

OS PRIMEIROS ANOS DE ATUAÇÃO DE RUTH DE SOUZA E DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

META

apresentar ao aluno o contexto racial nos palcos e na sociedade brasileira nas décadas de 1920, 1930 e 1940 e as motivações para a fundação do Teatro Experimental do Negro.

OBJETIVOS

Ao final desta aula, o aluno deverá:

perceber os limites enfrentados pelos afrodescendentes na sociedade brasileira da primeira metade do século XX. Em especial aqueles que pretenderam ingressar no universo das artes, fora dos palcos onde não eram encenadas as revistas.

PRÉ-REQUISITOS

compreender a história do movimento negro no século XX



Ruth de Souza, atriz.
(Fontes: <http://www.abril.com.br>)

INTRODUÇÃO

Ao longo das aulas sublinhamos as novas atribuições estabelecidas pela lei 10.639/ 2003, por sua vez a Resolução 1/2004 CNE/CP, complementar à lei, nos sugere uma lista de nomes de afrodescendentes a terem suas atuações estudadas. Entre os nomes sugeridos destacam-se o de Abdias Nascimento, escritor, ex-senador e fundador do Teatro Experimental do Negro; Edson Carneiro, antropólogo, folclorista e ativista negro; Solano Trindade poeta, artista plástico, ator e ativista negro e Alberto Guerreiro Ramos, sociólogo e intelectual negro. Contudo, convém sublinhar um dado: todos os personagens afrodescendentes indicados compartilharam dos mesmos espaços de convivência e acompanharam os primeiros anos de atuação da jovem Ruth de Souza no TEN. Atriz de teatro, cinema e televisão, Ruth de Souza é reconhecida por alguns autores como uma das faces femininas do ativismo negro brasileiro. Por isso nossa aula se inicia e conclui com o seu relato, buscaremos nesse encontro observarmos, a partir de sua história de vida, em que medida são racializadas as relações sociais no Brasil.



Ruth de Souza é Desdêmona, em “Otelo”, pelo TEM.
(Fontes: <http://www.antaprofana.com.br>)

“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” (JESUS, 2004,p.27). Com essas palavras inscritas como uma epígrafe, no alto da página, tem início a biografia de Ruth de Souza: a estrela negra. As frases estão grafadas entre aspas, indicando ser um discurso literal da atriz Ruth Pinto de Souza. Nascida em 12 de maio de 1921, na Cidade do Rio de Janeiro, filha de Alayde Pinto de Souza e Sebastião Joaquim de Souza, ela carioca e ele mineiro (COSTA, 2008. p.14). Atriz de teatro, cinema e televisão, nas décadas de 1940 e 1950 tornou-se um importante nome da dramaturgia brasileira. As frases possuem relevo de dado histórico por registrar um processo do qual Ruth de Souza, ao lado de outros nomes, foi uma das principais protagonistas: a luta por espaço para atores afrodescendentes nos cenário artístico brasileiro. Segundo a atriz foi na infância que se deu o seu encanto pela arte. Em particular, pelo cinema, com seus musicais, dramas, histórias, em fim sua capacidade de fabricar sonhos, como uma grande influência em sua vida, pois com ele: “agente pode sonhar”. Contudo, entre o sonho proporcionado pelas produções de Hollywood e os nutrido pela menina dos anos trinta, parece ter havido uma distância. E importado menos o fato de ser filha de uma lavadeira, e mais as determinações das relações raciais brasileira, naquele período. “Como é que você vai ser artista, você é negra! Não tinha negro nem no próprio cinema americano, ou melhor, o negro era muito mal-tratado, mal-representado. A presença negra era sempre de criadas e criados ou caricaturaz” (JESUS, 2004,p.27).

Talvez por isso Ruth de Souza descreva o surgimento de sua carreira como algo quase mágico ou sobrenatural. “Acho que foi um milagre”. Não obstante, sua estreia fez parte de um fato inusitado, para os palcos e telas do Brasil da primeira metade do século XX: “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?!’ (JESUS, 2004, p.28).”

Estudos recentes indicam serem os entraves de ordem racial para os artistas afrodescendentes anteriores à descoberta das artes por Ruth de Souza. Segundo Orlando de Barros, em *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927) ao fim da Belle-Epoque*, a população do Rio de Janeiro atingia a casa de um milhão de habitantes e a cidade assumia o status de importante centro cultural e de entretenimento. A metrópole atraía imigrantes, em quantidade significativa, de diversas regiões do país, em especial os vindo 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 afrodescendentes era o seu lugar no espetáculo ou mostrá-lo no palco. Contudo, não havendo impedimentos em relação ao artista sem visibilidade nas orquestras dos teatros, localizados no fosso ou á parte sem o alcance do focos de luzes (BARROS, 2005, p.13).

