num país [onde,] graças a Deus, a não ser para meia dúzia de retardados mentais, não existe diferença de cor.”⁵⁴⁵

Abdias Nascimento e Paschoal Carlos Magno concordavam quanto à falta de espaço para a atuação dos atores afrodescendentes e o caráter jocoso e subalterno dos poucos personagens existentes. Talvez este desequilíbrio possa ser lido como uma mostra da constituição do tecido social brasileiro. Em outras palavras, na sociedade brasileira, as relações sociais são racializadas e a desigualdade delas decorrente, muitas vezes é atribuída à desigualdade econômica. No período posterior à experiência nazista e ao processo de construção do mito da democracia racial, social e política, presidido pelo Estado Novo, parece ter havido apropriações variadas desse mito.

⁵⁴⁴ *Idem.*

⁵⁴⁵ *Idem.*

4.5. Histórias de *Aruanda*

O Teatro Experimental do Negro foi um grupo de teatro, mas também uma das mais importantes associações negras no Brasil do século XX, com atuações marcadas pela articulação de ações políticas e culturais. Uma parte significativa dos intelectuais que escreveram ou pesquisaram temas da cultura e do folclore negro se aproximaram dessa associação. Parece que dar visibilidade à cultura afrodescendente e evidenciá-la, foi parte de uma estratégia anti-racista das décadas de 1930 e 1940. Por isso, muitas obras dos intelectuais aliados foram apropriadas nos discursos dos integrantes do TEN, algumas foram inclusive encenadas. Nos últimos dias do mês de agosto do ano de 1948, Joaquim Ribeiro “*estreava como autor dramático*”. Segundo a entrevista de Abdias Nascimento ao jornal *Folha Carioca*, o Teatro Municipal teria sido solicitado para a estréia do espetáculo *Aruanda*, que ocorreria dois anos depois do previsto. Em 1946, o TEN recebeu os originais, mas a falta de recursos financeiros não permitiu a encenação da peça – que transpõe para o teatro “*crenças e costumes do povo*” e, em particular, do negro. Não por acaso, *Aruanda* é ambientada na Bahia de todos os santos e apresenta “*pontos de ‘macumba’ tambores que repercutem dentro do negro como fortes e irresistíveis apelos de deuses misteriosos e desconhecidos. E depois... Aruanda, distante... lá longe... onde não se envelhece nunca...*”.⁵⁴⁶

As informações contidas na entrevista sugerem que o espetáculo inovou não só ao apresentar Joaquim Ribeiro como escritor teatral, mas também por ser “*a primeira peça brasileira escrita especialmente para o nosso Teatro Negro*”. Este dado nos faz pensar se *Aruanda* nasceu com uma dupla marca: a originalidade e a relevância histórica, por sua conotação política. Talvez seu autor não tenha sido o único a tomar um posicionamento pró TEN. Segundo Dona Ruth de Souza, *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, foi escrita para o grupo que não teve recursos para montá-la. *Anjo negro* e *Aruanda* estrearam, no mesmo período, no final de 1948. Pelo sentido político dos textos, o anti-racismo, vale a pena o cotejo das fontes no sentido de identificar qual das duas obras de fato foi a primeira peça brasileira escrita para o TEN.

No final de agosto de 1948, o elenco de *Aruanda* encontrava-se escalado. Ruth de Souza seria a velha Zefa. Manuel Claudiano estrearia como Pai João. Haveria, ainda, a

Rosa Mulata, uma personagem sem atriz definida, que representaria a mulher marginalizada, uma figura de expressão na literatura da época. Rosa Mulata é uma mulher bela de sensualidade “*primitiva em sua entrega total à paixão e ao amor*”, sua crença oscila entre duas culturas, a branca e a negra. E o TEN procurava selecionar uma atriz compatível com a personagem em “*uma espécie de concurso*”. Na ocasião, Abdias Nascimento aproveita a oportunidade para anunciar: “*todas as ‘mulatas bonitas da cidade’ poderiam submeter-se ao teste que ocorreria durante os ensaios na Praia do Flamengo 132*”.⁵⁴⁷

Até o presente momento, não identificamos nenhuma evidência de ter *Aruanda* estreado no Theatro Municipal. Provavelmente, o interesse em ocupar aquele palco se relaciona à sua simbologia, como lócus de apresentação de espetáculos de companhias ou temas europeus. A documentação do Arquivo Ruth de Souza indica ter ocorrido a estréia no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, nos últimos dias do ano de 1948. Naqueles dias o nome de Joaquim Ribeiro era “*festejado das letras e do jornalismo e um dos mais festejados cultores do folclore brasileiro*”. *Aruanda* revelou-se “*uma bela esperança*” para o universo teatral, por ser “*agradável*” e interessante, embora “*ainda faltando-lhe a técnica em cena*”. O mérito do espetáculo residiu na recuperação e dramatização das lendas e do folclore baiano o “*qual ainda se encontra fortemente com influência africana*”. Ribeiro seria um conhecedor profundo das lendas e canções da “*velha ‘boa terra’*”. Sobre o espetáculo, “*pode-se dizer um verdadeiro ensaio da criação do espetáculo folclórico*”.⁵⁴⁸

As críticas analisadas possuem alguns pontos em comum. Todas ressaltam a importância das temáticas negras apresentadas em *Aruanda*, as dificuldades do TEN para por em cena suas peças, a importância do grupo, a qualidade da música de Gentil Puget e do cenário de Santa Rosa e, por fim, o bom desempenho da atriz Ruth de Souza. Por outro lado, também apontam as falhas na concepção do espetáculo: o texto, a direção e a atuação de parte do elenco. A crítica publicada no *Correio da Manhã* diz respeito à forma do espetáculo, os dois primeiros atos poderiam ser reduzidos a um, pois as cenas são muitas semelhantes e os finais se repetem. A cena do sepultamento do Pai João poderia ser melhor aproveitada e “*impressionar fortemente*”, mas, ao contrário, “*torna-se monótona, por demasiadamente longa*”. Os diálogos são “*vivos*”, apesar de “*fugirem por vezes à*

⁵⁴⁶ Sem indicação de autoria. *Folha Carioca*. Sem local, 30 de agosto de 1948. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁴⁷ *Idem*.

linguagem usada pelos negros". O espetáculo possui "*cenas dramáticas, bem feitas como a final da peça*", todavia, as cenas de canto e danças típicas "*constituíram o maior êxito do espetáculo*".⁵⁴⁹

No comentário do desempenho dos "*elementos do Teatro Experimental do Negro*", o autor faz uma escala decrescente na qual revela os nomes que compõem o elenco. "*Em primeiro lugar destacou-se Ruth de Souza, que manteve esplêndida interpretação na 'tia Zefa'*". Na seqüência, estão os nomes de Claudiano Filho (Pai João), Abdias Nascimento (Quelé), Renée Ferreira (Rosa Mulata). Em papéis menores, atuaram Zoll Alves, Heloisa Oliveira, Cremilda Araújo e Agostinho Reis. Apesar das críticas ou "senões" apontados, é inegável que foi "auspiciosa" a abertura da temporada do TEN.⁵⁵⁰

O artigo de Oswaldo de Oliveira comenta a dificuldade de se abordar o tema chave do espetáculo: "*O folclore brasileiro é sempre um campo de grande atrativo. Foi pensando assim que o escritor patricio Joaquim Ribeiro decidiu tentar o esplêndido setor. Não importa que tenha preferido um aspecto um tanto ingrato – a macumba*". Apesar de não ficar claro o sentido do "ingrato", atribuído por Oswaldo de Oliveira à "macumba", parece que o autor a dilui no campo do folclore brasileiro, sem sublinhar seu caráter afrodescendente. Para ele há uma contradição entre o texto, definido como fraco, e a parte folclórica. Alias, esta é a parte que mais o interessou. "*No entanto os rituais, os bailados, a distribuição musical de Gentil Puget, além da indisfarçável supremacia sobre o texto, conseguem interessar, despertando justos aplausos da platéia*".⁵⁵¹

Oliveira é rigoroso na avaliação do desempenho dos artistas do TEN. A Tia Zefa, de Ruth de Souza, "*está composta com a habilidade artística que é peculiar à esplêndida atriz*". Quanto aos demais, Abdias Nascimento oscilou entre os "*momentos razoáveis*" e os que "*faltou vibração*", a Renée Ferreira teve um desempenho regular, os demais participantes não comprometeram o espetáculo. Apreciador do aspecto folclórico do espetáculo, para Oswaldo de Oliveira, as honrarias da noite estiveram por conta do coral e do bailado e, por justiça, cita os nomes de seus participantes, entre os quais se encontrava o jovem Haroldo Costa.⁵⁵²

⁵⁴⁸ Sem indicação de autoria. Aruanda no Ginástico. *Correio da Noite*. Sem local, 26 de dezembro de 1948. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁴⁹ *Idem*.

⁵⁵⁰ *Idem*.

⁵⁵¹ OLIVEIRA, Oswaldo de. Aruanda: Première no Ginástico. *Amanhã*. Sem local, 28 de dezembro de 1948. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁵² *Idem*.

Ao contrário dos outros críticos, Oliveira não formula sugestões para o aprimoramento da concepção teatral de *Aruanda*. Limitou-se a desqualificar o aspecto teatral e enaltecer a dimensão folclórica no espetáculo.

“Em síntese – Há um contraste muito acentuado entre a parte de músicas rituais com o texto da peça, que é fraco. Assim, o conjunto do espetáculo não pode deixar de ser sofrível. Por outro lado é sempre justo enaltecer a parte de esforço do Teatro Experimental do Negro, uma instituição que presta serviços ao teatro brasileiro.”⁵⁵³

A matéria publicada no jornal *Folha Carioca* do dia 27 dezembro de 1948 nos fornece importante informações e pistas sobre o espetáculo e a sua repercussão. “*Aruanda, no Ginástico*”, a crítica de Aldo Calvet, foi publicada na coluna “Comentários”. O artigo ressalta a contribuição de Joaquim Ribeiro ao teatro brasileiro ao abrir “*novos rumos para a dramaturgia indígena com a apresentação de Aruanda*”. Mas quem integraria a referida “*dramaturgia indígena*”? Caberia aos integrantes do TEN esse papel? Para Aldo Calvet seria “*inegável esta contribuição*” prestada ao teatro brasileiro pelo “*ilustre folclorista*”.⁵⁵⁴ Os argumentos do artigo nos remetem aos de Nelson Rodrigues quando sublinhou o quanto o teatro brasileiro ainda teria o que crescer. E como o como os atores, personagens e temáticas afrodescendentes poderiam contribuir para esse processo.

Na década de 1940, um novo momento de redefinição do conceito de nação, fazia sentindo falar em teatro brasileiro, assim como de “dramaturgia indígena” ou raça negra. Parece que aí reside o grande mérito do folclorista Joaquim Ribeiro, estreante no universo das artes. Seu olhar teria sido capaz de descortinar novos temas e apresentar novas abordagens para o universo da dramaturgia. Talvez por isso, Aldo Calvet referiu-se a essa questão com as seguintes palavras: “*Eis aí, aos nossos poetas dramáticos, novo campo, novo e rico filão descoberto no mundo místico da raça negra*”. *Aruanda* foi reconhecida como um espetáculo detentor de riqueza temática e originalidade. “*Estamos, pois, diante de uma rica verdadeira e original criação artística*”. Na peça, se encontrariam as bases sérias para a fundação de um “*teatro crioulo*”, afirmou Calvet.⁵⁵⁵

Do ponto de vista técnico, da estrutura cênica, o espetáculo estaria “*vacilante*”, apesar disso ali se encontram “*as linhas claras da tragédia situada no campo primitivo do*

⁵⁵³ *Idem.*

⁵⁵⁴ O nome do periódico e a data estão escritos a caneta: CALVET, Aldo. *Folha Carioca*. Sem local, 27 de dezembro de 1948. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁵⁵ *Idem.*

sentimento e das crenças dos marginais do Brasil".⁵⁵⁶ Nesse ponto, o artigo consegue registrar duas visões acerca das religiões de origem africana existentes na sociedade brasileira da primeira metade do século XX: a idéia do primitivismo presente nessas religiões e a sua ilegalidade. É possível recuperarmos aspectos da luta pela liberdade dos cultos afrodescendentes nas publicações de um intelectual e ativista negro, ligado ao TEN, Edison Carneiro. Uma delas se deu nas páginas do braço impresso do grupo, o jornal *Quilombo*.⁵⁵⁷

Outra característica bastante valorizada pela crítica da época foi o potencial dramático da obra. Nesse ponto, *Aruanda* possui um elemento que o crítico considera essencial: o “*conflito*”. O intenso conflito psicológico no qual, segundo Aldo Calvet, transcorre a ação dramática. Contudo, o crítico identifica alguns pontos confusos na trama teatral. Pois nas leis espirituais, especialmente na “*Quimbanda*” ocorreria casos de obsessão sexual. Mas esse fenômeno seria mais comum entre os mistificadores “*facilmente sujeitos às influências dos chamados espíritos obsessores ou zombeteiros*”. A ressalva se justificaria pela sua dificuldade em considerar verossímil o conflito central da peça, valorizado pelo crítico e também pela direção do espetáculo: “*o caso da Rosa mulata, a principio, descrente, depois enamorada de Gangazuma*”.⁵⁵⁸

Mas a própria narrativa de Aldo Calvet toma religiões diferentes como se iguais fossem, o que iguala o crítico à obra no quesito confusão. Gangazuma era um “*guia espiritual*” que toma, como cavalo, Quelé, o marido de Rosa Mulata. Por sua vez, Quelé seria um médium inconsciente, freqüentador de um terreiro de “*umbanda*”. Ao chegar à casa no retorno do “*candomblé*”, sente-se exausto e recusa os carinhos da esposa. Aldo Calvet sugere que tal situação seria a de um praticante de sessões de desenvolvimento espiritual. Rosa Mulata aprendera um ponto de Gangazuma. Ao cantá-lo seu marido incorpora a entidade e os dois, Rosa Mulata e Gangazuma, de posse do corpo do esposo, deitam-se no leito conjugal: “*onde realizam espasmos suficientes de maneira a satisfazer integralmente a obsedada consorte do espírita*”. Do contato reiterado entre a mulher e o guia espiritual, surge a paixão pelo guia astral. Toda vez que Rosa Mulata “*deseja ter*

⁵⁵⁶ *Idem*.

⁵⁵⁷ Refiro-me ao artigo “Liberdade de Culto”, publicado em *Quilombo* (n.5, 1950, p.7), em que Edison Carneiro dá continuidade à luta iniciada durante o 2º Congresso Afro-brasileiro, onde junto a seus pares, contra o controle policial sobre a realização das atividades das religiões afrodescendentes. Para um estudo sobre essa matéria ver: SILVA, 2008, p. 54-56 e SILVA; CUNHA, 2010, p.117-124.

⁵⁵⁸ O nome do periódico e a data estão escritos a caneta. CALVET, Aldo. *Folha Carioca*. Sem local, 27 de dezembro de 1948. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF. A maior parte dos artigos analisados registram Ganga Zuma, adotarei a grafia Gangazuma adotada nos artigos sobre a peça publicados no jornal *Quilombo*.

relações com o companheiro, canta o ponto de Gangazuma". Quelé ignora os contatos recorrentes com a própria esposa, pois os mesmos não ocorrem em estado de consciência. Por isso, passa a duvidar da fidelidade de Rosa Mulata e suspeita que pratique o adultério⁵⁵⁹.

Apesar de identificar a positividade dos temas apresentados pelo folclorista que se inicia no universo da dramaturgia, Aldo Calvet parece considerar as narrativas, os preceitos, as crenças constituintes das religiões afrodescendentes uma representação do atraso e da ignorância destes. Assim, estabelece uma relação direta entre sua visão acerca das religiões afrodescendentes e a reação de Quelé, o marido traído. Quando Quelé descobre ser Gangazuma o amante, é tomado de ciúmes e fere a esposa com um objetivo capaz de "*destruir sua beleza tentadora*". E, assim, Aldo Calvet relata a cena síntese do atraso:

“Esta atitude de Quelé só se justifica pela ignorância reinante, aliás, bem esclarecida pelo autor na afirmativa de Tia Zefa ao ver partir o corpo de Pai João para o cemitério: Ele vai para mais longe, para Aruanda...”⁵⁶⁰

A despeito da definição de *Aruanda* como um espetáculo "*interessante*", Calvet fez duras críticas ao desempenho de Abdias Nascimento, Renée Ferreira e Claudiano Filho. O único desempenho elogiado foi o da atriz Ruth de Souza. O trecho sublinhado com caneta azul, provavelmente pela própria atriz, traz o seguinte comentário: "*A Sra. Ruth de Souza aparece num desempenho brilhante, dando relevo à figura tão marcante de 'Tia Zefa'*". O cenário de Santa Rosa é uma unanimidade, também elogiado por Calvet.⁵⁶¹

Aldo Calvet reconhece e ressalta o esforço de Abdias Nascimento em manter o TEN e apresentar um possível caminho para a superação das dificuldades daquele grupo de teatro.

“Sabemos dos sacrifícios que enfrentou para realizar este magnífico espetáculo. A esse respeito só merece louvores. Cremos que o Teatro Experimental do Negro deve ser mantido pelo governo, pois se trata de uma utilidade indispensável ao desenvolvimento cultural do teatro brasileiro.”⁵⁶²

Paschoal Carlos Magno comparou o texto de *Aruanda* encenado no Ginástico aos contos brasileiros "*que são romances falhados*". A obra teria tudo para ser uma grande

⁵⁵⁹ *Idem.*

⁵⁶⁰ *Idem.*

⁵⁶¹ *Idem.*

⁵⁶² *Idem.*

peça, tema fascinante e original, tipos com carga dramática, como a mulher que se apaixonou pelo espírito que incorpora o amante e este, por sua vez, é tomado por ciúme. Mas a obra permanece na substância do tema, com pinceladas de diálogos e ação. Deixa de lado os elementos essenciais a qualquer peça de teatro para dedicar-se aos elementos rítmicos e coreográficos, o samba no primeiro ato, a toada no segundo e a dança misteriosa no último. Não obstante as críticas à peça, Paschoal Carlos Magno ressalta o valor da cenografia de Santa Rosa, a música de Gentil Puget e as interpretações de Ruth de Souza, Abdias Nascimento e Claudiano Filho.⁵⁶³

Os elogios de Paschoal Carlos Magno à intérprete de Tia Zefa indicam qual avaliação o crítico possuía a respeito da jovem atriz. “*Ruth de Souza não encontrou ainda ocasião para mostrar a força de um imenso talento. Que dramaturgo novo ou velho escreverá especialmente uma peça pensando nessa grande intérprete negra?*”.⁵⁶⁴ Três anos após ter iniciado a sua carreira de atriz e dois anos antes de iniciar seus estudos nos Estados Unidos, em 1951, essa parece ter sido a posição ocupada pela atriz em 1948. Mais que isso, as palavras de Paschoal Carlos Magno nos colocam uma questão. Naquele mesmo ano, Nelson Rodrigues teria denunciado o racismo nos palcos brasileiros, nas páginas de *Quilombo*. Os atores brancos ainda pintavam-se para interpretar os poucos personagens negros existentes. Qual autor novo ou velho dedicou-se a escrever um papel para atores e atrizes afrodescendentes, entre os quais a jovem atriz negra? Ao longo de sua longa carreira a atriz encontrou esse autor e/ou papel imaginado por Paschoal Carlos Magno? O talento, reconhecido na década de 1940, a permitiu superar os obstáculos decorrentes de eventuais entraves raciais nos palcos brasileiros?

