



“NOS DESVÃOS DE UM MUNDO ESTRANGEIRO” – A CRIAÇÃO E TRAJETÓRIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

“IN THE HIDE-OUT OF A FOREIGN WORLD” - THE CREATION AND TRAJECTORY OF THE EXPERIMENTAL THEATER OF THE BLACK

Christian Fernando dos Santos Moura*
Reynúncio Napoleão de Lima**

RESUMO: Até a década de 1940, o negro no teatro brasileiro mesmo quando em personagens de destaque quase sempre foi retratado por meio de certas caricaturas ou estereótipos herdados do período da escravidão. Entre o final do século XIX e começo do XX, as personagens negras aparecem muitas vezes representadas em figuras dramáticas femininas como a mulata bela e sensual (reboladeira e carnal, pernóstica ou faceira), a bá (ama-de-leite geralmente negra beicuda e gorda, confidente, chorosa e prestativa), a baiana macumbeira (em especial a vendedora de quitandas, vestida com saia rodada, bata de renda, turbante, pano-da-costa, colares e balangandãs), a preta velha (africana idosa conhecedora de segredos); em personagens masculinos, como o negrinho espertalhão (agregado da casa grande), o bobalhão (pouco inteligente; estúpido, ignorante, imbecil); o malandro (astuto, bon vivant), o pai João (na maioria das vezes negro velho, dócil, conformado e submisso). Nos idos de 1944, surge no Rio de Janeiro, um grupo de teatro formado por atores negros dispostos a problematizar e revisar a tradição cênica de representação social e artística cultural da “raça”, levando aos palcos textos ligados aos temas das culturas afro-brasileiras, aos conflitos raciais e ao estigma da cor negra. Trata-se do Teatro Experimental do Negro (TEN). O presente artigo visa descrever o processo de criação e um resumo da trajetória do grupo.

PALAVRAS-CHAVES: Teatro brasileiro, Teatro Experimental do Negro, teatro negro no Brasil.

ABSTRACT: Until the nineteen forties decade, the Negroes in the Brazilian drama were represented, even when taking up major parts, throughout some stereotyped characters and caricatures inherited from the slavery period. Between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, the feminine negro character so many times appears in dramatic parts like the “mulata” beautiful and sexy (with good dancing skills and body performance), the “babá” (wet-nurses regularly black, thick lips and fat, confidant, tearful and helpful), the “bahiana

* Possui graduação em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp (2003). Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes – IA, Unesp (2008). É pesquisador do grupo de extensão e pesquisa universitária, NUPE (Núcleo Negro da UNESP para Pesquisa e Extensão), da UNESP, professor de História do Brasil e coordenador do curso de História de África Lato Sensu da Uniban - Universidade Bandeirantes. christian.moura@uol.com.br.

** Bacharel em Direito pela Universidade Estadual da Guanabara (1967), mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP (1981) e doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes - USP (1988). Atualmente é professor livre-docente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e professor assistente-doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. dacefc@ia.unesp.br.



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

macumbeira” (normally in voodoo style, seller of grocer's shops, dressing wide skirts, sewed smock, turban, necklaces and local baubles), the “*black old lady*” (old African having knowledge of ancient secrets), and the masculine characters like the “*smart young black*” (a lodger of the Brazilian ‘great-house’), the “*fool*” (lacking intelligence, lout, ignorant and idiot), the “*father John*” (mostly old black, docile submissive and conformist). Around nineteen forty-four, there is within Rio de Janeiro the foundation of a new drama group, created by black actors intended to revise the stage tradition for representation of race, bringing to stage different works related to African-Brazilian culture subjects, to the racism conflicts and the Negroes stigma. It was the Negroes Workshop Theater (“Teatro Experimental do Negro”, TEN). The present article intends at to describe the creation process and a summary of the trajectory of the group.

KEYWORDS: Brazilian theater, Teatro Experimental do Negro, black theater in the Brazil.

INTRODUÇÃO

O Teatro Experimental do Negro foi criado no Rio de Janeiro, em 1944, almejando ser um contraponto frente às representações caricaturais e estereotipadas de negros que figuravam no teatro brasileiro até aquele momento. Como nos indica Abdias do Nascimento:

O teatro reconhecido como atividade decente, os negros só tiveram chance de entrar nele depois de acabado o espetáculo, para limpar a sujeira deixada pelos brancos nos auditórios, camarins, palcos, banheiros e mictórios. As peças que se escreviam e se encenavam refletiam unicamente a vida, os costumes, a estética, as idéias e aspirações da classe dominante, completamente clara, ou supostamente caucásica. Mais da metade da população, de origem africana, não contava, nem existia mesmo para o nosso teatro. Participante de origem africana numa peça, só se fosse em papel exótico, grotesco, ou subalterno. Destituído de qualquer humanidade ou significação artística. Personagens tipificadas nas empregadinhas brejeiras, reboladeiras, de riso e acesso fácil, mães pretas chorosas, estereotipadas, amesquinhando o profundo e verdadeiro sofrimento das mulheres negro-africanas; negros idosos, pais-joãos dos quais se tirava a dignidade e o respeito, pela imposição de um servilismo, uma domesticação, exibidas e proclamadas como qualidade genética da raça negra; com mais freqüência o que se via em cena eram os moleques gaiatos, fazendo micagens, carregando bandeja e levando cascudos. Tudo não passava da caricatura do negro que a sociedade cultivava, até que em 1944 fundei no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro. (NASCIMENTO, 2002, p. 137-138)

Daniela Rosa defende a tese de que o projeto principal do TEN foi “estabelecer o negro como autor, diretor e ator, além de ter buscado representar dramas que se aproximassem daqueles vividos pelo negro na sociedade brasileira” (2007, p. 17). Isso, segundo a autora, nem sempre foi possível, pelo menos nos termos estabelecidos por Abdias do Nascimento.

Christian Fernando dos Santos Moura, Reynúncio Napoleão de Lima



Desta feita, antes de compormos a trajetória de criação do TEN, é necessário historiarmos, brevemente, a vida de Abdias do Nascimento, para percebermos a história da companhia vinculada à participação de seu idealizador.

ABDIAS DO NASCIMENTO – UM CAIPIRA NEGRO EM CENA

Abdias do Nascimento é animador cultural, artista plástico, ensaísta, dramaturgo, poeta e político. Um intelectual ligado às questões do negro e da defesa dos direitos humanos. É professor emérito da Universidade do Estado de Nova York, em Buffalo, Estados Unidos, tendo nessa permanecido de 1971 a 1981 e recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 1993; e pela Universidade Federal da Bahia, em 2000. Em 1990, foi eleito senador pelo Rio de Janeiro com Darcy Ribeiro e Doutel de Andrade na chapa do Partido Democrático Trabalhista (PDT). Em 1991, foi nomeado primeiro titular da Secretaria Extraordinária de Defesa e Promoção das Populações Afro-Brasileiras (SEAFRO) do Governo do Estado do Rio de Janeiro, criada pelo então governador Leonel Brizola. Em 1996, faleceu o senador Darcy Ribeiro e Abdias do Nascimento assumiu sua cadeira no Senado, exercendo o mandato até 1999 (NASCIMENTO, 2003).