Essas restrições 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 esses nomes ligados ao universo da música e estrelarem nos teatros, circos e cervejarias em um contexto de cultura de massa nascente. Contudo nomes como Ascendina Santos e Rosa Negra, duas “revisteiras ‘de cor’” surgem nos palcos do Rio de Janeiro com carreira fulgaz, mas brilhante entre os anos de 1926 e 1927 (BARROS, 2005, p. 26-27; 31).

Segundo Barros, 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 originados nos Estados Unidos, Cuba, Martinica e Brasil (BARROS, 2005, p.14). E foi nesse contexto cultural que se deu o surgimento da Companhia Negra de Revistas no dia 31 de julho de 1926. O que para Barros marca o “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 a estrutura das revistas e burletas, mas os estilizavam com números de danças músicas inspiradas nas culturas de origem africana.no Brasil e nas Américas.

Um outro aspecto dessas manifestações foram as constantes referência 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” (BARROS, 2005, p.14).

Para Barros a valorização universal do artista afrodescendentes permitiu, aos poucos, a revelação de talentos que foram 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 pendoros.” Ao contrário da expectativa inicial a Companhia Negra atuou entre 1926 e 1927 com aproximadamente 400 apresentações de sucesso e às vezes furor em diversos lugares (BARROS, 2005, p.15).

Esperamos que a breve digressão auxilie ao aluno/aluna a compreensão das dificuldades enfrentadas pelos artistas afrodescendentes ao tentarem ingressar no universo das artes fora do âmbito da nascente cultura de massa,

a música e o teatro de revista. Pois ao contrário do que fora dito à pequena Ruth de Souza, os poucos artistas afrodescendentes estavam restritos a esses espaços. A jovem só pôde concretizar seu sonho porque meses antes, de sua estreia, fora criado um grupo de teatro experimental voltado para atores negros. E é por isso que a história de seu sonho ganha estatuto de fato histórico.

OS PRIMEIROS ANOS DE ATUAÇÃO DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Fundado em 1944 na cidade do Rio de Janeiro, o TEN surgiu com o objetivo de “resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia”. Para alcançá-lo o grupo se propunha “a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil” através de seus projetos educacionais, das atividades culturais e artísticas (NASCIMENTO, 2004, p. 210). Em outras palavras, o palco não foi a sua única trincheira, mas provavelmente a principal. O TEN organizou cursos de alfabetização chegando a reunir 600 alunos, palestras, conferências, congressos, concurso de beleza, o jornal Quilombo entre outros (SIVA, 2005). Uma das principais características do TEN foi o diálogo permanente com outras entidades e intelectuais do Brasil e do exterior. A associação negra com várias frentes e personagens, na sua ação política de um de seus fundadores, Abdias do Nascimento, a face mais estudada.

A ideia de fundar um grupo de atores negros teria ocorrido a Abdias do Nascimento após assistir a uma apresentação da peça “O Imperador Jones”, em Lima, Peru, em 1941. Na ocasião percebeu que o ator que interpretava Brutus Jones, o protagonista do espetáculo vivido no Haiti, não possuía a “força passional específica requerida pelo texto”. Para ele somente o “artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas” (NASCIMENTO, 2004, p. 209).

Em função desta cena Abdias perguntou-se a razão para um ator branco ser pintado de negro. E lembrou-se que o fenômeno social testemunhado em Lima também era recorrente no Brasil. Apesar da metade de sua população ser afrodescendente, no Brasil, os poucos personagens afrodescendentes são secundários ou grotescos. Não havendo oportunidades para atores afrodescendentes encarnar Hamlet ou Antígona. Na história do teatro brasileiro em peças como O demônio familiar (1857), de José de Alencar, ou Iaiá boneca (1939), de Ernani Fornari, os personagens afrodescendentes são caricaturas. No caso de haver uma personagem afrodescendente de maior destaque no espetáculo ou carga dramática o eurodescendente era pintado de preto (NASCIMENTO, 2004, p. 209)

Segundo Abdias do Nascimento a ideia da fundação do TEN recebeu a adesão de Aguinaldo de Oliveira Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos e José Herbel. Posteriormente teria aderido ao grupo recém-criado, o ativista negro Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves; Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio entre outros (NASCIMENTO, 2004, p. 209).