Anterior ao artigo de Paschoal Carlos Magno, uma pequena nota publicada no *Diário de Notícias*, de 18 de abril de 1948, corrobora a formulação dessas e outras questões sobre a trajetória de Ruth de Souza e a história do TEN. “Próximas estréias”, com o subtítulo “Espetáculo de arte negra”, não possui a identificação do autor. Sob a foto da atriz, há uma legenda que a situa em uma posição de destaque no elenco do TEN: “*Ruth de Souza, primeira figura feminina do Teatro Experimental do Negro*”.⁵⁶⁵

“*Aruanda pelo Teatro Experimental do Negro*” foi publicado em *O Cruzeiro*, no dia 15 de janeiro de 1949. A nota não identifica o seu autor que, na primeira linha, mostra-

⁵⁶³ Sem indicação de autoria. *Correio da Manhã*. Sem local, 28 de dezembro de 1948. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁶⁴ *Idem*.

se hesitante quanto a uma possível classificação de *Aruanda*. Seria o espetáculo um “*drama ou show?*”, o autor não identificado arrisca uma definição e o situa no “*meio termo*”. A obra de Joaquim Ribeiro deveria abandonar os cantos e as danças e dedicar-se a “*mostrar mais a alma negra, com seus problemas essenciais, em forma de verdadeiro teatro de declamação*”.⁵⁶⁶

Apesar do ponto de vista de Joaquim Ribeiro, um folclorista de reconhecido mérito, ser aceitável, a nota apresenta a posição do crítico:

“seria melhor que afastasse das crendices e superstições, dos santos e batuques, o homem de cor para que seja melhor respeitado e compreendido pelo homem branco, seu irmão e semelhante. O pitoresco desumaniza, e de certo modo avilta a criatura a tal veículo, para teatralizar uma raça, fazendo-a sempre desesperada, humilde, e apavorada por aspectos primitivos, muito embora, cantando e dançando admiravelmente, tende a generalizar, de maneira pouco recomendável, apenas uma faceta de sua existência”.⁵⁶⁷

Na opinião do autor, a parte dramática deveria superar a rítmica e musical. E acrescenta, diante dos talentos apresentados por Ruth de Souza, Abdias Nascimento e Claudiano Filho, um texto mais substancial é uma questão de justiça. E reconhece a qualidade do cenário de Santa Rosa, “*magnífico*”, e a música de Gentil Puget, “*quase totalmente boa*”.⁵⁶⁸

Passado dez meses da estréia de *Aruanda*, Jayme Mauricio publicou “*Aruanda pelo Teatro Experimental do Negro*” no *Correio da Manhã*, a 10 de outubro de 1949. O artigo apresenta a visão do autor sobre o desafio de se escrever peças sobre a temática negra e sugere uma interpretação racializada das relações sociais no Brasil. Assim como a percepção da existência de visões de mundo e sentimentos distintas entre um negro e um não negro. Parece que o grande desafio anunciado seria transpor essa modalidade de linha de cor.

“Uma peça sobre assuntos negros deve ser uma coisa bastante difícil e, sobretudo, perigosa, para um autor de outra raça qualquer mesmo se este for um

⁵⁶⁵ Próximas estréias Espetáculo de arte negra. *Diário de Notícias*, 18 de abril de 1948. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁶⁶ Sem indicação de autoria. ‘*Aruanda*’ pelo Teatro Experimental do Negro. *O Cruzeiro*. Sem local, 15 de janeiro de 1949. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁶⁷ *Idem*.

⁵⁶⁸ *Idem*.

estudioso do tema e em trabalhos nem tão pretensiosos tenha colhido merecido êxito.”⁵⁶⁹

Joaquim Ribeiro foi descrito como um homem “*sobejamente*” conhecido pelos seus estudos de folclore e reproduziu nos palco “*certas paixões e sentimentos (que dêem outro nome os mais ousados) de uma raça.*”. Para Jayme Maurício apesar de sua grande cultura e conhecimento sobre o negro o autor da peça não foi feliz. E a define como um “*esboço apressado*” sugerindo ser tal resultado da “*encomenda possivelmente*” da peça que reforça a percepção negativa do negro.⁵⁷⁰

“É uma pena. A gente aí no teatro pensando somente no atraso do negro, sem o menor sentimento de satisfação estética, de piedade ou amor como seria de esperar. Nada. Apenas a convicção de que o preto é inferior”.⁵⁷¹

A magia da superstição não chega a aparecer na obra de Joaquim Ribeiro. O autor do artigo não deixa claro se o limite do êxito da peça reside na estrutura do teatro brasileiro ou na do TEN. Contudo uma das possibilidades desse resultado talvez esteja na “*dificuldade que o teatro apresenta com sua estrutura toda especial e que nem é vista com consideração*”. Para ele a linha adotada pela direção de Aruanda foi a adequada, se consideramos a “*fraqueza do texto*”. A iluminação e o coro tornaram o espetáculo movimentado, mas nem sempre representado. “*Não fosse o esforço pessoal de alguns atores tudo teria resultado num show afro-brasileiro*”. O crítico refere-se ao que considera “*trabalhos excelentes*” de Ruth de Souza, Zeni (*sic*) Ferreira, Cuadiano (*sic*) Filho, as atuações desses atores “*salvaram a peça*”.⁵⁷²

Na interpretação de Jayme Maurício, em 1949, a atuação de Ruth de Souza “*era bastante conhecida, não surpreende a ninguém*”. Não obstante, o crítico esperava mais de seu desempenho que “*fosse mais negra de gestos*” e menos “*espiritualizada*”. Citando as palavras de Joaquim Ribeiro põe-se a descrever o ponto falho da interpretação da atriz: “*segundo o nosso autor ela apenas ‘ia da cozinha para o tanque’ e fazia passes a fim de que o seu ‘homem’ a possuísse mais sensualmente*”.⁵⁷³

⁵⁶⁹ MAURÍCIO, Jayme. Aruanda pelo Teatro Experimental do Negro. Correio da Manhã, 10 de outubro de 1949. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁷⁰ *Idem.*

⁵⁷¹ *Idem.*

⁵⁷² *Idem.*

⁵⁷³ *Idem.*

Ainda no saldo positivo do espetáculo, Zeni [Renée] Ferreira teria sido a “*grata surpresa da noite*”; os cenários de Santa Rosa, assim como as músicas de Gentil Puget, sobre temas populares e pontos, eram modernos e sugestivos.⁵⁷⁴

“Vale a tentativa do Teatro Experimental do Negro pelo quanto representa de esforço pela elevação cultural de uma raça que afinal de contas, queiram ou não alguns sensitivos, representa uma força notável neste nobre país de cores fortes e indivíduos de poucas tintas.”⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ *Idem.*

⁵⁷⁵ *Idem.*

4.6. Teatro Folclórico Brasileiro

Ainda em 1949, Gustavo Dória publicou o artigo “Teatro Folk-lórico Brasileiro: Reprise de *Aruanda* pelo Teatro Experimental do Negro”, no periódico *Visões do Mundo*. O texto traz uma narrativa que nos sugere serem as críticas ao TEN orientadas não apenas pela sua característica e capacidade técnica, no que diz respeito às concepções válidas para o campo das artes cênicas da época, mas também pelas visões de mundo de seus autores. Gustavo Dória teve o cuidado de deixar claro não ter assistido à montagem “*original*” de *Aruanda*. Provavelmente não a viu, mas leu as críticas nos jornais. Na sua versão, a peça foi escrita: “*especialmente para o Teatro Experimental do Negro*”⁵⁷⁶ e a conhecia de leitura:

“onde, sem dúvida, a beleza do assunto, a poesia que escorre de sua linguagem e, sobretudo, a oportunidade do tema, de tão flagrante brasilidade, impressionam-no mais como uma obra literária do que propriamente como peça de teatro”.⁵⁷⁷

Nesta análise, a possibilidade de classificação de *Aruanda* entre show e drama ganha uma terceira opção: a literatura. Gustavo Dória não viu a primeira montagem da peça, mas admite como válidas as críticas anteriores. E vê na nova montagem a possibilidade de se visualizar o texto. *Aruanda* cresceu e fez salientar suas qualidades “*que são muitas*”. Joaquim Ribeiro lançou mão de um tema “*crendice popular*” de um “*regionalismo*” para construir um “*poema teatral capaz de agradar qualquer platéia*”. Isso tornaria Joaquim Ribeiro um dos poucos literatos a serviço do teatro. Em sua definição: “*Aruanda não será um trabalho definido como obra de teatro. É mais um poema teatral de curta duração*”. Rosa Mulata, segundo Gustavo Dória, tem a paixão pelo “*caboclo*’ *Gangazuma que ela conhece apenas através [d]as recordações de Zefa e que finalmente lhe chega aos braços corporificado no seu próprio companheiro*”.⁵⁷⁸

A nova montagem de *Aruanda* resultou em um “*espetáculo cuidado*” ou, quiçá, uma das melhores montagens do TEN. Como diretor, Abdias Nascimento sofreu uma sensível melhora, embora não ocorra o mesmo com o ator. Dória elogia Abdias Nascimento pelo seu critério de escolha dos repertórios e a atuação do elenco, a cenografia

⁵⁷⁶ DORIA, Gustavo. Teatro Folk-lórico Brasileiro: Reprise de *Aruanda* pelo Teatro Experimental do Negro. *Visões do Mundo*. Sem local, sem indicação de dia e mês, 1949. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁷⁷ *Idem*.

⁵⁷⁸ *Idem*.

e a iluminação de Santa Rosa. O espetáculo possuía ainda uma boa atuação da orquestra do Maestro Abigail Moura. E conclui com sua avaliação final e definitiva de *Aruanda*: “*Mas Aruanda sozinha vale qualquer espetáculo*”.⁵⁷⁹

Gustavo Dória teve acesso aos originais da peça, mas quando? Teria sido na época dos ensaios, entre 1946 e 1948? A leitura se dera no período anterior ou posterior à estréia do espetáculo? Haveria uma proximidade entre Gustavo Dória e o autor do espetáculo ou com o TEN? Que razões o levam a fazer uma avaliação tão positiva de *Aruanda*? Seria Gustavo Dória mais um integrante do arco de aliança existente em torno do TEN?

⁵⁷⁹ *Idem.*

4.7. Os *Filhos de santo*

Ao menos um dos documentos do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF indica ter ocorrido, ao longo do ano de 1946, um apoio determinante da atriz Bibi Ferreira e sua companhia para as atividades do TEN⁵⁸⁰, quando a atriz cedeu uma parte das instalações do Teatro Fênix para o grupo e seu palco, às segundas-feiras, para a apresentação de espetáculos. Apesar disso, o nome de Bibi Ferreira como aliada do TEN e o acontecimento em si não são recuperados nos processos de construção de memória de Dona Ruth de Souza. Embora a atriz faça referência à sua ligação com o ator Procópio Ferreira, silencia, porém, em relação à acolhida da atriz Bibi Ferreira e sua companhia ao TEN, três anos após o ressurgimento do teatro negro no Fênix.

Em 1949, o TEN fez a sua estréia no Teatro Regina, em uma segunda-feira. O texto foi escrito por um “*novo autor pernambucano, José de Moraes Pinho*”. Para a montagem, o grupo recebeu o “*apoio dos artistas e escritores*”. O artigo “*Filhos de santo pelo teatro negro*” foi publicado em uma edição dominical do *Diário Carioca*, e anuncia para o dia seguinte, 28 de março de 1949, uma segunda-feira, o novo espetáculo do TEN. A matéria oferece uma visão simpática à montagem do grupo e a define como um acontecimento “*de enorme significação cultural e artística*”. O tema abordado era a religiosidade afrodescendente, “*as superstições, os mitos e cultos religiosos que os africanos trouxeram para o Brasil e seu sincretismo com a religião católica*”. A peça é ambientada no Nordeste e, para isso, seu autor utiliza a geografia física e humana da região. Ao mesmo tempo a obra possuía um “*sentido universal*”, pois os destinos de seus personagens eram conduzidos pela força transcendental dos “*deuses negros: os orixás*”. No espetáculo, também estão presentes, sob expressão dramática, “*o problema social do negro, o qual nos é transmitido na linguagem teatral por excelência: a poesia amarga e crua dos mocambos, o desespero, a angústia altíssima do espírito provocada pela inquietação religiosa*”.⁵⁸¹ A repercussão do texto teria provocado grande interesse junto ao meio artístico e intelectual da época. Por essa razão, o TEN pôde contar, desde o primeiro instante, com o apoio de “*figuras expressivas da nossa inteligência para a montagem desse*

⁵⁸⁰ Sem indicação de autoria. Os 113 degraus da glória...: A odisséia do Teatro Experimental do Negro: Trabalhando de dia e ensaiando à noite no sótão do Fênix, sem qualquer amparo do governo. *Folha do Dia*. Sem local, 15 de julho de 1946. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁸¹ Sem indicação de autoria. Filhos de santo pelo teatro negro. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 27 de março de 1949. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

espetáculo”. A seqüência de nomes apresentada pelo articulista nos sugere tratar-se de parte dos integrantes do arco de alianças sobre o qual se assentou o TEN: Augusto Frederico Smidt, Olegário Mariano Luiz Aranha, Valdemar Lopes, Carlos de Laet, Edgar Rocha Miranda. Entre os colaboradores estrangeiros estavam: “*Sra. Martim, embaixadora da Itália – Secretário da Embaixada da Venezuela – Adidos das embaixadas americanas, argentina e espanhola*”. Além, é claro, de um personagem que Dona Ruth de Souza teria conhecido nos tempo do Café Vermelhinho, “*o pintor Cândido Portinari*”.⁵⁸²

O articulista apresenta um breve comentário sobre o perfil de alguns dos componentes do elenco da peça, iniciado com a referência à jovem Ruth de Souza que, àquela altura, já despontava como grande nome do teatro negro: “*Filhos de santo conta com o desempenho da aplaudida atriz Ruth de Souza na criação de ‘Lindalva’*”.⁵⁸³

Os periódicos registram a estréia do espetáculo e de seu autor, mas também a ação de solidariedade dos artistas, já consagrados na época. O Teatro Regina foi cedido pela atriz Bibi Ferreira, no dia de folga de sua companhia, para a atuação do TEN. Com *Filhos de santo*, José Morais Pinho retratou o drama nordestino. Através das “*superstições da raça negra, os cultos religiosos, a vida familiar dos antigos escravos servem de elementos para o drama forte, brutal e intenso que os artistas de cor vão viver à noite*”. A história, ambientada em um mocambo no Recife, retrata um “*ambiente simples e pobre, porém carregado de atmosfera trágica, com personagens se debatendo para fugir ao destino traçado pelos antes supremos: ‘os orixás’*”.⁵⁸⁴

Mesmo antes da estréia, o crítico anuncia suas avaliações em relação ao espetáculo. Muito provavelmente pôde acompanhar as etapas precedentes, a produção e os ensaios, pois a montagem de *Filhos de santo* foi definida como “*cuidadosa*”. Capiba, famoso compositor nordestino, fez para o espetáculo o lamento *Pergunte aos canaviais* e um solo de piston. O cenógrafo Santa Rosa desenhou o cenário. A jovem Ruth de Souza interpretou a personagem Lindalva, “*a negra por quem tantos se apaixonam*”. Sua atuação mereceu o seguinte comentário: “*Ruth de Souza, intérprete excepcional*”. O elenco era composto também por Marina Gonçalves, a lavadeira Ana; Deise Bernardes, a “*possessa ‘Laurinda’, cavalo de Xangô*”; Natalino Dionísio fez o interessante papel do Pai de Santo Roque; Antônio Barbosa interpretará o grevista Lourenço. A direção do espetáculo era de

⁵⁸² *Idem.*

⁵⁸³ *Idem.*

⁵⁸⁴ Sem indicação de autoria. ‘Filhos de Santo’ hoje no Regina”. *Vanguarda*, 28 de março de 1949. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

Abdias Nascimento, também intérprete de Josias, o tocador de piston. Luiza Barreto Leite interpretaria o personagem de uma mulher branca, esposa do médico que se apaixona por Lindalva.⁵⁸⁵

Muito provavelmente, o autor não identificado era um dos aliados do TEN apoiando direta ou indiretamente as suas ações, pois situa essa estréia no mesmo lugar que o grupo costumava fazê-la. “*Hoje à noite o Teatro Negro marcará mais uma vitória na sua luta por um melhor teatro e pela elevação cultural dos negros brasileiros*”.⁵⁸⁶

Um crítico não identificado sublinha o apoio dado por Bibi Ferreira, expresso na sessão do Teatro Regina, para a apresentação de *Filhos de santo*. E uma certa rejeição ao tema da peça. Segundo ele: “*Outra vez mais, como na última, uma tentativa de fazer vingar o motivo fetichista, tentativa essa ao que parece malograda diante do pequeno interesse despertado por parte do público*”. Assim como outros críticos, ressalta as dificuldades do TEN para propor temáticas ligadas ao universo sócio-cultural afrodescendente, no campo das artes cênicas do período: “*força de vontade, espírito de sacrifício, que o tem levado a enfrentar toda sorte de sacrifício para impor uma espécie de arte difícil como a do Teatro Experimental do Negro*”. Ao contrário da crítica publicada no *Diário Carioca*, na véspera da estréia de *Filhos de santo*, o articulista considera ser preciso convencer o líder do TEN da necessidade de buscar outras abordagens capazes de despertar interesse sobre as atividades dos integrantes do grupo por ele liderado. “*Evidente que os problemas do negro no Brasil, pela sua variedade, haverão [de] proporcionar aos teatrólogos patricios uma excelente matéria-prima, além do setor mito-teológico, que corre o perigo constante de prestar-se à caricatura.*”⁵⁸⁷

Após criticar a eleição de temáticas “*mito-teológico*” capazes de reduzir a representação dos afrodescendentes, nos palcos e na sociedade, à caricaturas, o articulista dispôs-se a analisar o desempenho dos integrantes, na montagem de *Filhos de santo*. Marina Gonçalves teve bons momentos de sua atuação, quanto a Abdias Nascimento pondera não ser mau ator, contudo, teria um certo nível de timidez e emperramento limitadores de sua movimentação no palco. Faltava-lhe uma “*direção mais rigorosa: ele não sabe gesticular, passa o tempo todo quase sem usar as mãos e braços – e quando o faz é sempre numa só direção. Oh, a cena da fuga!*”. O autor parece não sentir-se satisfeito

⁵⁸⁵ *Idem.*

⁵⁸⁶ *Idem.*

⁵⁸⁷ COSTA, J. Rego. Teatro: Filhos de santo. *Vanguarda*. Sem local, sem data. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

com os textos oferecidos ao TEN e sugere aos teatrólogos da época a escrita de uma peça para o grupo. “*Um convite a Magalhães Junior, Genclino Amado, Paschoal Carlos Magno, Paulo Magalhães, ou qualquer dos nossos consagrados teatrólogos: por que não escrevem uma boa peça para o Teatro Experimental do Negro?*”⁵⁸⁸

Em relação ao desempenho do elenco do TEN, o testemunho desse expectador especializado, registrado na imprensa e localizado no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF, chama a atenção por sua avaliação acerca do nível do desempenho da atriz.

“O crítico teatral mais hermético vê-se na contingência de abrir coluna para elogiar a atuação da senhora Ruth de Souza, cujo jogo de cena, cuja ginástica de máscara a tornam habilitada para figurar ao lado de quantas atrizes dramáticas tenham entre nós integrado o elenco de Companhias regulares. Magra como é, macilenta, quase exótica, portadora de um timbre impressionante de voz, ei-la capaz de encenar qualquer papel em que a sua personalidade tenha ambiente para firmar-se por si mesma.”⁵⁸⁹

Segundo a avaliação do crítico, o mais hermético de seus pares não poderia deixar de tecer, em sua coluna, elogios ao desempenho da jovem Ruth de Souza. Ele era capaz de colocá-la ao lado de qualquer atriz dramática das companhias tradicionais. A jovem atriz já reunia condições de interpretar qualquer personagem, compatível com suas características físicas e cênicas. Vale ressaltar que tais considerações foram registradas em 1949, no período anterior aos seus estudos para aprimoramento do ofício de atriz nos Estados Unidos. E cinco anos antes de – na condição de atriz profissional, – tornar-se a primeira atriz brasileira a concorrer ao prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza. As críticas e premiações recebidas pela atriz, já no início de sua trajetória, no período em que atuava principalmente no teatro e no cinema, apontam para o surgimento de um grande nome, a ser consagrado, dentro dos cânones das artes cênicas brasileira, não obstante a sua origem étnico-racial.