Ele nasceu em 14 de março de 1914, na cidade de Franca, a 400 quilômetros da capital paulista. O pai de Abdias, José Ferreira do Nascimento, foi músico e sapateiro, sua mãe, Georgina Ferreira do Nascimento, foi doceira e costureira; o menino Abdias viveu entre uma fazenda em Cristais¹ e Franca. Na adolescência, cursou contabilidade e, formado, alistou-se no Exército, indo morar em São Paulo, em 1930. Narra-nos Macedo:

Esta foi a sua estratégia para sair de casa e ir para a capital paulista. Alterou a sua idade no documento, aumentando-a, e conseguiu a passagem de trem entre Franca e São Paulo por meio de um conhecido de sua mãe, na Câmara Municipal da cidade. Chegando a São Paulo, se apresentou como voluntário no Exército, sendo designado para o Quartel Militar de Itaúna, atual Osasco, onde começou a servir como recruta no 2º Grupo de Artilharia Pesada. Ali ficaria

¹ Essa fazenda de Cristais, durante os passeios de infância, Abdias do Nascimento diz em sua bibliografia, era o lugar onde ouvia histórias mais fantásticas e imaginativas, que o faz lembrar hoje das histórias do dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill. (SEMOG; NASCIMENTO, 2006. p. 35).



durante seis anos e galgaria várias posições, chegando ao posto de Cabo e realizando serviços administrativos, devido ao seu grau de instrução mais elevado do que da maioria do contingente. Todavia, sua iniciação na instituição militar não foi tranquila. Conheceu a vida dura e disciplinada das Forças Armadas através dos trabalhos que era designado a fazer. Ainda em 1930, sua mãe faleceu em Franca, algo marcante para o jovem, que havia fugido dias antes para visitar a mãe, que se encontrava enferma. (MACEDO, 2005, p.40)

Na capital, engajou-se na luta contra o racismo participando da Frente Negra Brasileira²; organizou eventos como o Congresso Afro-Campineiro, realizado no Instituto de Ciências e Letras de Campinas, em 1938, que teve por objetivo analisar a situação social dos negros, no Brasil daquele período. Nesse mesmo ano, foi condenado e preso durante cinco meses, por sua participação em movimentos antitadadura varguista. Ao sair da prisão, foi expulso do Exército (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 90-91).

No final da década de 1930, o rapaz Abdias transferiu-se para o Rio de Janeiro. Na capital federal, tomou contato com o integralismo³ e, em 1941, foi convidado a juntar-se a *Santa Hermandad Orquídea*, (um grupo de intelectuais e poetas argentinos e brasileiros)⁴.

Com o grupo, viajou para uma série de palestras pelo norte do Brasil e pela América do Sul. Na cidade de Lima, no Peru, assistiu a uma montagem de *O Imperador Jones*⁵, de Eugene O'Neill. Nessa montagem, a personagem de *O Imperador Jones* foi representada por um ator branco, o argentino Hugo D'Eviéri, pintado de preto, num típico “*black face*”⁶.

² A Frente Negra Brasileira foi um movimento social que ajudou a combater o racismo na cidade de São Paulo, de 1931 até 1936, tornando-se partido político em 1937. Nesse momento, o movimento é reprimido pelo governo de Getúlio Vargas, com o advento do Estado Novo. Envolvida em um debate interno em torno das simpatias à ideologia nazifascista, a organização se desintegra (BARBOSA, 1998).

³ Movimento político brasileiro de cunho nacionalista, fundado em 1932, por Plínio Salgado, e extinto em 1937. Nesse movimento, Abdias tomou contato com intelectuais e autores teatrais como Roland Corbusier, Adonias Filho, Gerardo Mello Mourão, Alceu Amoroso Lima, entre outros (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 36)..

⁴ Cria-se no Rio de Janeiro, no final da década de 1930, a Santa Hermandad Orquídea, formada por seis poetas e artistas: Godofredo Tito Iommi, Efrain Tomás Bó e Juan Raúl Young, argentinos, e os brasileiros Gerardo Mello Mourão, Napoleão Lopes Filho e Abdias Nascimento. Disponível em <http://www.abdias.com.br/>. Consulta em 21/10/08.

⁵ Um drama em oito cenas, escrito em 1920. Baseado num acontecimento da história do Haiti. Mostra a decadência de um ex-cabineiro de trem, Brutus Jones, que foge da prisão para uma ilha do Caribe. Com a ajuda do aventureiro Henry Smithers, Jones convence os habitantes de que é um mágico, e eles o coroam imperador. Jones explora seus súditos e abusa do poder, dizendo que somente uma bala de prata poderá matá-lo. Avisado de uma insurreição iminente, foge para a floresta. Ali confronta seus demônios interiores, que aparecem sob a forma de suas vítimas passadas, que o atacam, e de memórias raciais, como a captura no Congo, e a venda no leilão de escravos. Aterrorizado, Jones descarrega a arma sobre os fantasmas; no final, é encontrado pelos rebeldes, que o matam. Primeira experiência de O'Neill com o expressionismo, a peça conta mais com a ambientação na mata e os sons de tambores e tiros que com os diálogos para marcar a ação (SEMOG; NASCIMENTO. 2006, p.122).

⁶ *Blackface* é uma técnica com maquiagem teatral para dar a aparência de negros a atores brancos, que se originou nos Estados Unidos, especialmente depois da Guerra Civil Americana (1861-1865), para apresentações nomeadas



O fato teve consequência. Fez Abdias do Nascimento refletir sobre a situação do negro no teatro brasileiro. Na volta da viagem da *Santa Hermandad de Orquídea*, ele não segue com o grupo e estende-se por um ano em Buenos Aires, lugar onde adquire uma vigorosa experiência em dramaturgia frequentando o *Teatro Del Pueblo*, uma escola de teatro experimental⁷.

Em 1943, Abdias, de volta ao Brasil e mesmo já desligado do Exército, novamente foi condenado, à revelia, cumprindo pena durante quase três anos na Penitenciária do Carandiru em São Paulo, desta vez por um processo disciplinar decorrente de sua ausência. Na prisão, ele tomou contato com uma extensa literatura dramática e escreveu seus primeiros textos teatrais: *Zé bacoco*, uma sátira aos hábitos dos soldados interioranos, especialmente os goianos; *Submundo*, um “docudrama” sobre o universo penitenciário baseado nos relatos dos presos e *Zé Capetinha*, uma novela sobre a interação de negros e brancos no Brasil. E com os outros detentos desenvolveu uma proposta teatral, o *Teatro do Sentenciado*. Tratou-se de um projeto de vanguarda para a época, em que os presos criavam e encenavam seus próprios textos (SEMOG; NASCIMENTO, 2006. p. 118-119).

Em liberdade, Abdias do Nascimento leu em jornal paulistano da época um artigo do escritor Galeão Coutinho⁸ sobre a necessidade da criação de uma companhia de teatro negro no Brasil. Aproveitou a deixa e buscou apoio de artistas e intelectuais para a criação de um grupo de teatro experimental de elenco composto de intérpretes negros, dedicado a representar peças com

menestrel, um espetáculo de entretenimento, piadas, música e dança, e o personagem em *blackface* representava o estereótipo do afro-americano. Os shows agrediam os negros de muitas formas. Como ignorante, preguiçoso, estúpido, supersticioso, contente e musical. Os espetáculos de menestrel começaram em 1830. Os shows continuaram fazendo sucesso até perto de 1910, mas perderam grande parte de sua popularidade à medida que a população afrodescendente foi conquistando espaço político e vitórias sociais na luta contra o racismo. A tradição foi forte nos EUA por quase cem anos e ficou também famosa internacionalmente, principalmente na Inglaterra, onde ela durou até mais. Em meados do século XX, com as mudanças de atitudes com relação ao racismo na América, o *blackface* caiu em desuso e inclusive se transformou num exemplo utilizado pelos afro-americanos para denunciar e combater politicamente o comportamento de racistas. (HUGHES; MELTZER, 1967, p.189). No Brasil, o *blackface* mais famoso é o do ator Sérgio Cardoso, que interpretou um negro na novela *A cabana do Pai Tomás* da TV Globo, em 1969. Sérgio Cardoso foi pintado, usando peruca e rolhas no nariz para ficar parecido com um negro (ARAÚJO, 2000. p.123).

⁷ O *Teatro del Pueblo*, de Leónidas Barletta, é um dos primeiros teatros independentes da América Latina e da Argentina. Fundado no final de 1930, o grupo se propõe como um teatro crítico em relação aos teatros comerciais, procurando colocar em cena obras do teatro moderno e preocupado em levar o teatro até as massas. Entre 1937 e 1943, o *Teatro del Pueblo* realiza encontros com poetas e narradores com o objetivo de enriquecer a arte dramática e incentivar uma produção dramaturgica nacional e latino americana. Disponível em <http://www.teatrodelpueblo.org.ar>. Consulta em 21/10/08.