Uma narrativa sucinta, mas muito similar foi apresentada por Ruth de Souza ao referir-se ao impacto vivido por Abdias do Nascimento ante a visão de um ator branco pintar-se de preto para encenar um personagem negro, em um palco fora do país. Mas segundo a atriz cenas semelhantes ocorriam nos palcos brasileiros. “É aqui era assim, no Brasil, quando tinha uma peça [...] raramente [havia] 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”. O TEN iniciou sua atividade no prédio da União Nacional dos Estudantes. Segundo Dona Ruth de Souza “A UNE cedeu os salões deles que era um prédio belíssimo”. O prédio ficava no número 132 na Praia do Flamengo (SILVA, 2009).

Dona Ruth de Souza definiu o TEN como uma companhia de teatro, assim como fora o Teatro dos Estudantes do Brasil ou a Companhia de Maria Della Costa. Ao que parece essa vertente falou mais alto para a integrante da primeira geração de atores do TEN e um de seus primeiros integrantes a se profissionalizar, neste ofício. E assim apropriou-se desta possibilidade de percepção do grupo e de si. O que, em certa medida, se aproxima do discurso proferido nos anos quarenta pelo próprio grupo e alguns de seus críticos conforme os recortes dos periódicos do Arquivo Ruth de Souza/LABOI-UFF. Não obstante, ainda que o mote cultural do TEN tenha se estabelecido nos relatos da atriz, a dimensão antirracista teima em escapar. “Porque até então as peças, os filmes o negro era pintado... O branco era pintado de preto pra fazer os personagens, negros”. Foi quando para espanto geral, surgiu o TEN: imagina os negros estão fazendo O’Neill, estão fazendo Shakespeare, é um negócio estranhíssimo!”. Segundo a atriz foi um espanto para os brancos “que não davam oportunidade... O negro... o negro também não tinha coragem que até hoje a gente tem que ter a coragem de apresentar o nosso, trabalho”. Por essas razões Dona Ruth de Souza foi um movimento importante, pois dali teria começado a sair a consciência de “que nós, os negros, podíamos fazer tudo o que todo mundo faz” (SILVA, 2009).

Ao ressaltar a contribuição positiva, do TEN, na criação de espaço para o surgimento de atores afrodescendentes, quando as companhias da época não lhes davam, a atriz explicita a prática do racismo nos palcos brasileiros. Apesar dessa consciência do racismo, da capacidade de construção de uma autoestima e de maiores oportunidades para os afrodescendentes. A narrativa não se encaminha na direção do grande medo, de ontem e de hoje, o anti-racismo antibranco. Ao contrário a experiência de luta do TEN, pode ser lida como uma experiência emblemática 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, o TEN foi uma associação negra cuja ação anti-racista foi apoiada por um amplo arco de alianças e esteve muito longe de ser antibranca. “O Teatro do Negro foi muito importante [...], acho uma das coisas mais importantes que Abdias do Nascimento fez foi ter criado o Teatro Experimental do Negro.” Para ela apesar de ter sido artista plástico, escritor, ator, senador, o feito mais importante foi a criação do Teatro Experimental do Negro (SILVA, 2009).

Segundo Dona Ruth de Souza 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 subsequentes ao período do nosso estudo. Como sabemos que nenhum ator nasce pronto. Porque razão a atriz não pode iniciar suas atividades em nenhuma outra companhia de sua época? Muito delicada seus relatos limitam-se a revelar as suas impossibilidades. A jovem “não sabia por onde começar”. Naqueles anos não havia escolas de teatro. “Como é que eu poderia chegar perto do Procópio Ferreira, Jayme Costa, Dulcina, Henriette Morineau, e sem mais nem menos dizer [que] era atriz e que gostaria de trabalhar com eles? (KHOURY, 1997. p.204)”

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 quando “alguém pediu para eu ler um trechinho da peça”. A postulante foi selecionada e ficou com o único papel feminino da peça, “uma escrava que atravessava o palco, correndo, fugindo de uma revolução”. O papel principal foi destinado a Aguinaldo Camargo. A peça foi “O Imperador Jones”, de Eugene O’Neill (KHOURY, 1997. p.204). A estreia do grupo em sua primeira montagem foi na noite do dia 8 de maio de 1945, do palco do Theatro Municipal, no centro do Rio de Janeiro. No lado externo do suntuoso teatro a multidão celebrava o fim da Segunda Grande Guerra Mundial e a derrota do regime nazista.