⁵⁸⁸ *Idem.*

⁵⁸⁹ *Idem.*

5. Uma grande atriz negra

Dentre as centenas de recortes de periódicos do Arquivo Ruth de Souza, aos poucos, vão surgindo pequenas notas e matérias com novos conteúdos relativos ao início de sua profissionalização: as suas atividades no teatro e no cinema, portanto fora do TEN. Segundo Schumacher e Vital Brasil, a primeira atuação profissional da jovem Ruth de Souza teria ocorrido em *Os Comediantes*⁵⁹⁰. A jovem Ruth de Souza integrou o elenco do espetáculo *Terras do Sem Fim*, em 1948, uma adaptação do livro homônimo, de Jorge Amado, para o teatro. A peça foi montada por Os Comediantes, sob a direção de Zigmunt Turkov, a trilha sonora ficou a cargo de Dorival Caymmi. No elenco, estavam Cacilda Becker, Jardel Filho, Maria Della Costa e Ziembinski. No mesmo ano, a atriz também teria participado da versão para o cinema do mesmo livro, chamada *Terra violenta*, e atuado no filme *Falta alguém no manicômio*, de Carlos Burle, com participação de Oscarito e produzido pela Atlântida. Ainda em 1948, atuou, no Teatro Ginástico, na peça *A família e a festa na roça*, de Martins Pena, ao lado de Abdias Nascimento, Bibi Ferreira, Procópio Ferreira, Sérgio Cardoso e Jardel Filho; e em *Mensagem sem rumo*, peça de Agostinho Olavo; além de sua já mencionada atuação em Aruanda.

Em 1949, atuou no filme *Também somos irmãos*, de José Carlos Burle. No teatro, participou das peças *Filhos de santo*, *Calígula*, de Eros Martins, produzida pelo TEN e *Balão caiu no mar*, de Odilo Costa Filho. No ano seguinte, Ruth de Souza teria participado do filme *A sombra da outra*. Segundo Haroldo Costa, neste ano a atriz teria recebido a bolsa para estudar nos EUA. Contudo, o cotejo da documentação da época revela outros dados. Entre 1951 e 1952, durante o tempo de estudos no Karamu House, Ruth de Souza atuou nos espetáculos *Dark of the Moon*, *Street scene*, *Shadow of a gunman*.

A documentação do Arquivo Ruth de Souza também apresenta críticas e comentários sobre a sua participação em outros filmes como *Ângela*, produzido pela Vera Cruz; a cobertura do I Festival Internacional de Cinema, realizado em São Paulo, como parte dos festejos do quarto centenário da fundação da cidade; sua atuação em *Candinho*, de 1954, ao lado de Mazzaropi e Maria Prado, escrito e dirigido por Abílio Pereira de Almeida, também na Vera Cruz.

⁵⁹⁰ SCHUMACHER; VITAL BRASIL. 2000, p.493.

Os documentos do arquivo revelam atividades pouco conhecidas ou referidas nos depoimentos e publicações sobre a atriz. Em 1958, em entrevista à *Última Hora*, ela revela ter diversificado suas atividades profissionais no final dos anos cinquenta – estava escrevendo, provavelmente uma coluna, para a revista *Você*. Assim como sua atuação na revista, “TV para crer”, em 1956, um trabalho gerador de surpresa e impacto junto à crítica da época.

Por outro lado, o acervo também reúne registros bastante celebrados. Em 1959, Ruth de Souza protagonizou o espetáculo *Oração para uma negra*, de William Faulkner, na Companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso, no Teatro Bela Vista, em São Paulo. Os recortes de periódicos foram selecionados para constituir o arquivo Ruth de Souza até o ano de 1960. Neste ano, a atriz teria participado de mais uma atividade pouco lembrada em sua carreira, a atuação em uma produção brasileira e norte-americana, no filme *O mistério da ilha de Vênus*. Segundo os periódicos da época, o filme teria provocado impacto positivo de público e crítica. Em função da densidade documental e quantidade de eventos a serem investigados, não aprofundaremos os estudos sobre a trajetória de Dona Ruth de Souza entre 1951 e 1960, o que faremos em outra oportunidade. Contudo, pretendemos recuperar alguns aspectos sobre o processo de profissionalização da atriz, ocorrido em uma parte deste período.

Nos primeiros dias do ano de 1950, o jornal *Tribuna da Imprensa* torna público ter a “*festejada atriz do Teatro Experimental do Negro*” viajado a São Paulo. O motivo não era a apresentação do espetáculo “*Balão que caiu no mar*”. Ela teria ido fazer um “*test*” para ingressar na Companhia Vera Cruz, produtora de cinema.⁵⁹¹ Oito meses depois, duas notas registraram os resultados do suposto teste ou, talvez, reunião para negociação contratual. E, ao mesmo tempo, “Ruth de Souza na Vera Cruz” apresenta uma interpretação do lugar ocupado pela atriz no TEN e no cenário artístico daqueles dias: “*primeira atriz do Teatro Experimental do Negro e uma das primeiras figuras dos palcos brasileiros, foi contratada pela Vera Cruz, sem prejuízo de suas atividades teatrais*”. Naquele momento estava escalada para atuar em duas produções da companhia, *Terra é sempre terra* e *Irmão das almas*, sendo esta a primeira produção cinematográfica colorida da América do Sul⁵⁹². O registro de seu ingresso no cinema pode ser lido apenas como uma

⁵⁹¹ Sem indicação de autoria. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1950. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁹² Sem indicação de autoria. Ruth de Souza na Vera Cruz. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1950. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

crônica do cotidiano de celebridades. Mas a ênfase dada pelos autores à sua participação em *Irmão das almas* aponta para mais um pioneirismo, com vocação para marco histórico. Uma nota com o mesmo conteúdo e argumento foi publicada no dia seguinte. Seu título chama a atenção por revelar certo senso de justiça em relação à carreira da jovem atriz e a sua possibilidade de profissionalizar-se: “*Ruth de Souza tem a sua chance*”.⁵⁹³

A *Revista do Rádio*, de setembro de 1950, informa aos seus leitores que “*Ruth de Souza a festejada atriz do Teatro Experimental do Negro*” teria viajado a Campos para participar das filmagens de *Terra é sempre terra*. Sobre a expectativa de sua atuação o autor afirmou: “*Ruth surgirá em ótimas cenas no referido filme*”.⁵⁹⁴

O ingresso de Ruth de Souza no cinema, seu processo de profissionalização, foi marcado por dificuldades e por sérios limites, havendo, inclusive, indícios de experiências que nos remetem à categoria gênero. Refiro-me à revelação pública das dificuldades enfrentadas por uma mulher, de origem humilde e afrodescendente, na década de 1940, junto ao seu grupo de teatro, mesmo sendo este pautado pelo ativismo social. Similar à escrita de uma carta ou em um diário, Ruth de Souza selecionou e arquivou registros de acontecimentos muito – ou nunca – referidos em seus “*depoimentos pré-construídos*”. Como bem sublinhou Philippe Artières, faz parte da ação de construir um arquivo, o longo e constante processo de triagens elaborado no decorrer dos tempos. O arquivo da própria vida resulta de processos de significações e re-significações dos acontecimentos, das classificações e reclassificações dos documentos. Ao fim, essas ações imprimem um sentido à própria vida, são formas de se configurar uma construção de si. Portanto, não deixa de ser uma forma de se construir uma narrativa de si e dos outros.

Um artigo publicado no *Correio da Manhã* tornou público ter sido Ruth de Souza vítima de supostas pressões que a impediriam, temporariamente, de dar continuidade ao seu processo de ingresso no cinema. Essa é a leitura possível de “Para Ruth de Souza – onde estiver”, de agosto de 1950. Segundo Agnello Macedo, a “*atriz negra*” estaria descumprindo o contrato assinado com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, onde atuaria no filme *O irmão das almas*, de Alberto Cavalcanti, feito a partir da adaptação da obra de Martins Pena. Macedo perguntava a todos: “*Onde está Ruth de Souza? O que foi feito de Ruth de Souza?*” As últimas informações do autor eram que, “*há bem pouco*

⁵⁹³ Sem indicação de autoria. Ruth de Souza tem a sua chance. *O Mundo*. Sem local, 14 de setembro de 1950. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁹⁴ Sem indicação de autoria. *Revista do Rádio*. Sem local, setembro de 1950. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

tempo”, interpretava, “*e por sinal que muito bem*”, o papel de Rosa Mulata em *Aruanda*, depois teria ido a Angra dos Reis, “*num teco-teco, terminar um filme*”. Naqueles dias, um segundo contrato assinado com a Vera Cruz exigia sua presença em Campinas para as filmagens de *O irmão das almas*, quando surpreendentemente ocorre o seu desaparecimento.⁵⁹⁵ Certamente, a atriz possuía endereço fixo, provavelmente no Rio de Janeiro, e caso não possuísse telefone, poderia ser localizada por cartas ou telegramas. O documento também não faz menção se ocorreu ou não a requisição da ação policial, para elucidar a questão. Apesar dessas possibilidades, Macedo vem a público registrar o desaparecimento. Quais razões o teriam levado a tomar tal atitude? Estaria Macedo mais interessado em registrar o fato, e menos em sublinhar a responsabilidade da atriz? Esteve a jovem Ruth de Souza submetida a algum evento de desigualdade de poder tão peculiar às relações de gênero?

Como é possível verificar, a narrativa do autor parece evidenciar o inusitado e isentá-la de responsabilidades quanto à ausência nas filmagens.

“Acontece que o contrato com a Vera Cruz está a exigir a presença de Ruth de Souza em Campinas, para o início da filmagem. E ela não é encontrada. Sendo Ruth um dos elementos mais destacados do Teatro Experimental do Negro, e, entendendo a necessidade de ser cumprido o seu contrato, aproveitamos o ensejo para lembramos aos demais componentes do TEN e, especial e particularmente ao seu diretor, Sr. Abdias Nascimento, o imprescindível de se providenciar um modo de entrar em comunicação com Ruth de Souza para que cesse a situação desagradável em que ela se encontra. Não se pode em hipótese alguma fugir a um compromisso, ainda que se trate de um compromisso verbal – o que não acontece no caso em foco.”⁵⁹⁶

De fato, há farta documentação a apontar ter sido Ruth de Souza um dos principais nomes do TEN, também fica claro ser o cumprimento de contrato uma prática e expectativa existente em tempo anterior àquele. Mas não fica claro o que Macedo quer dizer com esta assertiva:

“aproveitamos o ensejo para lembramos aos demais componentes do TEN e, especial e particularmente ao seu diretor, Sr. Abdias Nascimento, o imprescindível de se providenciar um modo de entrar em comunicação com Ruth de Souza para que cesse a situação desagradável em que ela se encontra”.

⁵⁹⁵ MACEDO, Agnello. Para Ruth de Souza – onde estiver. *Correio da Manhã*, 10 de agosto de 1950. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁵⁹⁶ *Idem.*

Ao contrário do esperado em uma circunstância delicada como esta, Macedo relata, em público, o descumprimento do contrato firmado, mas observa que isso não viria a “ferir a carreira do elemento faltoso”. E mais, coloca-se a sublinhar as qualidades positivas da atriz: “Ruth de Souza é uma atriz de méritos. Sempre foi um elemento disciplinado. E assinou um contrato para fazer um filme que lhe dará renome”. Como se isso fizesse parte da solução do problema evidenciado, Macedo empenha-se em atribuir um sentido coletivo à nova etapa da trajetória da atriz. E argumenta ser seu ingresso no cinema não uma vitória pessoal, mas também um ganho para os integrantes de seu grupo teatral. “Não se trata apenas de uma chance pessoal. Para o TEN existe também a oportunidade de um de seus elementos demonstrar que ali a arte, seja ela qual for é levada a sério”. Outro aspecto importante de sua alegação é a utilização do mérito para justificar e legitimar a saída da atriz de um grupo experimental para uma companhia comercial. Não podemos esquecer ter sido o TEN um grupo fundado com o objetivo de denunciar o racismo, contribuir para a modernização do teatro brasileiro e criticar as concessões da arte à bilheteria. Em função desses aspectos, o processo de profissionalização da atriz parece ter implicado em uma delicada travessia para além das fronteiras estabelecidas por esses pressupostos. Referindo-se a esse processo Macedo teria afirmado: “No Teatro, como no Cinema, os bons elementos devem ser aproveitados”.⁵⁹⁷

No encaminhamento da conclusão, o articulista reitera as qualidades da atriz e apresenta certa surpresa pelo seu desaparecimento:

“Ruth de Souza, em matéria de Teatro, foi sempre de uma pontualidade a toda prova. Por que não está agindo da mesma forma em relação às obrigações que assumiu para com o Cinema? Nós que a admiramos no Teatro, gostaríamos de poder aplaudi-la também no Cinema”.⁵⁹⁸

Por fim, Macedo enfatiza que o repentino e temporário desaparecimento da atriz só seria compreensível se motivado por absoluta imposição de fatores alheios à sua vontade: “aqui estamos para adverti-la, para dizer-lhe que não compreendemos que Ruth de Souza possa um dia, a não ser por motivos de absoluta força maior, faltar a um compromisso assumido”.⁵⁹⁹

Dez dias depois, Ruth de Souza teria reaparecido em São Paulo a caminho de Campinas, para as filmagens da Vera Cruz, segundo a manchete “A atriz negra Rute de

⁵⁹⁷ *Idem.*

⁵⁹⁸ *Idem.*

⁵⁹⁹ *Idem.*

Souza trabalhará em dois filmes da Companhia Vera Cruz”. Ela teria fracassado em seu ofício de costureira, mas brilhava como atriz de teatro e cinema, informa seu subtítulo. Pela segunda vez, o articulista sublinha a variável racial na definição da atriz: “*Rute de Souza atriz negra de teatro e cinema nacional*”. E, pela primeira vez, oferece um detalhe de sua ligação com o TEN não registrado em depoimentos ou outra fonte qualquer: “*Artista exclusiva do Teatro Experimental do Negro, tem trabalhado em vários conjuntos e outras tantas companhias, por empréstimos do TEN e o faz também agora para a Companhia Vera Cruz*”.⁶⁰⁰

Ao contrário do informado na matéria anterior, em Campinas, a atriz daria continuidade às filmagens de *Terra é sempre terra*, na fazenda Quilombo. Já as filmagens de *Irmão das almas* estavam previstas para o ano seguinte. Uma breve síntese de sua trajetória profissional informa ter sido em *Terra violenta*, dirigido por Bernoudy, um filme da Atlântida, seu ingresso no cinema. Seguido de *Falta alguém no manicômio* e *Somos todos irmãos*, ambos dirigidos por José Carlos Burle, e *Aglaiia*, produzido e dirigido por Rui Santos. Ao contrário do divulgado pela *Tribuna da Imprensa*, não teria havido testes para o seu ingresso na Vera Cruz, pois Alberto Cavalcanti observara seu desempenho em *Somos todos irmãos*. E mais, segundo depoimento, do próprio Cavalcanti, a atriz só não foi incluída nas filmagens de *Caiçara* por falta de papel.⁶⁰¹

Se alguns articulistas da época interpretaram e enfatizaram o ingresso de Ruth de Souza na Vera Cruz, como ascensão no mercado cinematográfico, outros observaram e sublinharam as restrições vividas durante o tempo em que atuou nas produções da Atlântida. “Uma grande atriz negra” apresenta ao leitor “*quem é Ruth de Souza*” em uma matéria acompanhada por quatro grandes fotografias. As duas primeiras ilustram chamadas onde se destaca certa injustiça representada pela falta de oportunidades dada à atriz. Na fotografia maior, Ruth de Souza aparece em primeiro plano, o que lhe confere um lugar de destaque. Ao fundo, há um cartaz com as imagens de Grande Otelo e Aguinaldo Camargo e seus respectivos nomes, grafados em tamanho decrescente. Na pequena lista, o nome de Ruth de Souza aparece em terceiro lugar. Provavelmente, sua imagem não está registrada no cartaz publicitário. Sob a fotografia feita para a revista, uma nota apresenta a seguinte chamada: “*RUTH DE SOUZA deixará de fazer pontinhas em filmes da Atlântida para aparecer no cinema nacional na posição que é de justiça para os recursos dramáticos de*

⁶⁰⁰ *Idem.*

⁶⁰¹ *Idem.*

que dispõe”.⁶⁰² Sem referir-se às razões, a nota coloca sob suspeita o mérito como critério garantidor de espaço para a atriz, no mercado cinematográfico.

Ao lado da fotografia maior, uma segunda, cuja cópia consta no seu arquivo, Ruth de Souza aparece ladeada pelo cenógrafo Santa Rosa, com um livro aberto à mão, e mais dois homens não identificados. Sob a fotografia a seguinte observação: “*PARECE que agora o cinema ofereceu à grande artista negra a chance que ela tanto merece*”.⁶⁰³ Mais uma vez, Ruth de Souza é identificada com a categoria racial e se enfatiza a superação de uma barreira ou resistência ao exercício de seu ofício. Tais observações nos permitem supor que a posse de uma estatura profissional elevada não era o suficiente para garantir espaço profissional a uma mulher afrodescendente na década de 1940.

Na base da página da revista, duas fotografias ilustram o reconhecimento da competência da atriz por representantes do cenário cultural e artístico nacional e internacional. Sob a fotografia onde a atriz encontra-se ao lado Jean Louis Barrault, uma pequena nota registra: “*JEAN LOIUS Barrault, durante sua permanência no Rio, teve oportunidade de conhecer Ruth de Souza e se confessou impressionado como o real talento dramático da atriz*”. Sob a quarta e última fotografia, com o rosto da atriz apoiado em sua própria mão, uma nota situa sua relação no cenário cultural da época. “*EXTRAORDINAMENTE simpática, Rute é bem quista nos meios artísticos e literários*”. Na parte superior da revista, um pequeno parágrafo apresenta o histórico profissional da atriz e mensura a sua posição no cenário artístico a partir de uma escala internacional. “*Rute de Souza, atualmente, a maior artista negra da América do Sul*”.⁶⁰⁴

A matéria apresenta uma entrevista onde estão presentes alguns dos temas constituintes dos “*depoimentos pré-construídos*” da atriz, como a juventude, a descoberta do TEN e do teatro, entre outros. Nela, há o registro de ter a atriz trabalhado como aprendiz, em um ateliê de costura e também em um consultório dentário. O sítio onde teria vivido parte de sua infância, naquela época, estava situado em Nova Friburgo. Um dado divergente quando comparado aos demais relatos sobre essa matéria. Aos domingos, na companhia de sua irmã, ia ao cinema. Nos depoimentos feitos décadas depois, a companhia constante para esse programa era a sua mãe. Outra afirmação surpreendente é a de ter a atriz assistido a um espetáculo no Municipal só depois da descoberta e ingresso no TEN.

⁶⁰² Sem indicação de autoria. Uma grande atriz negra: quem é Ruth de Souza. *Revista do DC*. Sem local, 18 de junho de 1950. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁶⁰³ *Idem.*

⁶⁰⁴ *Idem.*

Foi *O pirata*, com Dulcina de Moraes, assistido nos bastidores do próprio Municipal, quinze dias após a apresentação de *O Imperador Jones*. Ainda segundo esse relato, as primeiras noções do ofício de atriz foram adquiridas junto aos companheiros do TEN e ao diretor Abdias Nascimento.⁶⁰⁵

Referindo-se ao seu processo de profissionalização, Ruth de Souza comenta as dificuldades para se obter trabalho no ramo das artes cênicas. Sua explicação é similar às apresentadas décadas depois: o seu tipo físico e o estereótipo dos personagens afrodescendentes. “*Mas tenho perdido muitos papéis por ser magra – diz ela. Não sei porque, mas os diretores de teatro e cinema acham que preta tem que ser gorda...*”. A entrevistada atribuiria essa representação à influência do cinema norte-americano “*onde aparecem sempre aquelas imensas babás, aquelas nannies sorridentes e luzidias*”.⁶⁰⁶

As dificuldades de uma jovem afrodescendente no Brasil da década de 1940, disposta a viver do exercício de sua própria arte, em palcos onde ainda se praticava a *black face*, não deviam ser poucas. Perguntada sobre a sua vida, a atriz relata sua experiência de morar fora da casa da mãe após ingressar no TEN: “*Vivo muito modestamente na casa duma amiga. Meu salário de teatro Experimental do Negro me dá para pagar a pensão. O pior é para me vestir... Sou eu que faço a minha roupa, combinando daqui e dali...*”⁶⁰⁷ As referências às dificuldades materiais dos integrantes do TEN são relativamente fartas, mas a de ter havido remuneração financeira para alguns integrantes do grupo surge como um dado novo.