⁸ Galeão Coutinho (1897-1951), romancista, contista, poeta, jornalista foi redator-chefe do jornal A Gazeta, (COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001: 2v.)



as temáticas das culturas afro-brasileiras⁹ e dos conflitos raciais; procurou o crítico, escritor e jornalista Fernando Góes. Este o apresentou ao escritor modernista Mário de Andrade, que não demonstrou interesse pelo projeto, como conta-nos o próprio Abdias do Nascimento:

Polidamente rechaçada pelo então festejado intelectual mulato Mário de Andrade, de São Paulo, minha idéia de um Teatro Experimental do Negro recebeu as primeiras adesões: o advogado Aguinaldo Oliveira de Camargo, companheiro e amigo desde o Congresso Afro-Campineiro que realizamos juntos em 1938; o pintor Wilson Tibério, há tempos radicado na Europa; Teodorico dos Santos e José Herbel. A estes se juntaram, logo depois, Sebastião Rodrigues Alves, militante negro; Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, o jovem valoroso Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio e tantos outros. (NASCIMENTO, 2004, p.211)

Em 1944, Abdias mudou-se novamente para o Rio de Janeiro, onde assistiu a uma série de conferências do animador, produtor, crítico, autor e diretor Pascoal Carlos Magno, advogando sobre a necessidade da criação de grupos de teatro experimentais e universitários. Na cidade maravilhosa, o local de encontro de artistas, intelectuais e políticos era o Café Vermelhinho, localizado na rua Araújo Porto Alegre, em frente ao prédio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no centro da cidade. Nesse lugar, Abdias recebeu do escritor Aníbal Machado e do jornalista Carlos Lacerda apoio para seu projeto.¹⁰

“TEATRO EM PRETO E BRANCO” – O surgimento de um grupo teatral de negros na Capital Federal.

O ano de 1944 foi de agitação na vida cultural, política e social brasileira. Marcou o declínio do governo ditatorial de Getúlio Vargas com a entrada do país na Segunda Guerra e a insurgência de manifestações contra o regime. Na rua Direita, no centro do Rio de Janeiro, lojistas tentaram proibir a circulação de negros causando grande tumulto, revelando a face da “democracia racial” brasileira (COSTA PINTO, 1998, p. 247).

⁹ O termo “culturas afro-brasileiras” como é empregado aqui reflete a diversidade das matrizes africanas e seu legado para a cultura brasileira. Seu entendimento se dá por meio das noções de hibridismo cultural e de relações que permitam ultrapassar a noção de culturas monolíticas e fechadas em si mesmas, havendo diversas culturas afro-brasileiras e não apenas uma única cultura afro-brasileira.

¹⁰ SÉMOG; NASCIMENTO, 2006, p.119.



Na literatura, entre outros nomes, o poeta negro Solano Trindade publicava seu primeiro livro *Poemas de uma vida simples*, uma obra considerada inovadora dentro do quadro da produção literária brasileira de então¹¹. O cenário musical foi marcado pela publicação do *Manifesto de 1944*, assinado pelo grupo Música Viva, dirigido pelo maestro alemão Hans-Joachim Koellreuter, que se propunha a atualizar a produção musical nacional (KATER, 2001). Nos cinemas foi lançado o filme *Tristezas não pagam dívidas*, de Ruy Costa e José Carlos Burle, um musical carnavalesco produzido pela Atlântida; onde no elenco contracenou, pela primeira vez, os atores Grande Otelo e Oscarito, embora ainda não formassem a dupla que os tornaria conhecidos (BASTOS, 2001).

Foi nessa atmosfera artística e cultural que o TEN apresentou-se pela primeira vez, em 21 de dezembro 1944 colaborando na peça *Palmares*, da estreante poetisa carioca Stella Leonardos. A montagem foi realizada na Casa do Estudante, sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), no bairro do Flamengo, com a produção do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e direção de Paschoal Carlos Magno. No drama, o grupo representou os rebeldes do quilombo de Palmares (MACEDO, 2005, p. 74).

A participação dos atores e atrizes do TEN recebeu boa crítica da imprensa teatral e, logo depois, o grupo decidiu levar um espetáculo próprio, mas verificou que não contava ainda com intérpretes bem-formados, e que não havia na literatura dramática brasileira textos disponíveis para seus objetivos. Acrescenta Abdias do Nascimento:

A primeira vitória abriu passagem à responsabilidade do segundo lance: a criação de peças dramáticas brasileiras para o artista negro, ultrapassando o primarismo repetitivo do folclore, dos autos e folguedos remanescentes do período escravocrata. Almejávamos uma literatura dramática focalizando as questões mais profundas da vida afro-brasileira. Toda razão tinha o conselho de O'Neill. Uma coisa é aquilo que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa é o seu até então oculto coração, isto é, **o negro desde dentro**. A experiência de ser negro num mundo branco é algo intransferível. (NASCIMENTO, 2004, p. 214, grifo nosso).

O grupo seguiu o ideário de Abdias do Nascimento e procurou um autor que atendesse aos requisitos de seu projeto cênico. Durante este tempo de pesquisa, o TEN criou e desenvolveu palestras e seminários voltados à formação do quadro artístico.

¹¹ TRINDADE, Solano. Cantares ao meu povo. São Paulo: Fulgor, 1961.



Entre os cursos promovidos pela companhia e ministrados nas salas emprestadas pela UNE, estavam o de alfabetização, sob a responsabilidade do escritor Ironides Rodrigues; o de iniciação à cultura geral, lecionado por Aguinaldo Camargo, e as primeiras noções de teatro e interpretação ensinadas por Abdias do Nascimento. As atividades contaram com a participação de palestrantes convidados, entre os quais os professores José Carlos Lisboa e Maria Yeda Leite, o ex-adido cultural da Embaixada dos Estados Unidos, o professor Rex Crawford, o poeta José Francisco Coelho e o escritor Raimundo Souza Dantas (NASCIMENTO, 2004). Relata-nos Rodrigues:

O Teatro Experimental do Negro tinha por base o teatro como veículo poderoso de educação popular. Tinha sua sede num dos salões da União Nacional dos Estudantes, onde aportavam dos subúrbios e dos vários pontos da cidade, operários, domésticas, negros e brancos de várias procedências humildes. Ali, a pedido de Abdias, ministrei por anos a fio, um extenso curso de alfabetização em que, além dos rudimentos de português, história, aritmética, educação moral e cívica, ensinei também noções de história e Evolução do Teatro Universal, tudo entremeado com lições sobre folclore afro-brasileiro e as façanhas e lendas dos maiores vultos de nossa raça. Uma vez por semana, um valor de nossas letras ali ia fazer conferência educativa e acessível àqueles alunos operários que até altas horas da noite, vencendo um indisfarçável cansaço físico, ali iam aprendendo tudo o que uma pessoa recebe num curso de cultura teórica e ao mesmo tempo prática. Como aprendizado das matérias mais prementes, para um alfabetizado, havia a leitura, os ensaios e os debates de peças como *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, *História de Carlitos*, de Henrique Pongetti, *História de Perlimplín*, de Garcia Lorca, *Todos os filhos de Deus têm asas*, *Moleque Sonbador*, *Onde está marcada a cruz*, todas as peças de forte conteúdo racial e humano, de Eugene O'Neill. (RODRIGUES, 1998, p. 210-211)

Com o apoio de artistas, intelectuais e, especialmente, da classe teatral carioca, após alguns meses de aulas e ensaios, estavam preparados os primeiros atores e atrizes do TEN, tal qual afirmou Abdias do Nascimento (2004, p. 211): “Estávamos em condições de apresentar publicamente o nosso elenco”. Porém, segundo o autor faltava encontrar uma peça que não apresentasse o negro como anedótico, exótico ou folclórico:

Revelou-se então a necessidade de uma peça ao nível das ambições artísticas e sociais do movimento: em primeiro lugar, o que então se valorizava e divulgava em termos de cultura afro-brasileira, batizado de “reminiscências”, eram o mero folclore e os rituais do candomblé, servidos como alimento exótico pela indústria turística (no mesmo sentido podemos inscrever hoje a exploração do