O VERMELHINHO E OS ALIADOS DO TEN

O 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, muitos deles aliados do TEN. Os relatos de convivência da atriz com alguns dos mais importantes nomes da cultura brasileira contemporânea reforçam nosso argumento de ter sido o TEN uma experiência emblemática no processo de denúncia do quão racializada são as relações sociais no Brasil e de que o ato de se reconhecer e combater essa variável não gera

desagregações e conflitos sociais. O TEN foi uma associação negra cuja ação antirracista foi apoiada por um amplo arco de alianças e esteve muito longe de ser antibranca. Havia na Rua Araújo Porto Alegre em frente a Associação Brasileira de Imprensa um café chamado Vermelhinho. E ali, assim, às 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” (SILVA, 2009).

Dos cinco grandes personagens conhecidos e com os quais ali iniciou amizade, três deles se dispuseram ou adotaram atitudes que foram decisivas e 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 Portinari. Todo mundo conheci ali. [...] Jorge Amado estava sempre ali, Nelson Rodrigues. Eu tenho muita, muitas saudades, daquela época. Vinicius [de Moraes], Paschoal Carlos Magno, toda essa gente estava ali” (SILVA, 2009).

As reuniões no Vermelhinho ocorriam no final do dia. Apesar das limitações financeiras a atriz pôde contar com o apoio materno em seus primeiros passos no circuito cultural da Cidade do Rio de Janeiro e na arte de tecer redes de sociabilidades. “De tarde [o grupo] 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” (SILVA, 2009).

O Café, com sugestivo nome de Vermelhinho, foi contemporâneo ao projeto de expansão da ideologia comunista pelo mundo e funcionava como um ponto de encontro, onde seus frequentadores passavam ao entrar ou sair de suas atividades profissionais. As narrativas da atriz revelaram as experiências fraternais vivenciadas, as amizades ali iniciadas, as memórias daquele espaço e seus frequentadores. Todavia, podemos fazer outras leituras das ações recuperadas pela atriz para além da fraternidade? Em que medida esses atores também agiam em função de suas orientações ideológicas ou militância política? A atriz trás poucas lembranças da dimensão política do TEN e dos frequentadores do café. “Edson Carneiro estava sempre com a gente, ele já era de um outro setor. Isso eu não posso falar muito. [...] Que estavam sempre junto com a gente. Mas não tinha nada a ver com o teatro [TEN]”. Edson Carneiro foi um importante intelectual ligado aos estudos das populações e culturas de origem africana no Brasil, mormente ao candomblé, uma instituição religiosa também reconhecida como associação negra. Esteve ligado à organização do 2º Congresso Afro-brasileiro, ocorrido na Bahia em 1937, e à 1ª Conferência do Negro Brasileiro, realizada no Rio de Janeiro, em 1949, sobre esses temas, sendo sua trajetória marcada pela sua significativa inserção acadêmica e política nos estudos do folclore, no ativismo negro e no comunismo (SILVA, 2009).



1. Roney da Silva (Moab), Ruth de Souza (Aíla), Abdias do Nascimento (Pai), José Maria Monteiro (Assur), Aguinaldo Camargo (Manassés) e Marina Gonçalves (Selene), na peça *O filho Pródigo*.
2. Abdias do Nascimento e Cacilda Becker encenam *Otelo*, de Shakespeare, Festival do segundo aniversário do TEN 1946.

HÁ PRECONCEITO DE COR NO TEATRO?

O escritor Nelson Rodrigues, amigo de Dona Ruth de Souza, e frequentador do Vermelho, em 1948 concedeu uma entrevista para o primeiro número do jornal *Quilombo*, braço impresso do TEN. Nela Rodrigues apresenta sua visão sobre as relações raciais na sociedade e nos palcos brasileiros. O título da publicação, “Há preconceito de cor no 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” (*Quilombo*, nº1, 1948, p.1).

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 estarem três anos após o fim do Estado Novo, no chamado período democrático, “*Álbum de família*” estava submetida a “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 York. 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” (*Quilombo*, nº1, 1948, p.1).

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 (Quilombo, nº1, 1948, p.6).

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” (Quilombo, nº1, 1948, p.6).

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 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” (Quilombo, nº1, 1948, p.6).

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 de a peça abordar e revelar: “a infâmia de qualquer preconceito racial” (Quilombo, nº1, 1948, p.6).

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” (Quilombo, nº1, 1948, p.6). A assertiva de Rodrigues nos remete a 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. Muitas vezes 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 a regime político autoritário da época como a divulgação da tese da democracia racial implementada pelo Estado Novo.