⁶⁰⁵ *Idem.*

⁶⁰⁶ Sem indicação de autoria. Vida Feminina, Perfil de Mulher: Era uma menina tímida. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 1950. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁶⁰⁷ *Idem.*

5.1. Ruth de Souza vai estudar na América

O período de estudos nos Estados Unidos foi um dos pontos altos na carreira de Ruth de Souza. Sempre referido em seus depoimentos, a temporada no exterior foi um divisor de águas na sua vida profissional. A viagem tornou-se notícia, recebeu várias notas e foi tema de várias colunas, reportagens e entrevistas no Brasil e nos Estados Unidos. Com o desligamento de Ruth de Souza do TEN, a ida e o retorno à América do Norte, os novos contratos com a Vera Cruz, a carreira da atriz ganha novos rumos e assume novos contornos cuja cobertura na imprensa foi arquivada até a década de 1960. Vale ressaltar tratar-se de uma periodização longa que, pela sua relevância histórica, riqueza e densidade de fontes, merece um estudo à parte, sobre o qual nos dedicaremos após a conclusão deste trabalho. Por ora, fizemos uma seleção das fontes mais elucidativas sobre uma parte desse período, com destaque para o registro público do empenho de Paschoal Carlos Magno para a concessão da bolsa à jovem Ruth de Souza.

“Há muito tempo recebi um recado da Embaixada Americana”. A mensagem foi expedida pelo Dr. Charles B. Fahs, da Fundação Rockfeller. De passagem pelo Rio de Janeiro, desejava encontrar-se com Paschoal Carlos Magno. Por estar com viagem marcada para Roma, na madrugada seguinte, o diplomata brasileiro convidou o Dr. Fahs para uma das reuniões com jovens artistas e intelectuais ocorrida em sua residência no bairro de Santa Teresa. *“Venha, vai encontrar uma porção de gente moça interessada em teatro”*. Aceito o convite, naquela noite, o Dr. Fahs encontrou-se com os jovens frequentadores fazendo-lhes várias indagações acerca do TEN. Além de contar-lhe a história do grupo, Paschoal Carlos Magno também teria lhe falado: *“das qualidades superiores de uma atriz negra, com flama de gênio que era Ruth de Souza”*. Prontamente, Dr. Charles B. Fahs perguntou-lhe: *“Gostaria de vê-la estudando na América?”*. O anfitrião teria ficado entusiasmado com a pergunta, pois: *“Por mim, todas as vezes que fosse possível, embarcaria para outros países, onde o teatro é de fato levado a sério, com escolas, cursos especializados, gente nossa que quisesse aprender”*. No dia anterior à publicação da coluna, a jovem Ruth de Souza foi à casa de Paschoal Carlos Magno, acompanhada de *“Wandinha Dias do Teatro Universitário”*, e mostrou-lhe uma carta de Rowena Woodham Jelliffe, diretora e co-fundadora do Karamu House. Na missiva, a remetente informava-a ter ciência de seu interesse em conhecer a instituição, dava o seu aceite, e ainda, lhe

sugeria um roteiro de atividades. A jovem deveria passar nove meses nos Estados Unidos, de 15 de setembro de 1951 a 15 de julho de 1952. E a convidava para participar como membro do Karamu Theatre, como atriz, diretora-estudante, diretora de cena, “*stage crafter*”, diretora financeira, e outras atividades a serem definidas em função de seus interesse e habilidades.⁶⁰⁸ Além dessas funções, o curso consistia de muitas outras, previamente selecionadas pelo Karamu House.

“Sugerimos que a maior parte de seu tempo fique dedicada a Cleveland, cidade de milhão e meio de habitantes, e onde há grande variedade de teatros, para fins de estudo: tanto de colégio quanto de *community* e profissional. Gostaríamos que v.s. passasse no mínimo uma semana morando no Hedgerow Theatre, um excelente *community teatre*, perto da Philadelphia, onde possa se familiarizar com os seus métodos de trabalho, as suas relações com a comunidade e a ideologia básica de seu futuro. Gostaríamos que participasse da conferência do National Theatre, assembléia anual de representantes dos teatros de *community*.”⁶⁰⁹

Até o presente momento, identificamos várias evidências de ser o Karamu House uma instituição aberta para atores de todos os segmentos étnicos raciais. Contudo, a seleção de algumas atividades apontam para o objetivo de dar uma formação à atriz orientada por uma consciência política em relação à questão racial. Pois fazia parte da programação sua participação nas conferências regionais nos “*colégios de negros*” e passar uma semana na condição de residente em uma universidade voltada para negros, como a Fisk University em Nashville, Tennessee, Howard University, em Washington ou Spelman College, em Atlanta, Geórgia. A atriz deveria passar duas semanas em Nova Iorque, sob os cuidados da ANTA (American Theatre and Academy), “*onde o teatro da Broadway entrará como parte de seu conhecimento teatral*”. Paschoal Carlos Magno anuncia para o mês seguinte a partida da jovem Ruth. E sublinha o seu próprio entusiasmo com a decisão da Fundação norte-americana em conceder a bolsa: “*Nunca o Dr. Charles B. Fahs foi tão justo em sua escolha. Nunca ninguém mereceu tanto uma bolsa de estudos*”.⁶¹⁰

Três dias depois, a coluna “Teatro” da revista *A Época* traz o título “Honra ao mérito”, uma referência à bolsa de estudos nos EUA obtida por Ruth de Souza. Após breve histórico de sua trajetória, a matéria refere-se a um acontecimento que não costuma ser registrado ou datado na documentação do arquivo e nos relatos da atriz: a sua saída do TEN. Segundo o articulista, naquela data a atriz não faria mais parte do seu antigo grupo.

⁶⁰⁸ MAGNO, Paschoal Carlos. Teatro, Ruth de Souza vai estudar na América. *Correio da Manhã*. Sem local, 2 de agosto de 1951. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁶⁰⁹ *Idem*.

⁶¹⁰ *Idem*.

A bolsa foi definida como: “*Uma bela recompensa para a ex-integrante do Teatro Experimental do Negro*”. A coluna também transcreve, na íntegra, a carta recebida pela atriz e já publicada, na coluna de Paschoal Carlos Magno.⁶¹¹

Após sua partida para os EUA, várias matérias foram publicadas na imprensa norte-americana e brasileira. Ao menos uma parte do que foi publicado sobre o período de estudos de Ruth de Souza naquele país foi redigido a partir de material produzido e/ou fornecido pela própria atriz através de cartas, depoimentos e fotografias com registro de suas atividades. É o caso da matéria publicada na coluna “*O Globo nos teatros*”. Segundo Gustavo Dória, a atriz encontrava-se “*num Paraíso de artistas*”. Frequentava o Karamu House e ia atuar em *Dark of the Moon*, espetáculo para o qual foi convidada após chegar aos Estados Unidos: “*onde tenho o principal papel*”. O espetáculo estrearia dia 26 de outubro de 1951 e todos estavam contentes com o seu trabalho. *Dark of the Moon* foi montada na Broadway, no ano anterior, e a nova montagem em Cleveland gerava grandes expectativas, por ser o espetáculo original e pela presença da atriz brasileira. A Gustavo Dória, a atriz enviou uma fotografia sua com o galã da peça, Clayton Smeltz, muito conhecido no Karamu House.⁶¹²

Ao longo do tempo, houve um relativo silêncio, por parte da atriz, em relação à questão racial. Silenciar sobre temas políticos e polêmicos parece ter sido uma estratégia adotada na busca por um lugar no firmamento das grandes estrelas brasileiras. Fora da arena alternativa, a jovem Ruth ingressava na seara profissional e comercial. Por outro lado, em alguns momentos fica evidente a contradição entre o silêncio e os dados contidos nos documentos selecionados, pela própria atriz, o que por sua vez aponta para outra forma de relato, outra forma de falar de si.

Segundo a atriz, o Karamu House era visto como “*um verdadeiro paraíso de artistas*” onde se fazia drama, música, dança, cerâmica e pintura. Sobre a constituição racial da instituição, a atriz diz que: “*Branços e negros trabalham e não pensam em problemas de raça*”. No momento da redação da correspondência, a escola montava dois espetáculos simultâneos: *Tobias and the Ange*”, montado em um teatro com 250 lugares, e o Ballet Bollad, apresentado na arena com 1500 lugares. Segundo a atriz os convites das

⁶¹¹ Sem indicação de autoria. ‘Teatro’: ‘Honra ao mérito’. *A Época*. Sem local, 5 de agosto de 1951. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁶¹² DÓRIA, Gustavo. Num Paraíso de artistas. *O Globo*. Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1951. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

duas primeiras semanas de apresentação de *Dark of the Moon*, foram vendidos antecipadamente.⁶¹³

Apesar das melhores condições de funcionamento, o Karamu House era um grupo experimental cujos integrantes possuíam um perfil sócio-econômico que a fez lembrar os seus antigos companheiros de TEN.

“Os atores trabalham em atividades as mais diferentes, mas à noite vêm fazer teatro. É admirável como essa gente gosta verdadeiramente de teatro! Como são simples e educados! Todos são pobres e sonhadores como os nossos, mas têm uma força de vontade maravilhosa.”⁶¹⁴

Na conclusão, Dória exalta as qualidades da atriz e faz os seus votos de sucesso. “Como vemos, não possuísse Ruth de Souza o alto mérito que possui e não seria ela aquinhoada com essa tão bela oportunidade. Daqui desejamos-lhe o maior êxito e uma carreira ascensional no Teatro”.⁶¹⁵

“Ruth de Souza, estrela de *Dark of the Moon* em Nova York” foi publicado no jornal *Última Hora* a partir das informações contidas em uma carta enviada pela atriz, na qual descreveu as críticas recebidas pela imprensa local por sua atuação de estréia no Karamu House.

“A crítica, principalmente, do *Cleveland News* e do *Cleveland Press* disse:

– ‘Ruth de Souza, atriz brasileira teve excelente atuação, nas cenas ternas e tocantes, especialmente nas trágicas’.

– ‘O papel de Bárbara Ellen de eloquência patética, é plenamente interpretado por Ruth de Souza, do Rio de Janeiro’.⁶¹⁶

A matéria também traz um “*pouco do histórico da Karamu House*”. Segundo o artigo, há cerca de 35 anos, um casal de brancos resolveu auxiliar um grupo de negros vindos do sul dos Estados Unidos “*a procura de uma vida melhor*”. No porão de uma igreja presbiteriana, após a jornada diária de trabalho, reunia-os para “*cantar, pintar, representar e dançar*”. No início das atividades, os Jelliffe, enfrentaram “*dificuldades financeiras e incompreensão racial*”. Tempos depois, o grupo em formação passou a receber auxílio financeiro de “*pretos, brancos, mulatos, judeus e todos aqueles que viam a*

⁶¹³ *Idem.*

⁶¹⁴ *Idem.*

⁶¹⁵ *Idem.*

⁶¹⁶ LEMOINE, Carmen Nícias de. Ruth de Souza, estrela de ‘Dark of the moon’ em Nova York. *Última Hora*. Sem local, sem data. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

unificação das raças num ideal artístico”.⁶¹⁷ Provavelmente, os líderes do Karamu House defenderam uma política anti-racista sem, contudo, serem partidários de formas segregacionistas. Talvez, por isso, vissem a arte como fator de convergência dos diferentes grupos étnico-racial. Por isso, seu grupo assimilaria artistas e apoio de matizes variados. Contudo, a temática racial não estava longe de seu horizonte ou da percepção de seus observadores. Assim teria surgido e crescido o Karamu House, “*e hoje vive, oferecendo aos talentos de cor, dos Estados Unidos ou de outros países, oportunidades como essa que está sendo bem aproveitada por Ruth de Souza*”.⁶¹⁸

“Ruth de Souza vence nos EE.UU.”, apresenta histórico de sua trajetória no teatro e no cinema e da viagem à América do Norte. Nela são lembradas as histórias da concessão da bolsa, a sua temporada no Karamu House e a atuação em *Dark of the Moon*. O articulista não identificado informa terem sido os dados para a elaboração da matéria fornecidos por Ruth de Souza, alguns deles transcritos entre aspas. Assim como a foto de Ruth de Souza com um *courier* norte-americano à mão, “*que fez uma reportagem, sobre ela, ocupando todo o seu suplemento*”. A atriz aproveita a oportunidade para desejar um Feliz Natal e Ano Novo aos seus amigos, o que sugere ter sido a carta enviada nos últimos meses do ano.⁶¹⁹

Segundo Renato Jobim, Ruth de Souza teria chegado a Cleveland em 15 de setembro de 1951, para estudar e atuar junto ao Karamu House. Ficando ali por cinco meses onde foi assistente de direção da peça “*The shadow of gunmem (A sobra dos atiradores)*”; atuou como atriz principal em “*Dark of the Moon (A lua obscura), de Howard Richadson e William Burney*”. Quando recebeu o convite, logo após chegar ao Karamu House, a própria atriz teria posto em dúvida o seu domínio sobre a língua inglesa.⁶²⁰

“‘Eu não conheço bem o inglês...’ – objetou a artista.

‘Mas você conhece arte dramática’, – disseram-lhe.

‘Então vou decorar o script sem saber o que digo...’

⁶¹⁷ *Idem.*

⁶¹⁸ *Idem.*

⁶¹⁹ Sem indicação de autoria. Ruth de Souza vence nos EE.UU. *Jornal do Cinema*. Sem local, janeiro de 1952. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁶²⁰ JOBIM, Renato. Ruth de Souza mostra aos americanos que também há teatro no Brasil. *Diário Carioca*. Sem local, 18 de março de 1952. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

“Consulte o dicionário. Peça esclarecimento sobre as frases que não entende. Mas não recuse; precisamos ver a sua *performance*.”⁶²¹

No momento da reportagem, a atriz estaria com mais domínio da língua inglesa e, por isso, em condições de representar outras peças nos EUA. Segundo o articulista, *Dark of the Moon* era “*escrita num dialeto do sul*”. Por isso a atriz teria consultado diversas vezes o dicionário e a família Karamu House. Após preparar-se, pôde subir ao palco, vestida de branco, no papel de Bárbara Ellen, a amada do Witch Boy, o “*menino feiticeiro*”. A atriz pretende levar o espetáculo para o Brasil, a história do espírito secular (300 anos) apaixonado por uma jovem pobre. Porém, a população da cidade do sul desconfia que John é um espírito “*e exige que Bárbara não se case com ele*”. Com o consentimento paterno, Bárbara casa-se com John, os dois têm um filho, mais semelhante aos espíritos que aos humanos, “*distante e estranho como poucas pessoas*”.⁶²² Mas as restrições ao casal incomum prosseguem:

“O povo não deixa John ir à igreja, sob a alegação de que ele não pertence a este mundo: para mandá-lo embora, exige que Bárbara passe uma noite com um rapaz chamado Marvin. John acaba por partir, nas asas de uma águia, e Bárbara se deita numa pedra para morrer.”⁶²³

A atuação da atriz teria sido um sucesso reconhecido por professores e alunos do Karamu House e por jornalistas. “*Durante dois meses de representação, – escreve o Pittsburgh Journal – Ruth de Souza trabalhou tão bem que um espectador apressado julgaria que todo o cast se compunha de americanos*”. Segundo o articulista, em março de 1952, cogitava-se a possibilidade da atriz alongar sua permanência nos EUA até o mês de setembro. Assim, ela poderia acompanhar o festival de teatro de verão, quando são apresentadas peças inéditas para o público brasileiro.⁶²⁴

“Tenho vontade de aceitar o convite dos meus amigos. quem sabe se não reverei Katharine Hepburn, Frederic March, Edward G. Robinson, José Ferrer e outros? Não esqueço a visita informal de Katharine. Todos se preocupavam em se vestir da melhor maneira para receber a artista. Ele apareceu despenteada, de *écharpe*, casaco bem curto, blusa de seda e *slack*. Sentou-se no chão, ao lado de um sofá...”⁶²⁵

⁶²¹ *Idem.*

⁶²² *Idem.*

⁶²³ *Idem.*

⁶²⁴ *Idem.*

⁶²⁵ *Idem.*

Segundo a matéria, a atriz teria chegado à Nova Iorque no dia 18 de fevereiro de 1952. Através da ANTA recebia os ingressos para assistir aos espetáculos da Broadway, indo ao teatro duas a três vezes ao dia. Na Broadway, teria conhecido Henry Fonda, Katharine Cornell, Lawrence Olivier e Vivien Leigh. Embora tenha gostado dos diversos espetáculos assistidos, na avaliação da atriz o teatro brasileiro não seria menor, em relação ao norte-americano, pois “*possuímos autores e atores que ombreiam com as celebridades da Broadway*”. Na avaliação entre os teatros negros dos dois países, destaca-se o brasileiro: “*O teatro negro como movimento é fraco. Neste ponto estamos muito além*”. Naqueles dias, a atriz preparava-se para um encontro com “*Leigh Whipper*⁶²⁶, *Sarah Waham e Canada Lee*⁶²⁷, *artistas conhecidos em nosso país*”⁶²⁸. Conhecidos por suas obras, sim, mas ao menos dois dos nomes citados eram de profissionais engajados na luta pelos direitos civis dos *african american*. Muito provavelmente, o posicionamento político de Leigh Whipper e Canada Lee eram de conhecimento dos líderes do Karamu House ou de outra instituição ligada à formação da atriz. Essas notícias devem ter alcançado a atriz, no Brasil e nos EUA. Portanto ficamos em dúvida se, naqueles dias de efervescência política, as pessoas que cercaram a jovem Ruth, nos EUA, eram de fato apolíticas, ou como nas suas palavras, os “*brancos e negros trabalham e não pensam em problemas de raça*”.

No encerramento da matéria intitulada “O culpado foi ele”, Ruth de Souza visita um tema fundamental para os estudos de gênero: a relação desigual de poder entre homens e mulheres. Indagada pela razão de seu rompimento com o TEN, a atriz sugere ter sido

⁶²⁶ Leigh Whipper foi o primeiro ator *african-american* a ser membro da *Actors' Equity Association* (1913). Nasceu no ano de 1876, em Charleston, na Carolina do Sul. Seu pai, William J. Whipper, empresário abolicionista, antes da Guerra Civil e, durante o período da reconstrução, foi membro de duas convenções Constitucionais. Filho da escritora Frances Rollin Whipper. Em Washington, D.C., Leigh Whipper estudou em escola pública. Antes de ingressar no teatro frequentou a Howard University Law School. Atuou em produções da Broadway, em clássicos como *O estivador*, *Of mice and men*, e *Pargo*. Sua estréia no cinema foi no filme *o Símbolo do invicto* (1920). Atuou em quase vinte filmes, mas sua maior atividade profissional foi desenvolvida nos palcos. No decorrer de sua trajetória profissional foi membro de organizações como a Federação Americana de Artistas da Rádio (1937), a Screen Actors Guild (1933); o Sindicato dos Atores Negro Guild of America, (1937), do qual foi membro fundador; ao lado da atriz Fredi Washington, foi protagonista na peça *Lisístrata*, na Broadway. Leigh Whipper abandonou as telas e os palcos em 1972 e mudou-se para o Harlem, Nova Iorque, onde faleceu em 1975, aos 98 anos de idade. <http://www.blackpast.org/?q=aah/whipper-leigh-1876-1975> visitado em 10/01/2011.

⁶²⁷ Canadá Lee nasceu em 3 de março de 1907 e faleceu em 9 de maio de 1952. Foi um ator pioneiro na atuação em papéis para *african-american*. Defensor dos direitos civis, nos EUA das décadas de 1930 e 1940, Canadá Lee faleceu às vésperas da data marcada para seu comparecimento perante o House Un-American Activities Committee. Antes de tornar-se ator, foi jôquei, pugilista e músico. http://en.wikipedia.org/wiki/Canada_Lee visitado em 10/01/2011.