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

samba, criação afro-brasileira, pela classe dominante branca, levada nos últimos anos ao exagero do espetáculo carnavalesco luxuoso e, pela carestia, cada vez mais longe do alcance do povo que o criou. (NASCIMENTO, 2004, p.212)

No Brasil até os anos da década de 1930, foi especialmente através da dança, do canto e do corpo (samba, macumba, capoeira) que a personagem negra se apresentou no teatro. Na visão de Roger Bastide (1983, p. 146), o teatro negro “surge sob a forma do negro 'musical', do negro sem problemas, do negro dependente ou místico”, ainda carregando o legado escravista. Reitera o autor:

Enquanto o teatro tradicional afro-brasileiro, o único em que o negro podia encontrar sua autenticidade, era um teatro corporal que só transmitia sua mensagem por intermédio da dança, do gesto, o teatro dos brancos se apresentava sob a forma de discurso. Ora, o discurso (o período abolicionista já tinha demonstrado) possuía mais força convincente do que a linguagem puramente corporal; e isso tanto mais que, como a linguagem corporal do branco, a comunhão das raças só dificilmente poderia acontecer. Diante dessa dificuldade de comunicação através dos sambas, dos candomblés, até mesmo da umbanda (da qual já dissemos que, tragicamente, só se reconcilia as raças retomando a imagem estereotipada do negro bom escravo, não do negro revoltado), só restava aos novos intelectuais negros uma saída: retomar dos brancos o “discurso” sobre os negros para inverter seus termos e instituir assim o único diálogo que poderia se tornar autêntico; em suma, era preciso criar um teatro negro no mesmo tipo que branco, quer dizer, como linguagem vocal e voltado a uma práxis política. (BASTIDE, 1983, p.146)

Em busca de um teatro negro engajado e político, o TEN, antes da primeira apresentação oficial, realizou a experiência de um recital com textos de poetas negros, entre eles: *Always the same*, do estadunidense Langston Hughes, *Hermano negro*, do cubano Regino Pedroso e *Menina de favela*, do carioca Aladir Custódio¹².

Depois do recital, o grupo, finalmente, elegeu o texto para a estréia. A peça a ser levada era *O Imperador Jones* de Eugene O'Neill, ganhador do prêmio Nobel de literatura, em 1936; considerado “o primeiro criador teatral estadunidense de estatura internacional, que percorreu, dentro do compasso de suas obras, todas as fases do drama europeu contemporâneo” (BERTHOLD, 2006, p. 520) e “um dos poucos teatrólogos que, já na década de 1920, buscou alternativas para a ficcionalização do negro” pelo teatro (MARTINS, 1995, p. 46).

¹² SEMOG; NASCIMENTO. 2006, p.135.



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravecias@gmail.com

O texto de Eugene O'Neill foi considerado oportuno, pois tratava dos temas capitais aos propósitos da companhia. Abdias do Nascimento justificou a opção:

Tratava-se de uma peça significativa: transpondo as fronteiras do real, da logicidade racionalista da cultura branca, não condensava a tragédia daquele burlesco imperador um alto instante da concepção mágica do mundo, da visão transcendente e do mistério cósmico, das núpcias perenes do africano com as forças prístinas da natureza? O comportamento mítico do Homem nela se achava presente. Ao nível do cotidiano, porém, Jones resumia a experiência do negro no mundo branco, onde, depois de ter sido escravizado, libertam-no e o atiram nos mais baixos desvãos da sociedade. Transviado num mundo que não é o seu, Brutus Jones aprende os maliciosos valores do dinheiro, deixa-se seduzir pela miragem do poder. (NASCIMENTO, 2004 p. 212)

Após a escolha, Abdias do Nascimento escreveu à Eugene O'Neill, nos Estados Unidos, para que cedesse os direitos autorais. O dramaturgo atendeu prontamente ao pedido e parabenizou o líder do TEN pelos méritos do projeto *Transcreveram Semog e Nascimento*:

O senhor tem a minha permissão para encenar *O Imperador Jones* isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente as condições que descreve sobre o teatro brasileiro. Nós tínhamos exatamente as mesmas condições em nosso teatro antes de *O Imperador Jones* ser encenado em Nova York em 1920 – papéis de qualquer destaque eram sempre representados por atores brancos pintados de preto. (Isso, naturalmente, não se aplica às comédias musicadas ou ao *vaudeville*, onde uns poucos negros conseguiram grande sucesso). Depois que *O Imperador Jones*, representado primeiramente por Charles Gilpin e mais tarde por Paul Robeson, fez um grande sucesso, o caminho estava aberto para o negro representar dramas sérios em nosso teatro. O principal impedimento agora é a falta de peças, mas creio que logo aparecerão dramaturgos negros de real mérito para suprir essa lacuna. (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p.131)

O jornalista Henrique Pongetti, em artigo intitulado *Entre O'Neill e a "Pérola Negra"*, analisou a organização da companhia teatral e seu projeto de encenação da seguinte maneira:

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 "Emperor Jones". Para quem se lembre das tentativas teatrais levadas a efeito pelos nossos elencos de côr – aquelas revistazinhas primárias e pobres de tudo, até de material humano decorativo – a notícia causa um certo malestar. **Entre De Chocolat e Eugene O'Neill não há no Brasil**

Christian Fernando dos Santos Moura, Reynúncio Napoleão de Lima



uma ponte: há uma grade eletrificada... (PONGETTI, 1966, p. 13, grifo nosso)

O autor classifica a peça teatral levada pelo TEN no lado oposto aos espetáculos da atriz e dançarina performática Josephine Baker¹³. Henrique Pongetti definiu que o grupo, escolhendo uma peça de Eugene O'Neill para sua estréia, afastava-se da negritude cômica, exótica e voluptuosa representada pela artista negra.

O colunista avalia que as tentativas anteriores ao TEN de se criar uma companhia dramática negra limitaram-se às intenções do teatro de revista; para ele, um teatro “pobre”, inclusive no que diz respeito à ficcionalização das personagens.

Como outro ponto, Henrique Pongetti destaca que: “*entre De Chocolat e Eugene O'Neill não havia uma ponte, mas uma grade eletrificada*” (1966, p.13). A metáfora utilizada pelo cronista sugere um parâmetro de comparação ao projeto artístico levado pelo TEN: as criações do compositor e revistógrafo carioca De Chocolat, como, por exemplo, a idealização da *Companhia Negra de Revistas*, em 1926 que, na visão de Pongetti, não ofertavam condições para a representação do negro como personagem dramático dotado de caráter, mas tão somente como tipos e estereótipos.

Em outra parte selecionada do artigo, o crítico questiona e responde:

Há no Rio uma elite intelectual negra capaz de traduzir no palco o espírito de uma peça de O'Neill ou de Langston Hughes? Há, sim. A gente se habituou 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. *Para mim, o propósito mais alto desse ambicioso teatro dos homens de cor é resgatar intelectualmente os afro-brasileiros.* Tenho conversado com seus organizadores e não me resta a menor dúvida. São espíritos graves e esclarecidos que não se gloriam da baixa musicalidade das favelas, nem da fácil

¹³ Josephine Baker (1906-1975). Nome artístico de Freda Josephine MacDonald, nascida em St. Louis, Missouri, EUA e falecida em Paris. Com carreira iniciada aos 15 anos de idade, depois de algum sucesso em Nova York transferiu-se para a Europa. A partir da Revue Nègre, tornou-se um grande fenômeno mercadológico, pela associação de seu nome ou de sua antonomásia, “Vênus de Ébano”, a diversos produtos de beleza feminina; e em 1937, adquiriu cidadania francesa. Estrela de fulgurante carreira no cinema e no teatro, teve amigos influentes como Ernest Hemingway e George Simenon. Durante a Segunda Guerra trabalhou pela resistência francesa contra o nazismo, sendo laureada com a Medalha da Resistência e Legião da Honra. Em 1950, depois de viagem pelo Brasil, onde atuou ao lado do ator Grande Otelo, no Cassino da Urca, comprou um castelo no sul da França, nele abrigando 12 órfãos de nacionalidades diferentes, adotados como filhos. Em 1952, depois de ter sido eleita a “mulher do ano” pela NAACP (sigla da National Association Advancing of Colored People, - Associação Nacional para o Progresso da Gente de Cor, entidade fundada nos Estados Unidos, em 1909) inaugurou, no Rio de Janeiro, um ramo da Associação Mundial contra a Discriminação Racial e Religiosa, criada sob sua inspiração (LOPES, 2004, p. 92).



poetização de 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 consciência do seu valor dentro da nossa comunidade espiritual; a ambição para uma vitória sobre essa sua apatia mental injustificável. (PONGETI, 1966, p. 13, grifo nosso).