POR QUE ELA GOSTA DE GANHAR DEZ

Em quase todas os depoimentos concedidos, a atriz denuncia alguma prática discriminatória vivida. Quase sempre são narrativas do tempo da infância e da juventude, anterior ao seu ingresso na profissão de atriz. Uma das imagens mais recorrentes nessas narrativas é a que descreve a sua experiência com a tese pseudocientífica do menor valor mental do negro, defendida por Oliveira Vianna em suas publicações e combatida por Arthur Ramos, entre 1933 e 1949 (SILVA, 2005, p 125-155). Os relatos não são precisos. O episódio pode ter ocorrido nos bancos do colégio de freiras, ou na escola pública, a Julio de Castilho, em Copacabana. Provavelmente foi na década de 1930, na então capital do Brasil. A recorrência deste relato somada ao modo espontâneo com que surgiu este depoimento, nos chama a atenção.

“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 De-bret 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. A você não vai saber isso porque o seu cérebro é atrofiado e a minha angustia 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” (SILVA, 2005).

CONCLUSÃO

Analisamos o contexto social onde emergiu o grupo Teatro Experimental do Negro na década de 1940 com o objetivo de observar em que medida a variável racial está presente nas relações sociais brasileira, e especial nos seus palcos. Naturalmente trata-se do mote fundador do Teatro Experimental do Negro. Tomamos como ponto de partida a narrativa da atriz de teatro, cinema e televisão, Ruth de Souza sobre o seu desejo de tornar-se atriz, antes de ingressar no TEN. Também consideramos as possibilidades, para os artistas afrodescendentes na década de 1920, apresentadas na obra *Corações de Chocolate*. Por fim foram considerados três relativos ao período abordado, versões de Ruth de Souza e Abdias do Nascimento para o surgimento do Teatro Experimental Negro. E o depoimento de Nelson Rodrigues para o jornal *Quilombo*, “Há preconceito de cor no Teatro?”.



RESUMO

Nossa aula analisou o contexto social da primeira metade do século XX, quando do surgimento do Teatro Experimental do Negro. Enfatizamos o mote fundamental para o surgimento deste grupo: a falta de espaço nos palcos brasileiros para os atores afrodescendentes. Tomamos como ponto de partida a narrativa da atriz de teatro, cinema e televisão, Ruth de Souza sobre o seu desejo de se tornar atriz antes de ingressar no TEN. Também consideramos a pesquisa do Historiador Orlando de Barros, Corações de Chocolate, onde o autor nos revela quais foram as restrições, limites e possibilidades, para os artistas afrodescendentes na década de 1920. Abordamos as versões de Ruth de Souza e Abdias do Nascimento para o surgimento do Teatro Experimental Negro em função da falta espaço nos palcos para os atores afrodescendentes. Também analisamos “Há preconceito de cor no Teatro?” para o primeiro número do jornal Quilombo. Onde o dramaturgo corrobora com os argumentos dos atores do Teatro Experimental do Negro, apresentamos o seu modo peculiar de expressão.



ATIVIDADES

1. Pesquise no site do IBGE os dados referentes às relações de percentagem dos grupos étnicos/raciais que compõem a sociedade brasileira, observado quantos são afrodescendentes.
2. Observe as duas telenovelas protagonizadas por atrizes afrodescendentes, Cama de Gato e Viver a vida e ainda Tempos Modernos. Observe se o número de famílias/personagens afrodescendentes da novela corresponde aos indicados pelo IBGE.
3. Leve os dados obtidos ao encontro com a tutoria e discuta-os redija uma conclusão.

COMENTÁRIO SOBRE AS ATIVIDADES

Após a leitura do texto da aula e a feitura das atividades o aluno será capaz de perceber as rupturas e/ou permanências em relação às possibilidades dos atores afrodescendentes no universo das artes da sociedade brasileira.



AUTOAVALIAÇÃO

Sou capaz de compreender os limites enfrentados pelos afrodescendentes na sociedade brasileira, em especial por aqueles que pretenderam ingressar no universo das artes?

REFERÊNCIAS

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.

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 (1945-1950)**. Exame de Qualificação de Doutorado, PPGH-UFF, 2009.

SILVA, Júlio Cláudio da. **O nascimento dos estudos das culturas africanas, o Movimento Negro no Brasil e o antirracismo em Arthur Ramos (1934-1949)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos.th de Avançados**. 2004, vol.18, n.50, pp. 209-224. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a19v1850.pdf> > acesso em 05/1/2010.