⁶²⁸ JOBIM, Renato. Ruth de Souza mostra aos americanos que também há teatro no Brasil. *Diário Carioca*. Sem local. 18 de março de 1952. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

fruto da superação de uma suposta relação de dominação. Teria esse rompimento alguma relação com o processo de profissionalização da atriz e o seu ingresso no cinema? Apesar do apoio oferecido por Paschoal Carlos Magno ao TEN, havia uma divergência com Abdias Nascimento em relação ao que deveria ser um teatro negro. Nas disputas pela concepção de teatro negro onde se localizava a jovem Ruth de Souza? Estava mais próxima a Paschoal e menos a Abdias? A posição da atriz em meio a essa divergência pesou na decisão de apoiar a formação de Ruth de Souza no Karamu House?

“Uma última pergunta: Por que você saiu do Teatro Experimental do Negro?”

Ruth sorri e dá de ombros.

‘A culpa foi do Abdias.’

Segundo ela, o senhor Abdias Nascimento, diretor do teatro, ‘queria tomar conta de tudo e de todos. Afinal eu estive com ele desde 1945, quando inauguramos o Teatro, e a sua mania era mandar em todo mundo, inclusive em mim. O Abdias se julgava um predestinado...’⁶²⁹

Não tivemos acesso às várias correspondências trocadas ou recebidas por Dona Ruth de Souza. Com exceção de uma correspondência passiva, enviada pelo ator Aguinaldo Camargo. O documento é uma resposta a missiva enviada pela atriz e revela a repercussão, entre os seus amigos, das narrativas sobre a viagem aos Estados Unidos. Segundo Aguinaldo Camargo, a temporada de estudos no exterior foi um desejo acalentado pela atriz, “*um lindo sonho*”, e aquele momento era “*um dos mais gloriosos períodos da sua vida*”. Por isso, Aguinaldo Camargo estava satisfeito em saber que a atriz estava “*aproveitando muito*” a temporada. Esse era um sentimento compartilhado pelos amigos em comum, pois “*todos estão satisfeitos com você*”.⁶³⁰

A epístola não nos fornece indícios de como Aguinaldo Camargo chegou à informação, mas revela ter o remetente conhecimento de que uma parte dos estudantes, neste tipo de curso, não se dedicava às atividades propostas. Talvez por isso a recomendação de dedicação para o bom aproveitamento das atividades dos cursos. “*Rute estude mesmo. Aproveite bem esse tempo que lhe foi reservado e não o esbanjes como soi acontecer com muitos ex-estagiários americanos que não souberam aproveitar o tempo*”.⁶³¹

⁶²⁹ *Idem.*

⁶³⁰ Carta de Aguinaldo Camargo à Ruth de Souza, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1951.

⁶³¹ *Idem.*

Uma segunda recomendação indica ter sido compartilhada, entre a atriz e seus amigos, a decisão de arquivar a própria vida e as experiências vivenciadas com seus pares. Aguinaldo Camargo sugere a Ruth de Souza que registre e documente tudo o que for possível, em sua estada no exterior. Para ele, esses registros estariam ligados ao trabalho coletivo, já iniciado, a ter continuidade, após o seu retorno, ao Brasil. “*Colecione, copie, anote, guarde tudo que for preciso para, ao voltares, possamos continuar com nossa obra que ainda não findou e que apenas está com um hiato muito ligeiro*”. O documento não é explícito, mas muito provavelmente o antigo companheiro do TEN refere-se ao processo de ampliação do espaço no mundo das artes cênicas para os atores afrodescendentes. Aguinaldo Camargo considerava que a fase de aprimoramento técnico-profissional vivida pela atriz poderia resultar em uma significativa contribuição ao teatro brasileiro, após o seu retorno: “*espero que ao voltar poderá muito fazer em prol do nosso teatro*”.⁶³²

Contagiado pela alegria da atriz, Aguinaldo Camargo teria redigido uma primeira versão da correspondência, mostrada a amigos em comum.

Mostrei a carta a vários amigos e o único que não gostou dela foi Abdias Nascimento taxando-a de “carta cretina”. Nela o Grande Otelo subscreveu um bilhete para você mandando boa sorte. Mas por infelicidade minha ela caiu na água inutilizando-se toda.⁶³³

O conteúdo da carta inutilizada teria sido recuperado na nova missiva a qual fora acrescida a “*Lembrança de Solano [Trindade], [Sebastião] Rodrigues Alves, [Alberto] Guerreiro Ramos, e tantos outros amigos que temos conversado sobre você*”.⁶³⁴ A referência ao conteúdo e às reações diante da primeira versão desta carta, revela a rede de contato compartilhada por Ruth de Souza e Aguinaldo Camargo, constituída por artistas, intelectuais e ativistas negros, bem como as reações de simpatia, empatia ou sentimentos contrários a estes, em relação à temporada de estudos da jovem Ruth de Souza no exterior e sua repercussão.

⁶³² *Idem.*

⁶³³ *Idem.*

⁶³⁴ *Idem.*

5.2. A artista negra

As narrativas de si e dos seus, feitas em diferentes momentos da carreira de Dona Ruth de Souza, assemelham-se a pequenas biografias onde a depoente remete-se aos pontos fixos, nos “*depoimentos pré-construídos*”. São temas como a infância e juventude, a história familiar, a menina e seu sonho em tornar-se atriz, os primeiros tempos do TEN, o Café Vermelhinho e as redes de sociabilidades, a passagem do teatro para o cinema e os estudos nos Estados Unidos. Alguns desses temas se assemelham aos contidos em entrevistas ou reportagens depositadas no Arquivo Ruth de Souza. Os indícios das disputas de memórias, em relação à história da constituição do TEN, presentes nos relatos da atriz, são comprovados na documentação da época. Por outro lado, Dona Ruth de Souza refere-se à sua própria ligação com Paschoal Carlos Magno e nunca sobre a ligação deste com o seu antigo grupo. Também não há menção da atriz em relação às críticas recebidas pelo seu grupo por fazer um teatro negro em um país onde haveria uma suposta democracia racial e nem ao papel do TEN como integrante do projeto de modernização do teatro. Em dois momentos, o TEN esteve com suas atividades interrompidas, ou dificultadas. A saída da UNE é citada, mas a do Teatro Fênix não é lembrada pela atriz em seus depoimentos, embora tenha selecionado e arquivado o episódio. Este caso nos chama atenção por tratar-se de atividade fundamental de seu grupo teatral, portanto, está diretamente relacionado às possibilidades de sua atuação como atriz. Também não há registros da participação de Ruth de Souza, em 1945, no grupo teatral Os Comediantes. Como já observarmos, esse material também revela temas pouco ou nunca referidos pela atriz, alguns deles são delicadas passagens reveladoras de aspectos da estruturação de relações de poder, ou melhor, gênero e raça.

Nove anos após a sua estréia no Theatro Municipal, Ruth de Souza era festejada e anunciada como “*a maior atriz de cor do cinema nacional e, também um dos seus mais expressivos vultos artísticos*”. Em outras palavras, era a maior atriz afrodescendente e situava-se entre as principais atrizes brasileiras. Ao seu lado, com os mesmos adjetivos destinados a situá-lo no universo artístico masculino, encontrava-se Grande Otelo. Exatamente pela equivalência das posições no cenário artístico nacional, as fotografias dos dois atores, estão lado a lado, sobre notas definidoras. Assim iniciam a matéria “Cinema Brasileiro: os intérpretes de cor em nosso cinema”, publicada em *A Cena*.

O cerne do texto chama atenção por sua atualidade face às demandas de movimentos sociais e determinações oficiais do Estado brasileiro estabelecidas pela já referida lei 10.639/2003. Em especial no que tange à valorização da história e cultura africana e afrodescendente na formação social, econômica e cultural do Brasil. Ao que parece, por mais de meio século, a visibilidade do encaminhamento de uma solução dessa demanda parece ter ficado congelada.⁶³⁵

“O negro compõe a paisagem humana brasileira. É uma das ‘três raças tristes’. Sua contribuição para o desenvolvimento econômico e cultural de nossa terra é fato incontestável. Hoje, como outrora, presta sua colaboração ao desenvolvimento do país erguendo e solidificando a indústria. Nossa música muito lhe deve. Nossos ouvidos ainda ressoam as cantigas de ninar entoadas pela ‘Mãe preta’ e as lendas contadas pelo ‘Pai João’. O negro não conseguiu, via de regra, galgar os degraus mais elevados da sociedade. Agrava a sua condição de analfabeto e o preconceito racial que sobreveio nos espíritos reacionários que criam uma barreira aos homens de cor. O cinema, como manifestação artística de grande alcance, não pode deixar de encarar o problema e de dar oportunidade aos intelectuais negros do Brasil se manifestarem.”⁶³⁶

Caberia ao cinema contemplar a dimensão política da temática, no caso a contribuição dos africanos e afrodescendentes na área social, econômica e política para a constituição histórica do Brasil, a desigualdades e a discriminação racial. Para o autor, os afrodescendentes apareciam, em muitos filmes, em circunstâncias que não caracterizam uma “*apresentação negativa*”. Apesar disso, o articulista critica a valorização do “*aspecto de superfície – o exclusivamente plástico*”. As cenas de percussão dos rituais religiosos afrodescendentes, de “*hercúleos pescadores*” ou ainda da “*mulatinha de linhas insinuantes etc.*”. Outro aspecto rejeitado é o mote da chacota, uma situação recorrente no cinema brasileiro, muitas vezes protagonizada pelo próprio ator afrodescendente, caracterizando um “*desrespeito por si próprio e pelos outros e não pode este fato ser encarado com remissão*”.⁶³⁷

Assim, alguns filmes representam iniciativas válidas e louváveis: “*Porém, não atingiram o problema com objetividade, descambando para o melodrama inconseqüente*”. Nessa classificação, estavam os filmes *Moleque Tião*, *Também somos irmãos*, *Sinhá Moça*,

⁶³⁵ Lei nº. 10.639, de 9 de janeiro de 2003. In: *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*, Brasília, 2004, p.35.

⁶³⁶ SANIN. “Cinema Brasileiro: os intérpretes de cor em nosso cinema. *A cena*. Sem local. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁶³⁷ *Idem*.

*Saci*⁶³⁸, todos considerados superficiais ao abordar o tema negro. Até o presente momento, sabemos que, ao menos dois desses filmes, contaram com a participação da jovem Ruth de Souza. Ainda está por ser feito um estudo sobre os significados, para a época, destes filmes e da participação da atriz.

Outro aspecto criticado na matéria é a participação numérica dos atores afrodescendentes, apesar de não serem poucos, na década de 1950. Segundo o autor, raramente o cinema brasileiro os assimilavam. Nesse tocante, Ruth de Souza e Grande Otelo eram uma exceção. Outros nomes também apareciam com menor frequência, a “Negra Felicidade”, em o *Caiçara*, Paulo Matozinho, intérprete do papel título em *O Saci*, Joça, Pérola Negra, Claudiano Filho, Benedita, Marina Gonçalves, entre outros. “*Muitas são as lutas travadas nos bastidores para se conseguir um papel de maior responsabilidade. Luta onde vale quase tudo!*”⁶³⁹.

O artigo traz as impressões de três intelectuais negros sobre o cinema, em 1954, Abdias Nascimento, Solano Trindade e Ironildes Rodrigues. Para efeito de análise, consideramos somente as do primeiro, por nos fornecerem indícios sobre o seu pensamento a respeito do cinema e, conseqüentemente, dos processos possíveis de profissionalização de seus companheiros do TEN. Para Abdias Nascimento, “*o cinema brasileiro não aborda com coragem o problema do homem de cor*”. Em sua auto-avaliação, define-se como possuidor de recursos cênicos para tal, mas nunca teria participado de um filme. Por outro lado o TEN teria sido uma significativa fonte de atores afrodescendentes para o cinema, o teatro nacional e inúmeros figurantes para “*os filmes que precisam multidões negras*”⁶⁴⁰. Além de Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Aguinaldo Camargo e, porque não, Lea Garcia, poucos atores do TEN profissionalizaram-se. O próprio grupo, no decorrer do tempo, não se deslocou nessa direção. As afirmações de Abdias Nascimento nos fornecem pistas sobre essa opção. Com uma expressiva dimensão política, o TEN criticou o racismo nos palcos e na sociedade brasileira, as montagens teatrais orientadas pelo interesse comercial e defendeu o processo de modernização do teatro. Parte das críticas destinadas ao teatro também poderia ser direcionada ao cinema.

“– As circunstâncias históricas não têm favorecido o homem de cor, é o que nos diz Abdias. O cinema tem se mantido fiel a estas absurdas tradições. O cinema se quiser abordar um problema desta natureza terá de se socorrer de

⁶³⁸ *Idem.*

⁶³⁹ *Idem.*

⁶⁴⁰ *Idem.*

argumentistas negros, os únicos capazes de sentir a autenticidade da questão. Dos filmes que abordaram o problema do homem de cor ‘o melhorzinho’ foi *Também somos irmãos*. Mesmo em *Sinhá Moça* o problema foi mutilado em todos os sentidos. Argumentos fabulosos, que se prestariam à magnífica exploração cinematográfica, têm sido desprezados para atender ao cosmopolitismo – doença da moda e que tanto nos prejudica.”⁶⁴¹

Para o antigo companheiro do TEN, o cinema não refletia ou discutia adequadamente as diferenças e desigualdades sociais vividas pelos afrodescendentes ao longo da história. Outra perspectiva desse problema viveu a atriz profissional, atuante em companhias comerciais. Sua principal questão era a própria sobrevivência como profissional, face aos limites enfrentados por uma atriz afrodescendente na luta por um lugar no firmamento das grandes estrelas, não obstante o expressivo reconhecimento de seu desempenho profissional obtido no exterior.

A participação em *Sinhá Moça* e, por conseguinte, a repercussão nacional e internacional do filme e do seu desempenho, foi um marco na carreira de Ruth de Souza. O filme, do gênero drama, foi produzido pela Companhia Vera Cruz, em 1953. A direção coube a Tom Payne, e contou com a atuação de Anselmo Duarte, Eliane Lage, Ruth de Souza e grande elenco. A trama baseia-se no romance homônimo, da escritora Maria Dezonne Pacheco Fernandes⁶⁴² e transcorre em um contexto de fuga escrava e da abolição da escravidão. As críticas e a cobertura da participação de *Sinhá Moça* no Festival de Veneza e no I Festival Internacional de Cinema de São Paulo constituem uma parte significativa do acervo do Arquivo Ruth de Souza.

Um dos recortes selecionados indica ter sido “o primeiro prêmio internacional para a melhor interpretação feminina, ou mais precisamente, o ‘Leão de Ouro’ de Veneza”. A premiação foi concedida à Lilli Palmer, graças a sua atuação no filme *The four poster*, originalmente uma peça de sucesso levada para as telas de cinema. Sobre a nota, uma fotografia da atriz norte-americana em uma cena da atuação premiada.⁶⁴³

O subtítulo, “Ruth de Souza adquire projeção internacional”, divide a matéria ao meio. Segundo o articulista, “até o último dia da bienal, a famosa atriz brasileira esteve cotada para receber o prêmio de interpretação. Na recente bienal o filme *Sinhá Moça* foi apresentado e contemplado com o prêmio Leão de Bronze. Segundo Franco Zampari, presidente da Vera Cruz, até o último dia, entre os jurados, uma das atrizes do filme

⁶⁴¹ *Idem*.

⁶⁴² Sem indicação de autoria. Flan recomenda. Sem local, sem data. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁶⁴³ Sem indicação de autoria. Lilli Palmer triunfa em Veneza. *Folha da Noite*. Sem local, 21 de setembro de 1953. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

estava na disputa pelo prêmio de melhor atriz, ou em suas palavras, ‘esteve ainda cotada para levantar a láurea de interpretação uma de suas principais figuras, a atriz Ruth de Souza’”.⁶⁴⁴ O Festival Internacional de Veneza – Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica – acontece desde 1932. Embora seja anual, faz parte da Bienal de Veneza, exposição internacional de arte ocorrida naquela cidade.

Mas, se a atriz brasileira não foi contemplada com um prêmio no festival italiano, o contrário aconteceu no de São Paulo. O jornal *Última Hora* reproduziu a notícia da premiação feita pelo *O Estado de São Paulo*, no artigo “Os ‘saci’ de cinema de 1953”. No dia anterior, no I Festival Internacional de Cinema, realizado como parte dos festejos do quarto centenário da fundação da cidade. O evento premiou o melhor filme, ator, atriz, diretor, atriz coadjuvante, entre outras categorias. Ruth de Souza foi contemplada com o prêmio de melhor atriz coadjuvante, por sua participação em *Sinhá Moça*.⁶⁴⁵

O reconhecimento da qualidade de seu desempenho profissional tornou possível tomar seu nome como uma das referências, em uma matéria onde se discutiu igualdade de gênero. Seu conteúdo, claramente panfletário, chama a atenção pela efetiva consciência sobre o tema, expressa na proposta de reflexão pública. O pressuposto da igualdade parece ter sido compartilhado pelos leitores, entre os quais Ruth de Souza. “Elas não perdem para os homens” foi publicado na *Revista da Semana*, provavelmente nos primeiros anos da década de 1950. O objetivo da matéria é colocar, lado a lado, 32 nomes de homens e mulheres para demonstrar como o gênero feminino “*pode perfeitamente ombrear os congêneres masculinos. Ombrear com eles e, muitas vezes enfrentá-los e superá-los*”. Entre as dezenas de nomes selecionados, representando as diversas categorias profissionais, estavam os de Raquel de Queiroz, como escritora; Cecília Meireles, poetisa; Wanda de Castro e Isa de Almeida, nadadoras; Ângela Maria e Araci de Almeida, cantoras do rádio, Ivete Vargas e Conceição Santamaría, na política; e Dulcina de Moraes e Ruth de Souza, no teatro⁶⁴⁶. Vale a pena lembrarmos as definições de Joan Scott em relação à análise dos processos de construção das relações de gênero para debater classe, raça e etnicidade ou outro processo social qualquer. Assim, gênero “*é uma forma primeira de*

⁶⁴⁴ *Idem*.

⁶⁴⁵ Sem indicação de autoria. Os ‘saci’ de cinema de 1953. *Última Hora*, 6 de setembro de 1954. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF. Nesse arquivo foi depositado um recorte de *O Estado de São Paulo* publicado no dia 5 de setembro de 1953, com a cobertura do evento.

⁶⁴⁶ Sem indicação de autoria. Elas não perdem para os homens. *Revista da Semana*. Sem local, sem data. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

significar as relações de poder”. Ou ainda, “*gênero é um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado*”.

Nos anos cinquenta, houve matérias enfatizando o potencial de igualdade de homens e mulheres. Outras iluminaram os limites que enfrentou “O artista negro”. O subtítulo da matéria publicada na *Revista do Globo* é bastante significativo em relação ao lugar possível de ser alcançado pelo “*artista negro*” no firmamento das grandes estrelas do teatro e cinema brasileiro. “*Ruth de Souza, uma das mais inteligentes artistas do nosso cinema, deseja melhores papéis para si mesma e seus irmãos de raça, mas reconhece a dificuldade de vencer um tabu imposto por Hollywood*”. Apesar de seus méritos, trata-se de uma mulher, afrodescendente, de origem humilde, na sociedade brasileira das décadas de 1940 e 1950. Naquela época, Ruth de Souza morava na Rua da Abolição, em São Paulo. Antes da entrevista, parece ter havido, em sua casa, uma reunião de artistas e intelectuais. Entre os presentes estavam Marisa Prado, Fernando de Barros, José Mauro de Vasconcellos, “*o romancista de Banana Brava e de A Arara Vermelha*”, Margalô Bruce, cantora. Apesar de pequeno grupo, a descrição nos remete a outras, a dos espaços de sociabilidade freqüentados pela atriz no Rio de Janeiro.⁶⁴⁷

Segundo Fernando Góes, o diálogo com a entrevistada foi iniciado com um *ping-pong*, onde a bola atinge vários ângulos, até fixar-se na temática racial: “*o problema do artista de cor, ou mais precisamente, da atriz negra*”. Na seção de sugestivo título, “*Deus tem sido fabuloso*”, Góes explica ter a temática racial surgido espontaneamente na entrevista ou, em suas palavras, “*o tema veio por acaso*”. Foi o desdobramento de uma pergunta, segundo o autor, feita sem a menor pretensão: “*se ela estava satisfeita com os papéis secundários que até agora lhe foram reservados, de escrava humilde de criada, e se não tem ambições de ir além dessas ‘pontas’, de ser mais do que uma coadjuvante*”.⁶⁴⁸ A pergunta é direta, objetiva, tangencia na questão racial, uma vez que foi formulada após os debates sobre o tema promovido pelo TEN na década anterior e foi formulada a um de seus expoentes. Poderíamos refazê-la. Para além das críticas sobre o espaço para atores e personagens afrodescendentes, quais foram os limites enfrentados por uma atriz desse segmento, não obstante seu aprimoramento técnico-profissional e a forte candidatura a uma premiação no Festival de Veneza?