O fragmento permite-nos interpretar que o desejo de reconhecimento e valorização intelectual do negro na sociedade brasileira daquela época era visto como um projeto que só poderia ser realizado por uma classe média negra intelectualizada. Ou seja, Henrique Pongetti conceituou o TEN como um indício consistente de amadurecimento do teatro brasileiro, principalmente no que se refere à representação do negro, como um “teatro negro erudito escrito por intelectuais negros para seu povo e para o branco” (BASTIDE, 1983, p. 145) e não como um teatro negro popular, como as companhias negras de revista, representadas em sua análise por De Chocolat, no Brasil, e Josephine Baker, na Europa.

O periódico *O Globo*, na coluna *Ecos e Comentários*, em 17 de outubro de 1944, apresenta um outro artigo, intitulado *Teatro de Negros*. O jornal, em tom conservador, admite a existência de um teatro negro somente nos Estados Unidos, país com uma nítida divisão racial entre a população e na França, “*lugar onde as artes evoluíram a tal ponto de admitirem o interesse pelo negro*”¹⁴. Paradoxalmente, no Brasil, o jornal nega a existência de um problema racial, exortando as idéias da mestiçagem e do mito da democracia racial “*sem preconceitos, sem estigmas, misturados e em fusão nos cadinhos de todos os sangues*”¹⁵, e rechaça a idéia da formação de uma companhia teatral negra, não reconhecendo na iniciativa nenhuma contribuição para a arte e a cultura brasileiras.

Vejamos mais um trecho do citado artigo:

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, acabam criando 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. (NASCIMENTO, 1966, p. 11-12).

¹⁴ Grifo Nosso

¹⁵ Grifo Nosso



Na mira de uma crítica controversa, o TEN ensaiou sua primeira peça durante seis meses. Faltava apenas encontrar um teatro propício para a estréia. O grupo então elegeu o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por considerá-lo um lugar desafiador e oportuno, como afirmou Abdias: “Queríamos estreiar no Teatro Municipal. Tinha uma espécie de símbolo, de poder entrar lá na cidadela do racismo, onde o negro não entrava nem como artista, nem como platéia, nem como faxineiro” (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p.133). Grifos nossos.

Uma comissão de artistas e intelectuais ligados à classe teatral carioca, capitaneados por Paschoal Carlos Magno, foi reivindicar junto ao presidente Getúlio Vargas melhorias e subsídios estatais para o teatro. Abdias do Nascimento, que integrava o comitê, aproveitou a deixa e solicitou a Vargas o Teatro Municipal, para que a trupe pudesse realizar sua estréia. O presidente apoiou a iniciativa ligou para o prefeito da cidade, na época, Henrique Worth, pediu que reservasse o teatro e recomendou que o líder da trupe negra escolhesse uma data.

Em 8 de maio de 1945, o espectro do nazismo era exorcizado na Europa pelas forças do Exército russo. A Segunda Guerra chegava ao fim, com a vitória dos aliados e a capitulação do III Reich. No centro do Rio, lugar dos bares, cafés e teatros, as pessoas se reuniram para celebrar o término do conflito.

Nesta mesma data, o texto em inglês de *Emperor Jones* traduzido por Ricardo Werneck de Aguiar foi levado à cena pelo TEN, sob a direção de Abdias do Nascimento com a colaboração do fotógrafo José Medeiros, do diretor teatral Willy Keller, do cenógrafo Santa Rosa, do diretor Léo Jusi e cenários de Enrico Bianco. No elenco, estrelaram dentre outros nomes Sadi Cabral, Ruth de Souza e Aguinaldo de Oliveira Camargo no papel de Brutus Jones¹⁶.

A première obteve boa receptividade da crítica especializada. Henrique Pongetti escreveu o artigo intitulado *Branco e Negro*, no qual louvou a encenação com destaque para a interpretação de Aguinaldo Camargo, os cenários de Enrico Bianco e denunciou problemas sobre a falta de espaços para o teatro, com a qual o TEN também sofria:

O Teatro Experimental do Negro está agora sem casa para prosseguir. Uma condenação ao esporádico pesa sobre o nosso bom teatro nascente. O conjunto de Maria Sampaio – que tanto nos consola de certos abomináveis aglomerados teatrais cotidianos com teto e cama próprios – vive em casa emprestada a vida efêmera das segundas-feiras. Vamos dizer em voz bem alta que enquanto os negros do Abdias e os brancos de Maria Sampaio não

¹⁶ Teatro Experimental do Negro – TEN. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Consulta em 21/10/08.



conseguirem representar regularmente, a cidade não terá o direito de encher tanto a boca com lengalenga da falta de apartamentos. (PONGETI, 1966, p. 16-17)

Antonia Lana de Alencastre Ceva (2006, p. 42) relata-nos que, depois de estrear no Teatro Municipal, o TEN levou *O Imperador Jones* e outros textos do dramaturgo estadunidense para uma temporada de julho a agosto no Teatro Ginástico e, em junho de 1946, no Teatro Fênix.

O crítico literário e jornalista Franklin de Oliveira elogiou a montagem de *O Imperador* no artigo *Eles também são filhos de Deus*. Vejamos o trecho selecionado:

Com o objetivo de conquistar para os homens de côr do país os direitos de cidadania artística e cultural, um grupo de amadores organizou no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro. Comandando êste grupo temerário, estava a figura de Abdias do 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. Não foi de certo, uma iniciativa sem arrôjo, porque o Teatro Experimental do Negro não queria oferecer a uma platéia de gente branca, *simples espetáculos de exotismo, levando a cena flagrantemente de macumba e outras credências nativas*. Esquecendo o que se poderia chamar *o lado pictórico do morro e da senzala*, o que êsses negros desejavam era comprovar numa experiência, que fôsse mais afirmação vitoriosa do que iniciativa promissora, a instintiva capacidade do homem negro. (OLIVEIRA, 1966, p. 18-22, grifo nosso)

Os elogios feitos pelo cronista chamam a atenção, especialmente quando diz que o TEN não almejava apresentar a um público “branco” “*simples espetáculos de exotismo*”; “*cenar flagrantemente de macumba e outras credências nativas*”; “*o lado pictórico do morro e da senzala*”; e que a experiência do grupo “*venceu assim o ceticismo dos que acham que o negro brasileiro é apenas um elemento decorativo, capaz de satisfazer o riso e a sede dos turistas*”.

Com os destaques da crítica, logo pensamos que a apresentação de estréia do grupo escapou daquilo que o modernista Oswald de Andrade, em *Ponta de lança*, de 1944, chamou de “*macumba pra turista*”¹⁷. Isto é, a metáfora antropofágica utilizada por Oswald de Andrade indica que a arte negra até então apresentava um negro exótico, uma representação folclórica de suas práticas culturais e religiosas, produzidas para o fácil consumo estrangeiro e afastadas da realidade social enfrentada pelos negros.

¹⁷ Termo pronunciado em conferência dada pelo autor em Belo Horizonte, Minas Gerais, em maio de 1944. ANDRADE, Oswald de, 1974.