⁶⁴⁷ GÓES, Fernando. O artista negro. *Revista do Globo*. Sem local, 26 de julho de 1954. Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

⁶⁴⁸ *Idem*.

A entrevistada explica não ser este um acontecimento dependente de sua vontade. Pelo contrário, desejava “*fazer algo mais completo, mais definitivo, um trabalho em que possa me revelar por inteiro, dar a minha exata medida*”. Àquela altura não mais falava a partir de um grupo experimental, mas do círculo de artistas e intelectuais profissionais, com regras de mercado, implícitas e explícitas, muito bem definidas. Talvez seja esse o motivo para a atriz prosseguir sua resposta despersonalizando os atores sociais envolvidos e esvaziando o conteúdo racial do tema. “*O problema é que os escritores de cinema são preguiçosos, vamos dizer assim, e se esquecem que os negros podem servir à arte de uma forma mais completa, mais integral*”. Na década de 1950, a atriz faz uma descrição de si e de sua carreira que remete ao transcendente. Uma estratégia discursiva presente em vários outros depoimentos e entrevistas concedidas no decorrer de sua vida. Talvez assim, fosse possível fugir à discussão política sobre raça e mérito, dedicando suas energias para as batalhas diárias de sobreviver em um mercado/sociedade marcado por essas desigualdades.

“No meu caso, não me canso de dizer que Deus tem sido fabuloso comigo, que tem me acontecido verdadeiros milagres. Porque não se pode compreender por outra forma a acolhida que o meu trabalho tem tido do público e da crítica, quando os meus papéis têm sido, de um modo geral, absolutamente sem importância.”⁶⁴⁹

Assim como o teatro comercial estabeleceu um padrão estético e temático combatido pelo TEN a partir de 1944, no argumento da atriz o cinema teria sido dominado por uma espécie de paradigma similar, estabelecido por Hollywood. Por isso seu aproveitamento como atriz principal não dependeria somente do *script*. “*O lado econômico é importantíssimo, pois de certo modo o tabu de Hollywood é ainda o que domina. Isto é, vivemos, ainda, sob o império da mocinha bonita, das histórias de mocinho e mocinha*”.⁶⁵⁰ O modo como eram encaminhadas as temáticas ligadas à história e à condição social do afrodescendente foi objeto de críticas por parte de Abdias Nascimento. Segundo o relato de Ruth de Souza, nessa entrevista, em 1954, os temas que davam grande visibilidade a esses atores, não possuíam perfil comercial.

Para se ter uma atriz afrodescendente como “*figura principal de um filme*”, era necessário “*coragem*” aos nossos produtores e companhias. Naqueles dias, Ruth de Souza teria conversado com Lima Barreto sobre um filme denominado *Mau olhado*. “*Um argumento que ele trataria esplendidamente, porque tem coragem suficiente para isso*”.

⁶⁴⁹ *Idem.*

⁶⁵⁰ *Idem.*

Mas a entrevistada atuava em importantes companhias do circuito profissional do cinema. O grupo de arte experimental ficara no passado. Por isso, ato contínuo, a própria atriz, reconheceu ser *Mau olhado* um argumento para filmes de festivais e não comerciais. Diante desse impasse, perguntou-se: “*E como conseguir, se de antemão reconhecemos isso, o financiamento necessário?*”⁶⁵¹

Fernando Góes parece não ter ficado satisfeito e queria saber como a produção literária nacional poderia ser aproveitada de modo a fornecer um papel principal a uma atriz afrodescendente.

“Ruth de Souza conta que dos *Malês*, de Pedro Calmon, poderia ser extraído um argumento magnífico. É a história rica de ação, de movimento, de situações palpitantes, de uma das mais famosas insurreições de negros na Bahia, no século passado. E nela, uma negra, Luiza Mahin, a mãe de Luís Gama, tem papel destacado.

– Esse é o papel que eu faria com paixão.”⁶⁵²

Não podemos deixar de fazer uma observação, dos vários ângulos atingidos pela bola-tema, na entrevista *ping-pong*, para a elaboração da matéria jornalística, somente a temática racial foi recuperada. Apesar da sutileza e descrição do entrevistador e da entrevistada, Fernando Góes parece estar interessado em discutir essa questão. Por outro lado, a matéria foi selecionada para constar no Arquivo Ruth de Souza, fixada em uma de suas páginas. Em certa medida, tem a função de registrar aspectos das reflexões acerca das relações raciais e de gênero vividas pela atriz. Nesse sentido, os escritos selecionados pela atriz e depositados em seu arquivo equivalem a uma página de diário. São mais uma expressão do registro deixado para a posteridade, mas durante um longo tempo guardada em segredo, por não corresponder ao perfil esperado de uma grande dama do teatro, cinema e televisão, de um país meritocrata, da democracia racial, e não obstante seu aprimoramento técnico profissional no exterior, o reconhecimento de seus méritos como atriz, representados nas várias premiações de *Saci*, por sua atuação em *Sinhá Moça* (1953) ao Kikito de melhor atriz no Festival de Gramado (2004), passando por variados comentários positivos recebidos ao longo de sua vida profissional.

Vale a pena revisitarmos o depoimento concedido pela atriz ao MIS-RJ, vinte e cinco anos depois da publicação de Fernando Góes. Durante a elaboração do primeiro arquivo sonoro de Ruth de Souza, no MIS, o delicado tema voltou à baila. Após discorrer

⁶⁵¹ *Idem.*

sobre a história de sua atuação em *Sinhá Moça*, uma das suas entrevistadoras, observou: “*Ainda não entendi por que não deram um papel bom para essa mulher? Por que ela está muito acima do cinema brasileiro*”.⁶⁵³ A entrevistada não chegou a responder a pergunta, pois uma segunda lhe foi acrescentada. Um segundo interlocutor fez-lhe outra questão, com objetivo de obter maior esclarecimento e registro sonoro para a posteridade de tema tão delicado, referente às estruturas de relação de poder em nossa sociedade.

“– Daí por diante você tem feito muito coisa. Mas aquele papel que você deseja fazer, quase sempre lhe foi negado. Conta essa história. É preconceito, é estupidez, ou realmente é falta de oportunidade, para eu ser bem delicado.

“– Olha são as três coisas juntas”. [Respondeu Neuza Amaral].⁶⁵⁴

Memória e esquecimento, visibilidade e invisibilidade, são binômios reveladores de aspectos importantes na história das relações de gênero e raça, principalmente se a fizermos a partir da trajetória de Ruth Pinto de Souza. E é nesse sentido que *O artista negro*, de Fernando Góes, e o primeiro depoimento da atriz dado ao MIS-RJ são registros emblemáticos reveladores dos limites enfrentados por uma atriz afrodescendente estabelecidos pelas relações raciais e de gênero. Mais que isso, são indicadores do lugar possível, não obstante os possíveis pioneirismos e méritos, no firmamento das grandes estrelas de teatro, cinema e televisão brasileiro.

⁶⁵² *Idem.*

⁶⁵³ Depoimento da atriz Ruth de Souza, 27 de junho de 1979.

⁶⁵⁴ *Idem.*

Considerações finais

Em certa medida influenciados ou estimulados pelo debate em torno da pertinência da aplicação de políticas de ações afirmativas na sociedade brasileira do século XXI, nossa tese buscou responder a questão que não quer calar: são racializadas as relações sociais na sociedade brasileira? Buscamos a resposta no estudo da trajetória profissional de uma das atrizes afrodescendentes mais importantes do cenário artístico brasileiro, Dona Ruth Pinto de Souza. Através da análise dos processos de construção de memórias da atriz e de outros atores sociais a ela ligados e das leituras dos documentos de seu Arquivo Privado, foi possível identificar o quão as variáveis raça e gênero teimaram em vir à tona.

Na busca por maior consistência na fundamentação dos argumentos desenvolvidos neste trabalho, foi adotada, para efeito de análise, uma tipologia significativamente variada de fontes, presente na estruturação e na redação dos capítulos. Por conseguinte, quatro dos cinco capítulos foram redigidos a partir de origens distintas. Isso nos possibilitou um maior entrecruzamento dos dados apresentados ao longo do texto. Esta diversidade na tipologia das fontes também permitiu, nos vários depoimentos analisados, o acesso aos não ditos, quer seja na comparação entre eles ou no cotejo dos documentos dos diferentes arquivos (Arquivo Ruth de Souza-LABHOI/UFF; Arquivo Arthur Ramos. FBN-RJ; Arquivo da FUNARTE-RJ). Um caso emblemático foi o confronto das fontes do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF, onde foi possível a identificação de temas recorrentes nos processos de construção de memórias de Dona Ruth de Souza e de outros eventos, embora muitas vezes silenciados, contudo registrados nos recortes dos periódicos selecionados e preservados para constituírem seu arquivo. A intenção biográfica dessa ação e o esmero com que foram guardados os registros — durante mais de seis décadas — lhes dão a função de páginas de um diário escondido no fundo de um baú, guardando narrativas que não cabem na memória pública de uma grande dama do teatro, cinema e televisão.

Outro exemplo do contraste entre o dito e o não dito pode ser observado nos dois depoimentos a mim concedidos por Dona Ruth de Souza, nos quais a dimensão artística do Teatro Experimental do Negro e seus aliados se sobrepõe à dimensão política. As vivências com a discriminação racial dizem respeito às experiências da infância e ao sempre

reafirmado pioneirismo da atriz e do seu grupo. Por outro lado, há um contraste dessas imagens com a assertiva de sua amiga, Dona Raquel Trindade, sobre as restrições de cunho racial e de gênero impostas à carreira da atriz Ruth de Souza, apesar do seu contínuo investimento em qualificação e aprimoramento técnico profissional. Essas variáveis apontam para os limites do mérito nas carreiras de uma atriz afrodescendente no país da democracia racial. Nesse sentido, os aspectos positivos, sempre ressaltados por dona Ruth em seu processo de construção de memória pública, oferecem um forte contraste quando comparados à imagem pintada pela artista plástica Raquel Trindade.

Um segundo grupo de depoimentos analisados refere-se a um acervo construído com o claro objetivo de constituir registros de memórias para a posteridade. Refiro-me aos depoimentos que deram origem a sua biografia, a capítulos de livros de entrevistas e aos três depoimentos concedidos ao MIS-RJ.⁶⁵⁵ Neles é estabelecido, em sua plenitude, um projeto de construção de si, de organização e sistematização de memórias. Por isso, essas fontes assumem contornos de pequenas biografias, nas quais surgem narrativas sobre a descoberta das artes, as vivências dos tempos de infância, os primeiros contatos com o TEN, as primeiras atividades artísticas de seu antigo grupo. Não obstante esses aspectos, tratam-se de processos de construção de memórias nos quais sempre escapam ou tangenciam os aspectos que caracterizam as relações raciais e de gênero.

Um terceiro ponto ressaltado nesta tese é a recuperação de alguns aspectos da história da constituição do TEN como grupo de teatro. Os processos de construção de memória analisados revelam disputas em torno da história das iniciativas e lideranças ligadas ao processo de constituição do TEN. Essas disputas de memórias são perceptíveis através da análise dos depoimentos de Abdias Nascimento e Paschoal Carlos Magno, dentre outros atores sociais. Para fazermos essa história, somamos esses elementos às fontes contidas no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF. Os recortes de periódicos revelam como foi articulada a rede de alianças formada em torno do TEN, o papel dos atores profissionais envolvidos nesse processo e, sobretudo, o mote norteador do projeto cultural do TEN — a contribuição ao processo de modernização do teatro brasileiro naquele período.

O cotejo das críticas às montagens do TEN, publicadas em jornais e revistas selecionados para constar do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF, nos possibilitou

recuperar aspectos da história do teatro nos diálogos entre o palco e platéia, a partir das reportagens, entrevistas e críticas às suas principais montagens. Para além do caráter celebrativo e das intenções voltadas para a produção de processos de legitimação do projeto cultural do TEN, essas fontes revelam as ações e o desempenho do próprio grupo, bem como o dos intelectuais e artistas seus aliados. Nesse sentido, vale a pena enfatizar que, no interior da rede de alianças que sustentou as ações do grupo de teatro, há nomes pouco lembrados ou citados, como o da atriz Bibi Ferreira.

O processo de arquivamento de si e do TEN protagonizado por Dona Ruth de Souza, marcado por sua intenção autobiográfica, também revela aspectos do processo de profissionalização e de seu aprimoramento técnico profissional, nem sempre lembrado. Esses documentos revelam vivências de uma atriz afrodescendente em meio a uma sociedade generificada e racializada. Os registros dos recortes de periódicos do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI–UFF revelam certa crença da atriz, compartilhada por aliados, como Paschoal Carlos Magno e articulistas da imprensa, no projeto republicano, da vitória pelo mérito, crença compartilhada pelo TEN e expressa em seu projeto educacional investindo na elevação cultural do afrodescendente.

Antes e depois de seus estudos nos Estados Unidos, Ruth de Souza fez uma carreira profissional ascendente nas principais companhias de cinema da década de 1940 e 1950. As restrições a sua atuação profissional, os pequenos papéis – condição denunciada na época – não a impediram de conquistar os primeiros prêmios e de quase tornar-se a primeira brasileira laureada com um prêmio no Festival de Veneza. Não obstante sua vocação, dedicação, competência, aprimoramento técnico, reconhecimento de público e crítica, sua trajetória profissional parece ter enfrentado limites estabelecidos pelas relações de gênero e raça naquele período.

Um estudo de cunho biográfico, feito a partir das memórias de pessoas vivas, é orientado por uma constante observância de princípios ou da busca de solução de dilemas éticos, a saber: como tratar as fontes de modo objetivo, imparcial, sem deturpá-las e, ao mesmo tempo, não incorrer no risco de atingir sensibilidades e subjetividades dos personagens citados ou analisados na pesquisa? O objetivo de nossa tese é analisar a memória pública da atriz Ruth de Souza e demonstrar o quanto, em seu processo de construção, esteve perpassada por processos de racialização e generificação. Mostramos

⁶⁵⁵ Ver: Depoimentos concedidos pela atriz Ruth de Souza à Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro nos dias 27 de junho de 1979, 22 de novembro de 1988 e 27 de junho de 1995 e ALMADA, 1995;

também que, apesar da construção de uma imagem pública de atriz de teatro, cinema e televisão, da seleção do que se deve calar ou dizer, essas variáveis teimaram em escapar, e que esses processos de construção de memória dialogam e se retroalimentaram dos conteúdos de seu Arquivo Privado. Ao buscarmos atender aos objetivos éticos expostos, optamos por não aprofundar ou analisar certas afirmações da atriz ou a ela relativas. São afirmações que dizem respeito a sua vida privada e à dos atores sociais citados, assim como temas delicados e conflituosos relativos a esses personagens, que não interferem substantivamente no traçado de seu perfil, um dos objetos desta tese.

Procuramos analisar os processos de construção de memórias dos primeiros anos de atuação de Dona Ruth de Souza no TEN e nas companhias de cinema. Neste sentido, o chamado pioneirismo da atriz Ruth de Souza e do TEN é validado mais pelos indícios que os processos de construção de memórias e identidades compartilhadas oferecem, e menos pelos resultados de uma possível avaliação das tensões, críticas, polarizações e concorrências, possíveis de serem apreendidas no campo do teatro brasileiro, em meio ao chamado projeto de teatro moderno, em contraponto às revistas. Ainda está por ser feito um estudo sobre as concorrências estabelecidas no campo das artes cênicas entre o TEN e as companhias de revistas. Contudo, há uma significativa quantidade de fontes no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI–UFF e no livro *Teatro Experimental do Negro: testemunhos* que apresentam disputas de memórias sobre a primazia e a liderança na fundação de um teatro voltado para a atuação de atores afrodescendentes, assim como da divergência dos projetos do TEN em relação ao teatro de revistas.

Trabalhamos no viés metodológico segundo o qual não cabe ao historiador, dedicado aos estudos dos processos de construção de memórias, identificar ou apontar uma pretensa verdade ou falsidade do conteúdo dessas memórias, mas estar atento aos indícios que elas revelam sobre a realidade social compartilhada em um determinado tempo histórico. No caso em questão, elas são reveladoras de projetos de criação ou ampliação da presença de atores afrodescendentes nos palcos brasileiros. Em última análise, apontam demandas de sujeitos sociais por transformações ou rupturas de padrões de comportamentos ou paradigmas sociais, orientados pela vigência da variável racial, em um lócus privilegiado para a nossa observação: os palcos brasileiros.

O Teatro Experimental do Negro surgiu como um grupo de teatro dedicado às atividades artísticas e educacionais. Na imprensa, seus próprios integrantes ou articulistas

aliados defenderam esse projeto como mote fundamental, o que funcionou também como estratégia de legitimação. É sabido que o grupo avançou em outras searas, ampliando seu raio de ação e atingindo a esfera dos projetos políticos. Não fez parte dos objetivos desta tese questionar o mote cultural do TEN assim como a validade da assertiva de pioneirismo, reivindicada pelo grupo e seus integrantes. Sabemos que tais reivindicações fazem parte de processos de construção de memórias e identidades compartilhadas, mas também dispomos de evidências de que elas teimam em deixar escapar, reiteradas vezes, a presença das variáveis raciais nas relações sociais nas quais esteve envolvida a personagem central da tese e seus companheiros de sonhos e lutas.

Referências bibliográficas

Fontes Impressas

- Arquivo Ruth de Souza-LABHOI/Universidade Federal Fluminense.
 Arquivo Arthur Ramos. Fundação Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro.
 Arquivo da FUNARTE - Rio de Janeiro.

Fontes Orais

- Depoimento da atriz Ruth de Souza para a série Som Ciclos de Cinema, Teatro e Televisão do Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 27 de junho de 1979.
 Depoimento da atriz Ruth Pinto de Souza para a série Projetos Especiais: Cem Anos de Abolição do Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1988.
 Depoimento da atriz Ruth de Souza concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 27 de junho de 1995.
 Depoimento da atriz Ruth Pinto de Souza, concedido no dia 31 de julho de 2004, na cidade do Rio de Janeiro. LABHOI/Universidade Federal Fluminense.
 Depoimento da atriz Ruth Pinto de Souza, concedido no dia 7 de julho de 2007, na cidade do Rio de Janeiro. LABHOI/Universidade Federal Fluminense.
 Depoimento da artista plástica Raquel Trindade, concedido no dia 19 de dezembro de 2008, na cidade de Embu, SP. LABHOI/Universidade Federal Fluminense.

Bibliografia

- ABDIAS Nascimento (entrevista). *Proposta. Revista trimestral de debate da FASE*. Rio de Janeiro: Fase, ano 27, n.76, março/maio de 1998.
 ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós 1930*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas-CPDOC; FGV Editora, 2001.
 ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araujo (Org.). *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
 ALMADA, Sandra. *Damas Negras: sucesso, lutas e discriminação: Xica Xavier, Lea Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
 ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. EDUSC. Bauru, 1998.
 ANDREWS, George. O protesto político negro em São Paulo (1888-1988). In: *Estudos Afro-Asiáticos*, n.21, 1991.
 ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
 ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e paz: Casa-grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Editora 34, 1994.
 AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. O abolicionismo transatlântico e a memória do paraíso racial brasileiro. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, n.30, 1996.
 AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. Abolicionismo e memória das relações raciais. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, n.26, 1994.