Na apresentação do Teatro Fênix, a cronista Vera Pacheco Jordão, do periódico *O Jornal*, enalteceu a escolha do texto e destacou a atuação do protagonista, o ator Aguinaldo Camargo:

E é uma peça arriscadíssima para o teatro de amadores, pois sendo quase toda um monólogo repousa inteiramente sobre o trabalho de um artista. Felizmente esse artista não faltou: Aguinaldo Camargo esteve plenamente à altura do papel, adaptando a interpretação aos seus recursos pessoais, como faz o ator inteligente que ajusta sem desnaturar. Atlético, de figura imponente e voz possante é o negro Arthur Rice que vi em Nova York como o “Emperador Jones”. Aguinaldo é pequeno, parecendo no palco quase franzino, com um timbre de voz mais metálico que sonoro. Não podendo pois ambicionar a figura grandiosa que Rice criou, mas concentrou toda a sua interpretação em exprimir o caráter de Jones tal, como, nas indicações da peça, o descreve O’Neill: tenso na sua vontade, o olhar aguçado pela inteligência artilosa, desconfiado e fugidio, cínico na sua frieza. (JORDÃO, 1966, p. 25-26)

O TEN, depois do sucesso de *O Imperador Jones*, encenou outros textos de Eugene O’Neill. O segundo foi *Todos os filhos de Deus têm asas*. Peça estreada pela primeira vez em 1924, no teatro Princentown Players, nos Estados Unidos, conta o amor e o casamento de uma jovem branca louca e um negro intelectual. O drama foi encenado no Teatro Fênix, semanalmente, às segundas-feiras, com direção de Aguinaldo Camargo e cenários de Mário de Murtas; no elenco estrelaram Abdias do Nascimento, Marina Gonçalves, Ilena Teixeira, Ruth de Souza, Gualter Ferreira, João Melo, Antônio Barbosa, José Medeiros, Ricardo Werneck de Aguiar e Eugene Rosencou (MELLO, 1966, p. 31-32).

O crítico Cristiano Soares (1966, p. 34), no jornal *Vanguarda*, em 6 de agosto de 1946, analisou e julgou a montagem, à luz da valorização do negro pelo teatro brasileiro, argumentando que:

O Teatro Experimental do Negro incorporou-se para sempre ao território dramático brasileiro. Primordialmente, temos a louvar inúmeras circunstâncias que se congregaram para dar um cunho especial à representação. Valorizando o trabalho artístico do negro, e situando-o em uma atmosfera cultural de grande relevância, a mencionada agremiação soube firmar-se inteligentemente no plano conveniente. 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. Entretanto, não se esperava que esses artistas tentassem uma espécie de vôo cego, projetando-se em alturas perigosas como é a interpretação de O’Neill. Manda a verdade que se diga que, nesse vôo, eles souberam guardar as leis do equilíbrio. Podemos dizer que, lutando contra desagradáveis obstáculos, eles representaram para uma platéia onde se notavam consideráveis claros, um espetáculo digno de ser visto, e que constitui



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

indubitavelmente uma das grandes noites artísticas desse ano. (SOARES, 1966, p. 34)

Cristiano Soares pontuou os “obstáculos” enfrentados pela companhia negra, para a montagem daquilo que ele poeticamente considerou “uma espécie de vôo cego, projetando-se em alturas perigosas”. Mas considerou que mesmo com as dificuldades para a encenação de uma peça expressionista e psicológica como *O Imperador Jones*, o TEN marcou seu lugar junto “ao território dramático brasileiro”.

Em 9 de dezembro de 1946, o TEN montou mais um texto de O’Neill, *O moleque sonhador*, com direção do dramaturgo alemão Willy Keller, no Teatro Regina. A peça narra o drama de um jovem negro estadunidense que abandona o lar, transforma-se num bandido, comete um assassinato e passa a ser perseguido pela polícia. O rapaz, sabedor que a avó se encontra moribunda, arrisca ser preso e volta para casa a fim de assisti-la nos últimos momentos de vida. A montagem fez parte do Festival do 2º Aniversário do Teatro Experimental do Negro¹⁸.

A peça e o festival foram um dos pontos altos do TEN. O elenco e a direção receberam elogios da crítica especializada. O poeta e romancista Ascendino Leite, em artigo publicado em 21 de dezembro de 1946, comentou:

Só agora me foi possível registrar, com o devido destaque, o acontecimento artístico que foi o festival do segundo aniversário do Teatro Experimental do Negro, no Teatro Regina, na segunda-feira passada. É uma data que fica assinalada em nossos círculos teatrais não só como expressão de realizações artísticas positivas, como também de possibilidades mais amplas para o futuro. A festa teve início com a representação do “Moleque Sonhador”, de Eugene O’Neill, em tradução de Ricardo Werneck de Aguiar. A novidade apresentada pelos atores negros nessa peça em um ato, foi a direção do sr. Willy Keller, segura, comedida, procurando sempre manter o equilíbrio nas palavras e no gesto. Destarte, foi-nos possível verificar, de início, que Abdias do Nascimento, no papel titular, Ruth de Souza, como Mammy Saunder, e Marina Gonçalves como Celly Ann, fizeram grandes progressos com a atuação do competente ensaiador. Ilena Teixeira, como Irene, saiu-se a contento, e, em certas ocasiões, deu intensidade à peça, mas, não esteve em absoluto à altura do seu

¹⁸ LEITE, 1966. p.36.



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

desempenho anterior, em “Todos os Filhos de Deus têm asas”. (LEITE, 1966, p. 36)

O festival teve a participação do grupo Os Comediantes, entre outros conjuntos e nomes importantes do teatro brasileiro. Ziembinski e Maria Della Costa representaram uma cena de *A rainha morta*, de Montherlant. O diretor polonês também contracenou com Olga Navarro em trechos de *Desejo*, de O’Neill; Graça Mello e Jackson de Souza se apresentaram num esquete de *O ladrão azarado*, texto do próprio Graça Mello; Maria Luiza Barreto interpretou o monólogo *Mariana Piñeda*, de Federico Garcia Lorca; e para encerrar Cacilda Becker e Abdias do Nascimento interpretaram uma cena do V ato de *Otelo*, de Shakespeare. O evento contou ainda com a exibição de um número musical do tenor Moacyr Nascimento acompanhado pela Orquestra Afro-Brasileira do maestro Abigail Moura, compondo músicas erudita e popular fundamentadas nos ritmos afro-brasileiros e africano.

O ano de 1947 marcou o início de uma nova fase do repertório do TEN. Em março, o grupo produziu no Teatro Fênix, em colaboração com a Universidade do Povo, o *Festival Castro Alves*. Um recital de textos do “poeta dos escravos”, dividido em dois atos, sob a direção de Abdias do Nascimento, com cenografia de Santa Rosa e músicas de Gentil Puget e Abigail Moura. Nesse ano, o grupo também publicou artigos do periódico francês *Presence Africaine* estreitando relações com Alioune Diop, poeta da negritude e editor da revista, fundada naquele ano em Paris (NASCIMENTO, 2003, p.311).

O primeiro ato do que foi composto com a poesia *Adeus, meu canto*, interpretada por Abdias do Nascimento e acompanhado pelo coral de vozes de Marina Gonçalves, Leda Maria, Francisca Luiza, Elisabeth Nogueira, Neuza Paladino e Nair Gonçalves; a poesia *Mater Dolorosa*, recitada por Ruth de Souza; e *Navio Negroiro* declamada por Aguinaldo Camargo, auxiliado por Raul Soares, Claudiano Filho, Fernando Araújo, Leopoldo Ferreira, Ruth de Souza, Natalino Dionísio, Marina Gonçalves e Neuza Paladino. No segundo ato, foram apresentadas as poesias: *Sempre o mesmo*, de Langston Hughes, *Vozes d’África*, de Castro Alves, ambas declamadas por Abdias do Nascimento; e *Lúcia*, de Castro Alves, recitada por Aguinaldo de Camargo (ROSA, 2007, p. 50).



Com a realização do festival, o TEN encerrou a série de montagens das peças de Eugene O'Neill e demonstrou o interesse em firmar em seu repertório os alicerces de uma literatura dramática de escrita nacional.

Em agosto do mesmo ano, a co-produção entre o TEN e o grupo Os Comediantes levou à cena o espetáculo *Terras do sem-fim*, uma adaptação de Graça Mello do romance homônimo de Jorge Amado, que conta a história da luta dos fazendeiros de cacau por terras no sul da Bahia, no começo do século XX (DÓRIA, 1975, p. 100).

A peça foi encenada no Teatro Ginástico, com direção de Zigmunt Turkov, cenografia de Santa Rosa e músicas do mulato Dorival Caymmi. No elenco, figuraram Aguinaldo Camargo, Cacilda Becker, David Conde, Graça Mello, Jackson de Souza, Jardel Filho, José de Magalhães Graça, Joseph Guerreiro, Margarida Rey, Maria Della Costa, Nieta Junqueira, Ruth de Souza, Sandro Polloni, Tito Fleury, Waldir Moura, Wallace Vianna, Yara Isabel e Ziembinski¹⁹.

No final do ano, o TEN levou ao palco do Teatro Ginástico, no dia 5 dezembro, o primeiro texto brasileiro escrito especialmente para o grupo, *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso, um drama inspirado na parábola bíblica. O enredo da peça homônima de Lúcio Cardoso desenvolve-se numa casa rústica, com teto de grossas traves de madeira, numa desconhecida região de vales em tempo indeterminado; narra os conflitos existenciais de uma família de negros camponeses que jamais viram pessoas de outra cor e de peregrinos misteriosos que passam pela estrada em frente da casa da família, despertando a curiosidade de todos.

A peça teve a direção de Abdias do Nascimento, cenários e figurinos de Santa Rosa e elenco formado por Abdias do Nascimento, Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Roney da Silva, Haroldo Costa e Ana Maria (TEB), além da participação de Camilo Viana, Raul Soares e Sinésio França.

Depois de *O filho pródigo*, o TEN continuou procurando textos nacionais. Em dezembro de 1948, o grupo montou, no Teatro Ginástico, *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, um conflito amoroso cercado pelos elementos folclóricos afro-baianos, com direção de Abdias do Nascimento e cenografia de Santa Rosa; e a comédia *A Família e a Festa na Roça*, de Martins Pena, com direção de Dulcina de Moraes, cenografia e figurinos de Santa Rosa (NASCIMENTO, 1961, p. 30).

¹⁹ Teatro Experimental do Negro – Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Consulta em 21/10/08.



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

Em março de 1949, o grupo encenou a peça *Filhos de santo*, de José de Moraes Pinho, drama em três atos ambientados na cidade do Recife que conta a história de amor de um branco por uma negra. A montagem aconteceu no Teatro Regina e contou com a dobradinha: direção de Abdias do Nascimento e cenografia de Santa Rosa, e com o seguinte elenco: Marina Gonçalves, Ruth de Souza, Abdias do Nascimento, Natalino Dionísio, Antônio Barbosa e Luiza Barreto Leite (Ibidem, p. 235).

Quatro meses depois, em razão da visita do escritor argelino Albert Camus ao Rio de Janeiro, o TEN voltou a montar um texto estrangeiro; foi o primeiro ato da peça *Calígula*, de autoria do próprio Camus que cedeu os direitos autorais. A montagem subiu ao palco do Teatro Ginástico, com direção do pernambucano Eros Martim e a interpretação de Ruth de Souza e Sérgio Cardoso²⁰.

Segundo Cristine Douxami (2001, p. 319) “a presença do TEN, no meio intelectual e teatral carioca, foi reforçada por esse encontro com o escritor argelino. Isso significou o auge da companhia, sendo que, depois, sua atividade foi decrescente”. Parece-nos que a visita de Albert Camus significou um delimitador de águas para as atividades do TEN. Ao mesmo tempo em que o grupo despertou o interesse do escritor argelino, suas peças de cunho político começam a encontrar dificuldades de reverberação na sociedade e na classe teatral brasileira da época, fazendo-o enveredar pelo já consagrado gênero revisteiro.

Em julho de 1952, o TEN montou o espetáculo *Rapsódia negra*, na Boate Acapulco e no Teatro Recreio e depois em outubro, no Teatro João Caetano. *Rapsódia negra* foi um espetáculo de revista composto por dez quadros e um prólogo, com cenas, danças e melodias inspiradas nos rituais religiosos afros e populares. No elenco se destacaram a atriz Léa Garcia e a bailarina Mercedes Batista, criadora do balé-afro e ex-aluna da coreógrafa estadunidense Katherine Dunham, que veio ao Brasil em 1950 para inauguração do curso de balé infantil promovido pelo TEN²¹.

Em abril de 1953, novas edições de *O Imperador Jones* e *O filho pródigo* subiram à cena, dessa vez no Teatro São Paulo, na capital paulista. No Rio, o grupo realizou, no Teatro Municipal, o Festival O’Neill, de janeiro a fevereiro de 1954. Um ano depois, reeditou *O filho*

²⁰ Teatro Experimental do Negro – Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Consulta em 21/10/08.

²¹ ENEIDA, 1966, p. 111-113.



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

pródigo, no Teatro Carlos Gomes, por ocasião do 36º Congresso Eucarístico Internacional (ROSA, 2007, p. 127).

Em 25 de setembro de 1956, o TEN voltou a se apresentar no palco do Teatro Municipal. O grupo produziu a peça *Orfeu da Conceição*, do poeta Vinícius de Moraes, com direção geral de Léo Jusi, cenários de Oscar Niemeyer e música Antonio Carlos Jobim²².

O Vinícius de Moraes adaptou da mitologia grega para o morro carioca a história de amor de Orfeu, um músico da Trácia que, com o som de sua lira, encantava as pessoas e a natureza, e que desce ao inferno para recuperar sua amada morta, a bela ninfa Eurídice. Na versão carioca, ambientada na época do carnaval, Orfeu é um negro condutor de bonde e sambista que mora no morro, e apaixona-se por Eurídice, uma jovem do interior que vem para o Rio de Janeiro.

O TEN participou em 1957 da montagem de *Perdoa-me por me traíres*. O texto de Nelson Rodrigues conta a história de uma adolescente que perdeu a mãe, assassinada pelo seu tio. Este mantém profunda veneração pela garota que, por sua vez, prepara uma vingança contra o homem. O espetáculo subiu ao palco do Teatro Municipal pela primeira vez em 19 de junho, com produção de Gláucio Gill e direção de Léo Jusi, que distribuiu o elenco: Sonia Oiticica, Dália Palma, Gláucio Gill, Abdias do Nascimento, Léa Garcia e o próprio Nelson Rodrigues no papel do tio (CASTRO, 1992, p. 273).

Abdias do Nascimento escreveu para o grupo, em 1951, *Sortilégio – o mistério negro*. A peça foi proibida pela censura, só podendo ser encenada seis anos mais tarde²³. O enredo conta a história de amor que envolve um homem e duas mulheres. Dr. Emanuel, negro formado em direito, namora a negra Efigênia, mas esta o repele porque aspira “branquear-se”; diante dessa rejeição, ele se casa com a branca Margarida.

A estréia de *Sortilégio* só aconteceu em 21 de agosto de 1957, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Léo Jusi, com cenário do artista plástico italiano Enrico Bianco, música litúrgica do maestro da orquestra afro-brasileira Abigail Moura, figurinos e máscaras de Omolu da pintora francesa Júlia Van Rogger, danças rituais de Ítalo Oliveira, imagens de ídolos africanos (exus) de Cláudio Moura. No elenco, figuraram Heloísa Hertã, Stela Delphinós, Matilde

²² Teatro Experimental do Negro – Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Consulta em 21/10/08.

²³ “Ilegal a proibição de peças teatrais pela censura policial”, Diário Carioca, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1948. In SEMOG; NASCIMENTO, 2006.



Gomes nos papéis de *filhas-de-santo*; Ítalo de Oliveira, no papel de *Orixá*; Abdias do Nascimento, no papel de *Dr. Emanuel*; Léa Garcia, no papel de *Efigênia*, a namorada negra; Helba Nogueira, no papel de Margarida, a esposa branca; Amôa, Ana Peluci, Édi dos Santos, Marlene Barbosa e Conceição do Nascimento como a *Teoria das Iaôs* e a *Teoria dos Omolus*²⁴.