- AZEVEDO, Thales de. Classes sociais e grupos de prestígio. In: *Cultura e Situação Social Racial no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização, 1967.
- BAIROS, Luiza. Orfeu e Poder: uma perspectiva afro-americana sobre a política racial no Brasil. In: *Afro-Asia, Centro de Estudos Afro Orientais*. Bahia: FFCH-UFBA, n.17, 1996.
- BAPTISTA, Karina Cunha. *O Diálogo dos Tempos: memória da escravidão, história e identidade racial entre os afro-brasileiros*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PPGHS-ICHF-UFF, 2002.
- BARCELOS, Luiz. Mobilidade racial no Brasil: uma revisão crítica. In: *Afro-Asia, Centro de Estudos Afro Orientais*. Bahia, FFCH-UFBA, n.17, 1996.
- BARBOSA, Muryatan Santana. *Guerreiro Ramos e o personalismo negro*. Dissertação de Mestrado. PPGS/USP. São Paulo, 2004.
- BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti (Org.). *Arthur Ramos*. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2011 (no prelo).
- BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Posfácio. In: RAMOS, Arthur. *O Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Graphia, 2001.
- BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. *Arthur Ramos e as Dinâmicas Sociais de seu Tempo*. Maceió: EDUFAL, 2000.
- BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BASTIDE, Roger. A imprensa negra do Estado de São Paulo. In: *Estudos Afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BASTIDE, Roger. Sociologia do teatro negro brasileiro. In: *Roger Bastide: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983 (Série Grandes Cientistas Sociais).
- BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. *Estudos Afro-Brasileiros*, 3ª série, Boletim CLIV, FFCL-USP. 1953.
- BASTIDE, Roger. A imprensa negra do Estado de São Paulo. *Estudos Afro-Brasileiros*, 2ª série, Boletim CXXI, FFCL-USP, 1951.
- BASTIDE, Roger. O movimento negro francês. In: *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro brasileiro*. Rio de Janeiro, n.9, maio de 1950.
- BASTIDE, Roger; 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: Brasiliana, 1959.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo. *Anhembi*. São Paulo, anos X-XII, n.30-34, maio-setembro de 1953.
- BATAILLE, George. Cinema e artistas negros. In: *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro brasileiro*. Rio de Janeiro, março/abril de 1950.
- BICUDO Virginia Leone. *Estudos de atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo. São Paulo, 1945.
- BOAL, Augusto. Notas de um diretor de Sortilégio. In: NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

- BOURDIEU, Pierre. “Campo do Poder, Campo Intelectual e *Habitus* de Classe” in: *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. O campo intelectual: um mundo a parte. In: *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador” in: *Problemas del Estructuralismo*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1974.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo; Rio de Janeiro: Perpectiva; Petrobras, 2009.
- BUNCHE, Ralph. Democracia Racial. In *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Editora 34, 2003 [Rio de Janeiro, março/abril de 1950].
- BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- CAMPEDELLI, Samira. *O teatro brasileiro no século XX*. São Paulo: Scipione, 1995.
- CAMPOS, Maria José. Cassiano Ricardo e o ‘mito da democracia racial’: uma versão modernista em movimento. *Revista USP*, n.68, 2005-2006.
- CAMPOS, Maria José. *Arthur Ramos: luz e sombra na antropologia brasileira: uma versão da democracia racial no Brasil nas décadas de 1930 e 1940*. São Paulo. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, FFLCH-USP. 2002.
- CARDOSO, Fernando Henrique; IANNI, Otávio. *Cor e mobilidade social em São Paulo*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- CARVALHO, Noel dos Santos. *O cinema negro de Zózimo Bulbul* (comunicação pessoal, 2005).
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COOPER, F.; HOLT, T.; SCOTT, R. *Além da Escravidão. Investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- COSTA, Haroldo. *Álbum de Retratos: Ruth de Souza*. Rio de Janeiro: Memória Visual; Folha Seca, 2008.
- COSTA, Haroldo. As origens do Brasiliana (depoimento). In: *Dionysos Especial: Teatro Experimental do Negro*. Organizador: Ricardo Gaspar Muller. Minc/Fundacen, n.28, 1988a.
- COSTA, Haroldo. O negro no Teatro Negro e na TV. *Estudos Afro-Asiaticos*. Rio de Janeiro, n.15, julho de 1988b.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Dir.). Rio de Janeiro; São Paulo: Global Editora; Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001.
- D’ADESKY, Jacques. *Pluralismo Étnico e Multiculturalismo: Racismo e Anti-racismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- DAMATTA, Roberto. Notas sobre o racismo à brasileira. In: SOUZA, José (Org.). *Multiculturalismo e racismo, uma comparação Brasil-Estados Unidos*. Brasília: Ed. Paralelo, 1997.
- DAMATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: *Relativizando, uma introdução a antropologia brasileira*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1981.
- DOMINGUES, Petrônio José. *A nova abolição*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

- DOMINGUES, Petrônio José. *A insurgência de ébano: a história da Frente Negra Brasileira (1931-1937)*. Tese de Doutorado. PPGH-USP, 2005.
- DOMINGUES, Petrônio José. *Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição*. São Paulo: Ed. Senac, 2004.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*. Salvador, n.25-26, 2001.
- Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília: 2004.
- FÉLIX, João Batista de Jesus. Pequeno histórico do movimento negro contemporâneo. In: SCHWARCZ, Lília Katri Moritz; REIS, Letícia Vidor de Sousa (Org.). *Negras Imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- FERGUSON, Jeffrey B. *The Sage of Sugar Hill: George S. Schuyler and the Harlem Renaissance*. New Haven; London : Yale University Press, 2005.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, 1972.
- FERNANDES, Florestan. O teatro negro. In: NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.
- FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.
- FERRARA, Mirian Nicolau. *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.
- FERREIRA, Maria Cláudia Cardoso. *Representações Sociais e Práticas Políticas do Movimento Negro Paulistano: as trajetórias de Correia Leite e Veiga dos Santos (1928-1937)*. Dissertação de Mestrado em História, UERJ, 2005.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala [1933]* São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- FRY, Peter. O que a Cinderela negra tem a dizer sobre a política racial brasileira. In: *Revista USP*. São Paulo, n.28, 1996.
- GOMES, Ângela de Castro. A guardiã da memória. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v.9, n.1/2, janeiro/dezembro de 1996a.
- GOMES, Ângela de Castro. *História e Historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996b.
- GOMES, Flávio. *Negros e Política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- GREGÓRIO, Maria do Carmo. *Solano Trindade: raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro (1930-1960)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20e%20modernidade%20no%20Brasil.pdf> - visitado em 10/01/2011
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Resistência e Revolta nos 1960 – Abdias do Nascimento. *Revista USP*. São Paulo, nº 68, , dezembro/fevereiro 2005-2006, p. 156-167
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Preconceito de cor e racismo no Brasil*. Aula preparada como requisito parcial para o concurso público de Professor Titular em Sociologia das

- Relações Raciais no Departamento de Sociologia da USP em 13 de maio de 2004. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/>
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com "raça" em sociologia. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v.29, n.1, janeiro/junho de 2003a.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Introdução. In: *Quilombo*. São Paulo: Editora 34; FUSP; Fundação Ford, 2003b.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A modernidade negra. In: *Teoria e Pesquisa*, n.42-43, janeiro/julho de 2003. Departamento de Ciências Sociais. CECH, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2003c.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Notas sobre raça, cultura e identidade na imprensa negra de São Paulo e Rio de Janeiro 1925-1950. *Revista Afro-Ásia*. Salvador, n.29-30, 2003d.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Démocratie raciale. *Cahiers du Brésil Contemporain*. Paris, n.49/50, 2003e.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raça e Democracia*. São Paulo: Fapesp; Ed. 34, 2002.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, ano XX, n.61, 2001a.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A questão racial na política brasileira (os últimos quinze anos). *Tempo Social*, v.13, n.2, novembro de 2001b.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e Anti-Racismo no Brasil*. São Paulo: Fapesp-Ed. 34, 1999.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo; MACEDO, Márcio. A democracia racial negra dos anos 1940. In: *Culture and the State in the Lusophone Black Atlantic*. London: Institute for the Study of the Americas, 2007.
- HANCHARD, Michael George. *Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.
- HANCHARD, Michael George. Cinderela Negra? Raça e esfera pública no Brasil. *Estudos Afro-Asiáticos*, n.30, 1996.
- HASENBALG, Carlos. Entre o mito e os fatos: racismo e relações raciais no Brasil. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ; Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.
- HASENBALG, Carlos. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- IANNI, Otávio. O negro e o mulato. In: *As Metamorfoses do Escravo*. São Paulo: Difel, 1962.
- JESUS, Maria Ângela. *Ruth de Souza: a estrela negra*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- KHOURY, Simon. *Bastidores V: entrevistas*. Rio de Janeiro: Jotanesi, 1997.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1992.
- LE GOFF, Jacques. Introdução e Nota da introdução. In: *São Luís: biografia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: *Apologia da história, ou, O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (Org.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- LIPPI DE OLIVEIRA, Lúcia. As Ciências Sociais no Rio de Janeiro. In MICELI, Sérgio (Org.) *História das Ciências Sociais no Brasil*. Vol. 2. São Paulo, IDESP/FAPESP, 1995.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira de diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004, p.228.
- MACEDO, Márcio José de. *Abdias do Nascimento a trajetória de um negro revoltado (1914-1968)*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP. 2005.
- MAGGIE, Yvone. Aqueles a quem foi negada a cor do dia: as categorias de cor e raça na cultura brasileira. MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ; Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.
- MAGNO, Paschoal Carlos. *Depoimento pessoal*. Fortaleza: Edições UFC, 1980.
- MATTOS, Hebe. O ensino de história e a luta contra a discriminação racial no Brasil. In: ABREU, Martha; SOIHET, Raquel (Org.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; FAPERJ, 2003.
- MATTOS, Hebe. *Marcas da Escravidão. Biografia, Racialização e Memória do Cativo na História do Brasil*. Tese de Professor Titular, Niterói: 2004.
- MATTOS, Hebe. *Escravidão e Cidadania no Brasil Monárquico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- MEDEIROS, Maria Alice de A. *O elogio da dominação*. Rio de Janeiro: Ed. Achimé, 1984.
- MEDEIROS, José. Parceiros de aventura (depoimento). In: MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, n.28, 1988.
- MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- MOTTA-MAUÉS, Maria Angélica. *Negro sobre negro: a questão racial no pensamento das elites negras brasileiras*. Tese de Doutorado em Sociologia apresentada ao IUPERJ. Rio de Janeiro, 1997.
- MOTTA-MAUÉS, Maria Angélica. Entre o branqueamento e a negritude: o Teatro Experimental do Negro. In: *Revista Dionysos* (Edição Especial: Teatro Experimental do Negro). Rio de Janeiro: Minc-FUNDACEN, n.28, 1988.
- MOURA, Clóvis. Organizações Negras. In: SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira. *São Paulo: o povo em movimento*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- MOSTAÇO, Edélcio. O legado do Set. *Revista Dionysos* (Edição Especial: Teatro Experimental do Negro). Rio de Janeiro: Minc-FUNDACEM, n.28, 1988.
- MOURA, Clóvis. “Organizações Negras”. In: SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira. *São Paulo: o povo em movimento*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- MÜLLER, Ricardo Gaspar. Teatro, política e educação: a experiência histórica do Teatro Experimental do Negro (TEN) 1945/1968. In: *Educação popular afro-brasileira*. Florianópolis, 1999.
- MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, n.28, 1988a.

- MÜLLER, Ricardo Gaspar. Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro. In: MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, n.28, 1988b.
- MÜLLER, Ricardo Gaspar. *Os filhos pródigos: um estudo sobre o TEN – Teatro Experimental do Negro*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Temas e Problemas das Populações Negras no Brasil, durante o X Encontro Anual da ANPOCS, outubro de 1986.
- MÜLLER, Ricardo Gaspar. *O Teatro Experimental do Negro*. Dissertação de Mestrado em Sociologia da Cultura. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, maio de 1983.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro – Trajetória e reflexões. In: SANTOS, Joel Rufino dos (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.25, 1997.
- NASCIMENTO, Abdias. A energia do inconformismo. In: *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Minc-FUNDACEN, 1988.
- NASCIMENTO, Abdias. *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: GRD, 1968a.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Negro no Brasil: uma experiência sociorracial. *Caderno Especial*, Rio de Janeiro, n.2, julho de 1968b.
- NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Abdias Nascimento 90 – Memória Viva*. Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2004.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2003.
- OLIVEIRA, Laiana Lannes de. *Entre a miscigenação e a multirracialização: brasileiros negros ou negros brasileiros? Os desafios do movimento negro brasileiro no período de valorização nacionalista (1930-1950) – a Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro*. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A Questão Racial na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PEREIRA, Amílcar Araujo. *O Mundo Negro: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)*, Tese de Doutorado em História. PPGH-UFF, 2010.
- PEREIRA, João Baptista Borges. Racismo à Brasileira. In: KABENGELE, Munanga (Org.). *Estratégias e Políticas de Combate à discriminação Racial*. São Paulo: Edusp, 1996.
- PERROT, Michelle. Escrever a história das mulheres. In: *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- PINTO, Luis Aguiar da Costa. *O Negro no Rio de Janeiro. Relações de Raça em uma sociedade em mudança*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1953.
- POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992, p.200-212.
- POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989.
- PONGETTI, Henrique. Entre O’Neill e a ‘Pérola Negra’. *O Globo*. Cara ou Coroa. 21 de outubro de 1944. In: *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.
- Quilombo: vida problema e aspiração e aspirações do negro*. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento (1948-1950). São Paulo: FUSP; Editora 34, 2003.
- RAMOS, Arthur. *As Culturas Negras no Novo Mundo (1937)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

- RAMOS, Arthur. *Guerra e relações de raça*. Rio de Janeiro: Departamento Editorial da União Nacional dos Estudantes, 1943.
- RIBEIRO, René. *Religião e Relações Raciais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1956.
- RIBEIRO, René. Situação étnica no Nordeste. *Sociologia*, ano XV, n.3, agosto de 1953, p.210-259.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1977.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. *As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal no Brasil*. Salvador: Livraria Progresso Editora. 1957
- ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. *A Cultura no Poder e o Poder da Cultura: A Construção da Disputa Simbólica da Herança Cultural Negra no Brasil*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação da FFLCH-USP, 2000.
- SANTOS, Joel Rufino. O movimento negro e a crise brasileira. In: *Política e Administração*. Rio de Janeiro, n.2, julho/setembro de 1985.
- SARTRE, Jean Paul. *Reflexão sobre o racismo*. Rio de Janeiro: Difusão Européia, 1966.
- SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres Negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.
- SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRASIL, Érico. *Dicionário Mulheres no Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Questão Racial e Etnicidade”. In MICELI, Sérgio (Org). *O que ler na Ciência Social Brasileira (1970-1995)*. *Antropologia*, v.II. São Paulo: Sumaré/ANPOCS, 1999.
- SCHAWRCZ, Lilia Moritz. Nomeando as diferenças: a construção da idéia de raça no Brasil. In: VILLAS BOAS, Gláucia; GONÇALVES, Marco Antônio (Org.). *O Brasil da Virada do Século*. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 1995.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: *SOS corpo*. Recife, abril de 1996.
- SEMOG, Ele; NASCIMENTO, Abdias. *O griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- SERRA, Antônio Amaral; MÜLLER, Ricardo Gaspar. *O Teatro Experimental do Negro*. Ensaio apresentado ao III Congresso Internacional da ALADAA/Candido Mendes. Rio de Janeiro, agosto de 1983.
- SILVA, Júlio Cláudio. Entre o racismo e a cidadania: o lugar do candomblé no universo religioso brasileiro nas décadas de 1930 e 1940. In: *I Congresso Sergipano de História: História e Memória*. Sergipe, 2008.
- SILVA, Júlio Cláudio da. *O nascimento dos estudos das culturas africanas, o Movimento Negro no Brasil e o Anti-racismo em Arthur Ramos (1934-1949)*. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2005.

- SILVA, Júlio Cláudio da; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. O pensamento social brasileiro e a questão do negro. In: GONÇALVES, Maria Alice Rezende. *Educação, cultura e literatura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Quartet; NEAB-UERJ, 2007.
- SILVA, Júlio Cláudio da; CUNHA, Joceneide. *História da Cultura Afro-brasileira*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe-CESAD, 2010.
- SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, v.27, n.54, dezembro de 2007.
- SOUZA, Ruth de. Pioneirismo e luta (depoimento). In: MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, n.28, 1988.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- TANNENBAUM, Frank. *Slave and Citizen* [1946]. Boston: Beacon Press, 1992.
- THOMSON, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- TRINDADE, Raquel. Dados biográficos. In: TRINDADE, Solano. *O poeta do povo. Cantos e prantos*. São Paulo, 1999.
- VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. *Projeto e metamorfose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- WILLIAMS, Oscar R. *George S. Schuyler: portrait of a Black Conservative*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2007.

Anexo I – Relação de trabalhos desenvolvidos pela atriz

TEATRO – PEÇAS E AUTORES	
1945	<ul style="list-style-type: none"> • O Imperador Jones (Eugene O’Neill) • Todos os Filhos de Deus Têm Asas (Eugene O’Neill)
1946	<ul style="list-style-type: none"> • O Moleque Sonhador (Eugene O’Neill)
1947	<ul style="list-style-type: none"> • O Filho Pródigo (Lúcio Cardos)
1948	<ul style="list-style-type: none"> • Aruanda (Joaquim Ribeiro) • Mensagem Sem Rumo (Agostinho Olavo) • Terras do Sem Fim (Jorge Amado)
1949	<ul style="list-style-type: none"> • Filhos de Santo (José Moraes Pinho) • O Balão que Caiu no Mar (Odylo Costa Filho)
1950	<ul style="list-style-type: none"> • Dark of the Moon (Karamu House - EUA) • Street Scene (Kurt Weill e Elmer Rice – Karamu House - EUA) • Shadow of a Gunman (W. Berney e H. Richardson – Karamu House - EUA)
1952	<ul style="list-style-type: none"> • Vestido de Noiva (Nelson Rodrigues)
1959	<ul style="list-style-type: none"> • Oração para Uma Negra (William Faulkner)
1960	<ul style="list-style-type: none"> • O Quarto de Despejo (Edy Lima)
1964	<ul style="list-style-type: none"> • Vereda da Salvação (Jorge de Andrade) • O Palhaço de Ouro (Neil Simon)
1967	<ul style="list-style-type: none"> • O Milagre de Anne Sullivan (William Gibson)
1983	<ul style="list-style-type: none"> • Réquiem para Uma Negra (William Faulkner)
1990	<ul style="list-style-type: none"> • Orfeu da Conceição – Leitura, (Vinícius de Moraes)
1993	<ul style="list-style-type: none"> • Zumbi (Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Edu Lobo)
1995	<ul style="list-style-type: none"> • Anjo Negro (Nelson Rodrigues)
1997	<ul style="list-style-type: none"> • Orfeu da Conceição (Vinicius de Moraes)

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

CINEMA – FILMES E DIRETORES	
1948	<ul style="list-style-type: none"> • Terra Violenta (E. Bernoudy) • Falta Alguém no Manicômio (J.C. Burle)
1949	<ul style="list-style-type: none"> • Também Somos Irmãos (J.C. Burle)
1950	<ul style="list-style-type: none"> • A Sombra da Outra (Watson Macedo)
1951	<ul style="list-style-type: none"> • Ângela (Tom Payne) • Terra é Sempre Terra (Tom Payne)
1953	<ul style="list-style-type: none"> • Sinhá Moça Tom (Tom Payne)
1954	<ul style="list-style-type: none"> • Candinho (Abílio Pereira de Almeida)
1956	<ul style="list-style-type: none"> • Quem Matou Anabela (D.A. Hamza)
1957	<ul style="list-style-type: none"> • Osso, Amor e Papagaio (César Memolo e Carlos A. de Souza)
1959	<ul style="list-style-type: none"> • Ravina (Rubens Biáfora) • Fronteiras do Inferno (W. Hugo Khouri)
1960	<ul style="list-style-type: none"> • Macumba Love (Douglas Fowley) • Favela (Armando Bo) • Bruma Seca (Mario Civelli)
1961	<ul style="list-style-type: none"> • A Morte Comanda o Cangaço (Carlos Coimbra)
1962	<ul style="list-style-type: none"> • Assalto ao Trem Pagador (R. Farias)
1963	<ul style="list-style-type: none"> • Gimba – Presidente dos Valentes (Flávio Rangel) • O Cabeleira (Hélio Souto)
1967	<ul style="list-style-type: none"> • O Homem Nu (Roberto Santos)
1974	<ul style="list-style-type: none"> • Pureza Proibida (Alfredo Sternheim)
1975	<ul style="list-style-type: none"> • Ana, a Libertina (Alberto Silva)
1976	<ul style="list-style-type: none"> • Quem Matou Pacífico (Renato Santos Pereira)
1977	<ul style="list-style-type: none"> • Ladrões de Cinema (F. Coni Campos)
1987	<ul style="list-style-type: none"> • Jubiabá (Nelson Pereira dos Santos) • Boca (Walter Avancini/Zalman King) • A New Spring (Carlos Porto)
1999	<ul style="list-style-type: none"> • Um Copo de Cólera (Aluísio Abranches)
2003	<ul style="list-style-type: none"> • Aleijadinho (Geraldo Santos Pereira)
2004	<ul style="list-style-type: none"> • Filhas do Vento (Joel Zito Araújo)
2006	<ul style="list-style-type: none"> • Primavera (Carlos Porto)

Fonte: COSTA, Haroldo. *Ruth de Souza por Haroldo Costa*. Rio de Janeiro: Memória Visual; Folha Seca, 2008; JESUS, Maria Ângela. *Ruth de Souza: a estrela negra*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004

TELEVISÃO – TELENOVELA E AUTORES	
1965	• A Deusa Vencida (Ivani Ribeiro)
1969	• Passos do Vento (Janete Clair) • A Cabana do Pai Tomás (Hedy Maia)
1970	• Verão Vermelho (Dias Gomes) • Pigmalião 70 (Vicente Sesso)
1972	• O Homem Que Deve Morrer (Janete Clair) • Bicho do Mato (Chico de Assis)
1973	• O Bem-amado (Dias Gomes)
1974	• Os ossos do Barão (Jorge de Andrade)
1975	• O Rebu (Bráulio Pedroso) • Helena (Gilberto Braga) • O Grito (Jorge de Andrade)
1976	• O Casarão (Lauro César Muniz)
1977	• Duas Vidas (Janete Clair)
1978	• Sinhazinha Flô (Lafayette Galvão)
1979	• Sinal de Alerta (Dias Gomes)
1980	• Olhai os Lírios do Campo (Geraldo Vietri)
1982	• Sétimo Sentido (Janete Clair)
1984	• Corpo a Corpo (Gilberto Braga)
1986	• Cambalacho (Sílvio de Abreu) • Sinhá Moça (Benedito Ruy Barbosa)
1988	• Fera Radical (Walter Negrão) • Mandala (Dias Gomes)
1989	• Pacto de Sangue (Regina Braga)
1990	• Rainha da Sucata (Sílvio de Abreu)
1992	• De Corpo e Alma (Glória Perez)
1995	• Cara ou Coroa (Antônio Calmon)
1996	• Quem é Você? (Ivani Ribeiro)
2001	• O Clone (Glória Perez)

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

TELEVISÃO – OUTROS TRABALHOS	
1974	<ul style="list-style-type: none"> • A Grande Família • Natal em Sucupira
1975	<ul style="list-style-type: none"> • Tudo Cheio de Formiga • Caso Verdade: Quarto de Despejo • Olinda Vem Cantar • O Poeta da Roça • Quero Meu Filho • Chico Xavier
1991	<ul style="list-style-type: none"> • Marina • Você Decide: Achados e Perdidos
1994	<ul style="list-style-type: none"> • Você Decide: A Herança • Memorial de Maria Moura
1995	<ul style="list-style-type: none"> • Você Decide: Remédio Milagroso
1997	<ul style="list-style-type: none"> • Você Decide: A Enrascada

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

Anexo II – Ilustrações



Figura 1 - *O filho pródigo.*



Figura 2 - Com Abdias Nascimento, em *Otelo*. Festival Shakespeare, Teatro Fênix, 1949.



Figura 3 - Café Vermelhinho, setembro de 1949.



Figura 4 - Com Claudiano Filho, em *Aruanda*.



Figura 5 - Nos EUA, atuando em *Dark of the moon*.



Figura 6 - Nos EUA, ensaiando *Dark of the moon*.



Figura 7 - Com Marina Gonçalves, em *Todos os filhos de Deus têm asas*.

Correio da Manhã - 9-12-47

P. C. M.

**"O FILHO PRODIGO",
E O "TEATRO EXPERI-
MENTAL DO NEGRO", NO
GINÁSTICO**

O sr. Lucio Cardoso acredita que teatro seja simplesmente o exercício de uma prosa plástica, musical. Dela abusa em "O Filho Pródigo", que serviu para reaparecimento do "Teatro Experimental do Negro". Aquele que gostar de frases — e há lindas no texto cardosiano — deve ir quanto antes ao ginástico. Particularmente se o interessar imagens em torno de raios, rosas e terra. O sr. Lucio Cardoso, no primeiro ato, obtém determinados efeitos de sensibilidade e música com tais palavras e não se liberta mais delas até o final. Se em livro — prosa ou poesia — esse recurso impressiona, em teatro representado produz monotonia, a muitos parecendo sinal de pobreza. Culpemos a fatura que talvez tenha sido apressada e não permitiu revisão do autor. Ou culpemos o autor que não quer se convencer de que teatro não é somente literatura. (Há os que avançam mais afirmando não ser de maneira alguma literatura). Soma de todas as partes não se baseia somente em palavras. Para sua completa realização exige a colaboração de desenhistas, cenógrafos, diretor cênico, autores, intérpretes, eletricitas, contra-regras, pontos, costureiros, adecionistas, etc. Não só as palavras trazem música ao espetáculo, que exige além do texto, outra música, de gradação de totalidades através da ação, do "tempo", que não se refere somente às falas mas também à emoção dos personagens e desdobramento a sua história. Há pois em qualquer trabalho teatral fatores inevitáveis, visto que não se trata de produto de uma arte monoemocional, mas de aspectos e resultados coletivos, com leis que podem ser modificadas mas não ignoradas: apresentação de caracteres, enredo, ações de sua apresentação e do conflito em que estão envolvidos e pelo qual são dominados e dominados só que o presenciam. As palavras, por mais lindas, e os pensamentos, por mais profundos, são agentes subsidiários e não elementos essenciais em teatro. Ao contrário da música, onde as sete notas são o bastante para transmitir a

tores modernos, sem preocupações de pigmentação". De qualquer maneira o "Teatro Experimental do Negro" é uma das nossas mais admiráveis realizações de teatro e merece todos os nossos aplausos. Cumpra aos seus dirigentes melhor escolher o seu repertório e não falar, através de personagens, num país onde graças a Deus, a não ser para meia dúzia de retardados mentais não existem diferenças raciais.

Figura 8 - Correio da Manhã, 9 de dezembro de 1947.



RUTE DE SOUZA deixará de fazer pontinhas em filmes da Atlântida para aparecer no cinema nacional na posição que é de justiça para os recursos dramáticos de que dispõe.

UMA GRANDE ATRIZ NEGRA

QUEM É RUTE DE SOUZA



JEAN LOUIS Barrault, durante a sua permanência no Rio, teve oportunidade de conhecer Ruth de Souza e se confessou impressionado com o real talento dramático da atriz.

RUTE DE SOUZA, atriz de origem brasileira, vem de ser contratada pelo diretor cinematográfico Alberto Cavalcanti para fazer um dos seus principais papéis de um filme que rodará em Ouro Preto, dentro em breve. A atriz patricia encontra, desse modo, oportunidade para reaparecer ao público e à crítica, de que tantos elogios já recebeu, quando de suas apresentações no teatro, nas peças "Todos os Filhos de Deus Têm Asas", de Eugen O'Neill, e "O Filho Pródigo", de Lúcio Cardoso. * Rute foi levada para o palco pela mão do atual diretor do Teatro Experimental do Negro. Era uma mocinha simples, de origem humilde. Revelou desde logo qualidades excepcionais, conquistando rapidamente a consagração. Dificuldades posteriores impediram-lhe uma atividade frequente no palco, e ela foi obrigada a aceitar pequenos papéis em filmes de infima classe. Esta é a sua primeira grande "chance".



PARECE que agora o cinema ofereceu à grande artista negra a chance que ela tanto merece.



EXTRAORDINARIAMENTE simpática, Rute é benquista nos meios artísticos e literários.

18-C-50
REVISTA DO D.C. — 7

Figura 9 - Revista do D.C., 18 de junho de 1950

TEATRO "CORREIO DA MANHÃ"

28-8-51

RUTH DE SOUZA VAI ESTUDAR NA AMÉRICA



Ruth de Souza

Há muito tempo recebi um recado da Embaixada Americana. Dr. Charles B. Fahs, da Fundação Rockefeller, encontrava-se no Rio e gostaria de conversar comigo. Estava de malas arrumadas para o estrangeiro. Tinha poucas horas ainda de chão, pois na madrugada seguinte um avião me conduziria até Roma. Assim mesmo arranjeti uma fuga de meia hora até a Embaixada e sugeri-lhe que viesse depois das onze da noite até minha casa "Venha. Vai encontrar uma porção de gente moça interessada em teatro". Compareceu. Conversou com todos eles, trocou idéias diretamente ou através de intérpretes improvisados. Fez-me uma série de perguntas sobre o "Teatro Experimental do Negro", que muito me orgulho haver ajudado seus primeiros passos e o lançado em "Palmares" em 1944, numa produção do Teatro do Estudante, no Municipal. Falei-lhe das qualidades superiores de uma atriz negra, com flama de gênio que era Ruth de Souza. "Gostaria de vê-la estudando na América?" Entusiasmei-me com a pergunta. Por mim, todas as vezes que fosse possível, embarcaria para outros países, onde o teatro é de fato levado a sério, com escolas, cursos especializados gente nossa que quizesse aprender. Dr. Charles B. Fahs escreveu num caderninho de notas o nome de Ruth de Souza, de quem já ouvira também de outras pessoas muitos calorosos elogios. Ontem, á hora do jantar, Ruth de Souza apareceu em Santa Tereza, acompanhada de Wandinha Dias, do Teatro Universitário. Fiquei surpreso com sua visita, pois a última vez que a vi fora em S. Paulo, cumprindo contratos cinematográficos com a Vera Cruz.

Estava compoída. "Foi a Wandinha Dias, que assistiu á conversa com o Dr. Fahs, que me falou do seu interesse". E mostrou-me uma carta do sr. Rowena Woodham Jeliffe, diretor do "Karamu House", nos seguintes termos: "Prezada Srta. de Souza: Acabamos de ter o prazer de tomar conhecimento, por intermédio do Dr. Charles B. Fahs, da Fundação Rockefeller, que está interessada em visitar-nos por algum tempo a fim de estudar o teatro americano. Tomo a liberdade de sugerir o seguinte programa para a sua visita aos Estados Unidos: sugerimos que procure passar nove meses neste país, a partir de 15 de setembro de 1951 até 15 de junho de 1952. Propomos que participará como membro do "Karamu Theatre", nas seguintes funções: ator, diretor-estudante, diretor de cena", stage crafter" diretor financeiro etc., conforme o interesse e a habilidade de V. S. Sugerimos que a maior parte de seu tempo fique dedicada a Cleveland, cidade de um milhão e meio de habitantes, e onde há grande variedade de teatros, para fins de estudo: tanto de colégio quanto de "community" e professional. Gostaríamos que V. S. passasse no mínimo uma semana morando no Hedgerow Theatre, um excelente "community" theatre", perto de Philadelphia, onde possa se familiarizar com os seus métodos de trabalho, as suas relações com a comunidade e a ideologia básica de seu teatro — Gostaríamos que participasse na conferência do National Theatre, assembleia anual de representantes do teatro de "Community" e de colégios de todas as regiões do E. U. Nessa conferência poderá familiarizar-se com seus objetivos, seus diferentes tipos de organização, etc. Em aditamento arranjariamos para que pudesse participar de uma das conferências regionais dos "colégios de negros". V. S. deverá também passar uma semana, como residente de uma Universidade de Negros, tal como Fisk University em Nashville Tennessee, Howard University em Washington, ou Spelman College em Atlanta, Georgia. Essa visita deverá ser arranjada por intermédio dos chefes do Departamento de Drama, a fim de que possa conhecer intimamente o teatro no plano colgial. Sugerimos, outrossim, que passe duas semanas em New York, sob os auspícios da Anta (American National Theatre and Academy), onde o teatro da Broadway entrará como parte do seu conhecimento teatral. Gostaríamos de frisar que desejamos fazer a sua visita a mais proveitosa e a mais agradável possível. Com o auxílio da Fundação Rockefeller, haverá recursos suficientes, administrados pela Karamu House, para as suas acomodações." Ruth de Souza partirá no começo de setembro, de avião. Nunca o Dr. Charles B. Fahs foi tão justo em sua escolha. Nunca ninguém mereceu tanto uma bolsa de estudos.

Figura 10 - Correio da Manhã, 2 de agosto de 1951.

"FOLHA DA NOITE" 21-9-53

LILLI PALMER TRIUNFA EM VENEZA



O primeiro premio internacional para a melhor interpretação feminina, ou mais precisamente, o "Leão de Ouro" de Veneza, foi desta vez concedido à atriz Lilli Palmer, esposa do ator inglês Rex Harrison, ambos atualmente residindo na Italia. O premio foi obtido graças ao papel que a bela e graciosa atriz desempenha em "Leito Nupcial" (The Four Poster), filme inspirado em uma das grandes peças teatrais dos ultimos tempos nos Estados Unidos. A peça foi depois levada para o cinema e, apesar de sua singela historia, vem carregada de suave e doçosa poesia. Na gravura, Lilli Palmer em uma cena do filme que lhe deu o premio, produção de Stanley Kramer.

Rute de Sousa adquire projeção internacional

ATÉ O ULTIMO DIA DA BIENAL, A FAMOSA ATRIZ BRASILEIRA ESTEVE COTADA PARA RECEBER O PREMIO DE INTERPRETAÇÃO

Na recente Bienal de Veneza sem duvida alguma um dos sucessos marcantes, no decorrer do festival, foi a apresentação de "Sinhá Moça". Além de a película ter alcançado o premio (Leão de Bronze), esteve ainda cotada para levantar a laurea de interpretação uma de suas principais figuras, a atriz Rute de Sousa. Segundo revelou o sr. Franco Zampari, presidente da Vera Cruz, a grande atriz brasileira, até o ultimo dia teve seu nome cotado no Juri daque-



Rute de Sousa: um sorriso e dois belos olhos

(Conclui na pagina 3 deste caderno)

Figura 11 - *Folha da Noite*, 21 de setembro de 1953.

**DE RUTH DE SOUZA
NOS EE. UU. RECEBEMOS:**

...“Tenho ensaiado muito e as entradas para **“DARK IN THE MOON”** já foram vendidas para 2 semanas. No momento eles estão levando **“TOBIAS AND THE ANGEL”** e **“BALLET BALLAD”**, tôdas as noites a casa fica repleta, e se alguém quiser lugar para as duas primeiras semanas de **Dark in the Moon**, não tem mais. Tenho muita responsabilidade, pois a peça é toda em tórno de mim. A história é de um espírito

que vivia nas montanhas, e andava sempre com uma águia. Um dia êle vê **Barbara Ellen** e se apaixona, e quer tornar-se humano. Pede, então, a uma feiticeira que faça dêle homem. Numa noite de festa quando **Barbara Ellen** canta a canção do espírito homem êle aparece e começa o romance... A peça é fortíssima, tenho que dançar, cantar, ter um filho e morrer. Eles estão entusiasmados comigo”.

Figura 12 – *Jornal do Cinema*, novembro de 1951.

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

Figura 13 - Carta de Eugene O'Neill autorizando a encenação de *O imperador Jones* pelo Teatro Experimental do Negro, 6 de dezembro de 1944.

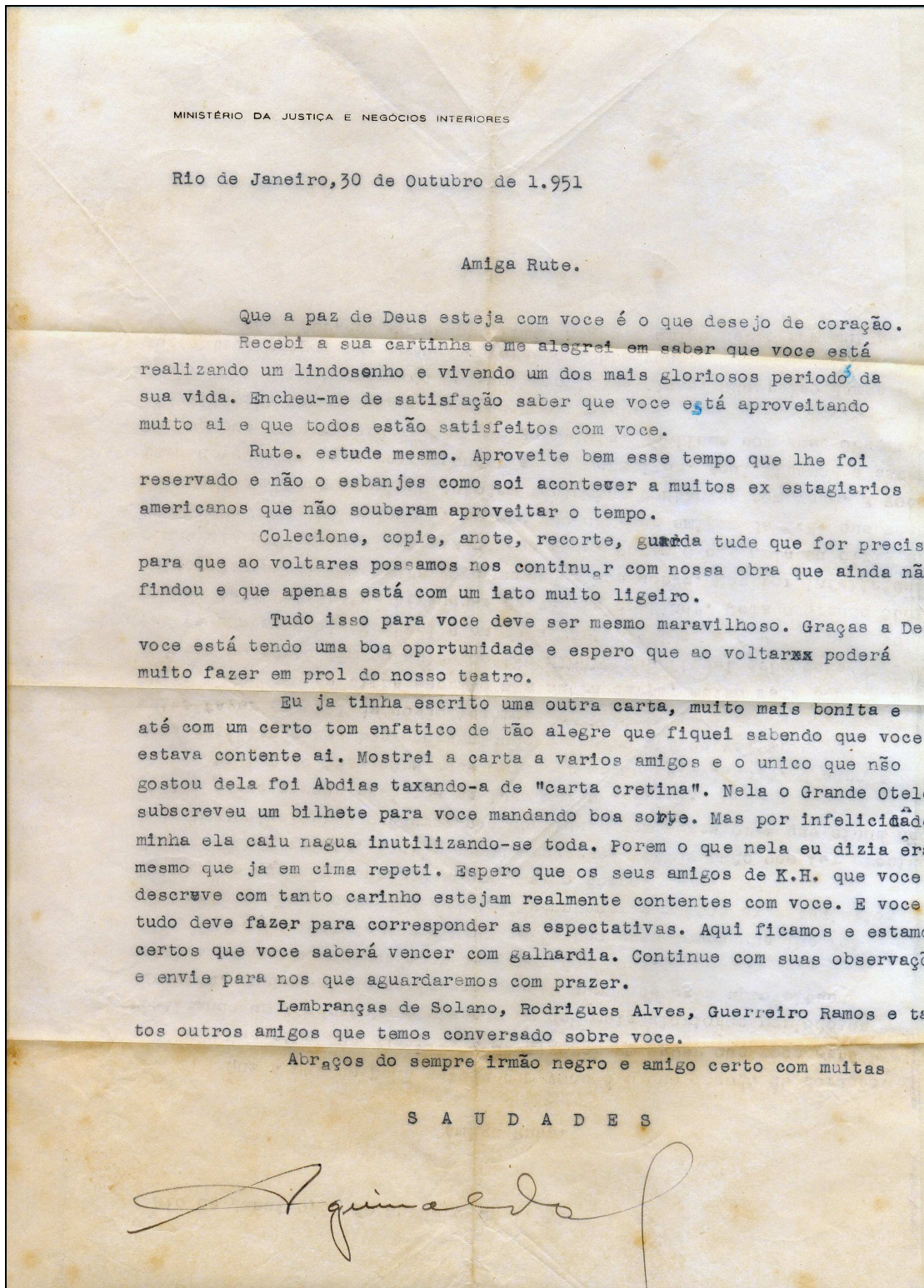


Figura 14 - Carta de Aguinaldo Camargo para Ruth de Souza, 30 de outubro de 1951.