O espetáculo logrou êxito e ainda nesse mesmo ano, em outubro, o grupo apresentou, também no Municipal, uma remontagem de *Sortilégio* e o drama *O mulato*, de Langston Hughes²⁵.

Com a apresentação de *Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, direção de Aylton Menezes, o TEN encerrou a sua rica trajetória teatral. A peça subiu ao palco do Teatro da Escola Dramática Martins Pena, a 26 de janeiro de 1961, com a coprodução do grupo Os Peregrinos. A ação passa-se na mata do nordeste brasileiro e narra o conflito amoroso entre um negro bem-educado, negociante de madeiras e uma branca meretriz arrependida (NASCIMENTO, 1961, p. 75).

O Teatro Experimental do Negro, além de suas realizações teatrais, diversificou sua linha de atuação promovendo outras atividades de natureza artística, cultural e política. A companhia agenciou concursos de artes plásticas e beleza feminina; articulou concertos musicais; criou cursos de alfabetização e iniciação cultural; organizou conferências, congressos, convenções, semanas de estudos e seminários dedicados à questão racial no Brasil; editou um jornal destinado a noticiar e discutir “a vida, os problemas e aspirações” do povo negro; publicou uma coletânea de textos teatrais e participou da instalação de museus dedicados à arte negra²⁶.

No final da empreitada para compor os motivos que levaram à criação e à extinção do grupo, bem como suas diversas atividades e influências, verifica-se que o grupo significou uma iniciativa pioneira; constituiu-se em um grupo teatral de vanguarda que arregimentou a produção de textos com novas abordagens para a construção da personagem negra; propiciou o surgimento de novos talentos como, por exemplo, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Ruth de Souza, Léa Garcia, Haroldo Costa; influenciou a criação de outros grupos negros e semeou uma discussão que permanece em aberto: a questão das formas de representação do negro na dramaturgia e nos palcos de um país cuja mestiçagem é intensa.

²⁴ NASCIMENTO, 1961. p. 162.

²⁵ Teatro Experimental do Negro – Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Consulta em 21/10/08.

²⁶ Os números do jornal foram organizados e editados em forma de livro. Ver: NASCIMENTO, A. QUILOMBO: vida e problemas e aspirações do povo negro. Edição fac-similiar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento. São Paulo, Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, Editora 34, 2003.



O negro produziu marcas culturais expressivas e representativas de nossa identidade, seja na religião, na língua, na música popular e erudita, na literatura, na pintura, na dança, nos esportes, no carnaval, em símbolos nacionais, levados à categoria de quase mitos.

Por fazer jus a essa presença na cultura material, espiritual e intelectual brasileira, enquanto expressão de nossa civilização, é que sua representação alcançou a importância no TEN a partir da representação dos dramas de negros vividos na marginalidade imposta pelas elites econômicas de inspiração colonialista.

Dada sua densidade, com o exame das personagens e a organização das críticas feitas à dramaturgia do TEN, apresentamos a hipótese de como, nessas peças, as personagens acrescentam novos dados para representação do negro pelo teatro brasileiro, dialetizando suas contradições, ampliando a compreensão de suas angústias, rebeldias, grandezas e misérias morais. E contribuem de maneira significativa não apenas para a revisão de ficcionalidade da personagem negra pelo teatro brasileiro, mas também para o debate do racismo, do preconceito e da inserção do negro e de sua cultura ao projeto de nação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil - O negro na telenovela brasileira**, São Paulo: Senac, 2000.
- BARBOSA, Márcio (Org.). **"Frente Negra Brasileira: Depoimentos e textos"**. São Paulo: Quilombhoje, 1998.
- BASTIDE, Roger. Sociologia do Teatro Negro Brasileiro. In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira (Org.). **Roger Bastide: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- BASTOS, Mônica Rugai. **Tristezas não pagam dívidas - Cinema e política nos anos da Atlântida**. São Paulo: Olho d'Água, 2001.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- CEVA, Antonia Lana de Alencastre. **O negro em cena: A proposta pedagógica do Teatro Experimental do Negro (1944-1968)**. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006.



COSTA PINTO, L. A. **O Negro no Rio de Janeiro. Relações de Raça numa Sociedade em Mudança.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

DORIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro.** Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975.

DOUXAMI, Christine. **Teatro Negro:** a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Salvador/Bahia, número 25-26, p. 313-363, 2001.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm

ENEIDA. Ao som de atabaques e tambores. *Diário Carioca*. 31/08/1952. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos.** Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. p. 111-113.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **A modernidade negra no Brasil, nos Estados Unidos e na França.** ANPOCS, Caxambu, outubro de 2002. Disponível em: <http://lpp-uerj.net/olped/documentos/ppcor/0288.pdf>. Consulta em 22/10/08.

HUGHES, Langston; MELTZER, Milton. **Black Magic: A Pictorial History of Black Entertainers in America.** New York: Bonanza Books, 1967.

JORDÃO, Vera Pacheco. O Imperador Jones está de partida. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos.** Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.

KATER, Carlos. **Música Viva e H.J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade.** São Paulo: Musa Editora e Através, 2001.

LEITE, Ascendino. **O “Moleque Sonhador” e o segundo aniversário do Teatro do Negro.** In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos.** Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana.** Selo Negro: São Paulo, 2004.

MACEDO, Marcio José de. **Abdias do Nascimento - A trajetória de um negro revoltado (1914-1968).** 2005. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

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

MELLO, R. Vieira de. **Temporada do Teatro do Negro.** In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos.** Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.

MENDES, Míriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro (1889 e 1892).** São Paulo: Hucitec, 1993.



- MORAES, Vinícius de. **Orfeu da Conceição**. Rio de Janeiro: Editora Dois Amigos, 1967.
- MOURÃO, Gerardo Mello. Sortilégio. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- NASCIMENTO, Abdias. (Org). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- NASCIMENTO, Abdias. "Teatro negro no Brasil, uma experiência sócio-racial". Revista **Civilização Brasileira**, Caderno Especial 2, Rio de Janeiro, n.º. 2, caderno especial, 1968.
- NASCIMENTO, Abdias. **Drama para negros e prólogos para brancos**. Rio de Janeiro: Ed. do Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo** 2 ed. – Brasília / Rio de Janeiro: Fundação Palmares /OR Editor Produtor Editor, 2002.
- NASCIMENTO, Abdias. **Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro**. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade São Paulo -FUSP/Editora 34, 2003.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. Revistas de Estudos Avançados, São Paulo, vol.18, n.50, p.209-224, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2004.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. (org.) **Afrocentricidade: Uma abordagem epistemológica inovadora** – Coleção Sankofa – Vol. 4. São Paulo, Selo Negro, 2008.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. **"O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil"**. São Paulo: Summus, 2003.
- OLIVEIRA, Franklin. Eles também são Filhos de Deus. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- PONGETTI, Henrique Entre O'Neill e a "Pérola Negra". In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- RODRIGUES, Ironildes. Diário de um negro atuante (1974-1975), *THOT*. Brasília: Gabinete do Senador Abdias do Nascimento, no.5, p. 210-211, 1998.
- RODRIGUES, Nelson. Abdias: - O Negro Autêntico. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos** Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- RODRIGUES, Nelson. Anjo negro. In: MAGALDI, Sábato (Org.). **Nelson Rodrigues: teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.



- ROSA, Daniela Roberta Antonio. **Teatro experimental do negro: estratégia e ação**. 2007. Dissertação (Mestrado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.
- ROSE, Phylis. **A Cleópatra do Jazz: Josephine Baker e seu tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. **“Negro, macumba e futebol”**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. **“Raça, nação e teatro negro no Brasil”**. **Cadernos Pagu**, Campinas, nº 28, p. 427-434, janeiro-junho de 2007.
- SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento: o grito e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- SOARES, Cristiano. “Todos os filhos de Deus têm asas”. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.