UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Guilherme Augusto Diniz

A LITERATURA DRAMÁTICA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO:
Entre a Crítica e a História

BELO HORIZONTE

2022

GUILHERME AUGUSTO DINIZ

A LITERATURA DRAMÁTICA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO:
Entre a Crítica e a História

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Elen de Medeiros.

BELO HORIZONTE

2022

Diniz, Guilherme Augusto.
D585l A literatura dramática do Teatro Experimental do Negro [manuscrito] : entre a crítica e a história / Guilherme Augusto Diniz. – 2022.
1 recurso online (382 f. : il., fots., p&b.) : pdf.

Orientadora: Elen de Medeiros.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 351-382.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Teatro Experimental do Negro – História – Teses. 2. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. 3. Crítica – Teses. 4. Negros nas artes cênicas – Teses. 5. Crítica teatral – Teses. I. Medeiros, Elen de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.209

Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário Israel José da Silva – CRB/6-2128

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *A literatura dramática do Teatro Experimental do Negro: entre a crítica e a história*, de autoria do Mestrando GUILHERME AUGUSTO DINIZ, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Elen de Medeiros - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria - USP

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2022.

Documento assinado eletronicamente por **Elen de Medeiros**, **Professora do Magistério Superior**, em 31/10/2022, às 21:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre**, **Professor do Magistério Superior**, em 01/11/2022, às 12:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes**, **Coordenador(a)**, em 01/11/2022, às 14:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **João Roberto Gomes de Faria**, **Usuário Externo**, em 01/11/2022, às 15:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1760049** e o código CRC **ED0309FC**.

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar diacronicamente a fortuna crítica das encenações realizadas pelo Teatro Experimental do Negro – TEN –, discutindo as bases ideológicas ali presentes. Nesse sentido, as análises visam identificar e debater tanto as visões político-sociais quanto as ideias artísticas existentes no jornalismo cultural que se debruçou sobre o TEN. Para tanto, foi necessário realizar um levantamento sistemático do material jornalístico produzido entre a primeira e a última encenações do grupo, em 1944 e 1957 respectivamente. A pesquisa em arquivos e acervos diversos compreendeu uma dimensão importante da pesquisa, pois é nesse âmbito que se debatem as inter-relações entre a crítica teatral, encarada como uma forma reflexiva de registro, a formação de uma memória cultural e a construção de uma historiografia cênico-dramática. Dessa forma, ressaltam-se as tensões estético-sociais que se imiscuem ora na exclusão, ora na inclusão de determinados sujeitos na narrativa histórica do chamado teatro brasileiro moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Experimental do Negro; Crítica teatral; Teatro brasileiro; Dramaturgia; História do teatro

ABSTRACT

The present work aims at diachronically analyze the ideological bases of the critical fortune of the Black Experimental Theater. In this sense, the study aims at identify and debate both the political-social visions and the artistic ideas present in the cultural journalism that focused on the Black Experimental Theater. For that, it was necessary to carry out a systematic survey of the journalistic material produced between the first and last performances of the group, in 1944 and 1957 respectively. The research in different archives and collections comprised an important dimension of the research, because it is in this context that the interrelationships between theatrical criticism, seen as a reflexive form of recording, the formation of a cultural memory and the construction of a scenic-dramatic historiography are debated. In this way, the aesthetic-social tensions that interfere, sometimes in the exclusion, sometimes in the inclusion of certain subjects in the historical narrative of the so-called modern Brazilian theater are emphasized.

KEY WORDS: Black Experimental Theater; theater criticism; brazilian theater; dramaturgy; history of theatre

Aos meus ancestrais – movimento e impulso vital.

À minha tão amada avó (in memoriam) – matriarca, pedra angular e fundamento.

À minha família, mamãe, papai e irmão – pérolas negras a reluzir beleza em meus olhos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sebastião Libério Diniz e Célia Aparecida Gregório Diniz, pelo imensurável amor, pela presença calorosa e por sempre me incentivarem a sonhar.

Ao meu irmão, Felipe Geraldo Diniz, pelo carinho e pelas sonoras gargalhadas que deixam a vida mais divertida.

À Elen de Medeiros, professora, orientadora e amiga tão compreensiva, cuja enorme sensibilidade acolheu, em diversos momentos, minhas inseguranças e temores, respeitando sempre o meu pensamento.

À Leda Maria Martins pela doce amizade construída, pelos conselhos tão instigantes e, especialmente, por ter facilitado o acesso a algumas obras muito importantes para a realização desta pesquisa. A sua grandeza me fascina.

Aos parceiros e às parceiras do site Horizonte da Cena, ambiente no qual eu ensaio, constantemente, algumas reflexões estéticas que, direta e indiretamente, desembocaram neste atual trabalho. Agradeço especialmente à Luciana Romangnolli com quem, em uma oficina nos idos de 2014, pude experimentar pela primeira vez a crítica teatral, ofício este que me fascina e me inquieta profundamente.

À Lorenna Rocha e ao Gabriel Araújo pelo companheirismo e pelo admirável trabalho que vocês estão fazendo no campo cultural.

Ao fraternal amigo, Nicholas Wilson, pelos saudáveis debates e pela franqueza incomparável.

Ao Harion Custódio pelo olhar diligente, atento e carinhoso ao revisar este trabalho.

Ao Jhonny Salaberg pela apaixonante presença e por ser um ouvinte tão cuidadoso principalmente na reta final deste trabalho. A sua escuta transborda afeto.

À toda equipe do IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros sem cujo apoio esta pesquisa ficaria grandemente incompleta.

Aos artistas e às artistas negros e negras que, reencenando no palco da história nossas existências, transfiguram memórias, desejos e ideias em poesia cênica. Os teatros negros constroem outros mundos possíveis para nossas infinitudes, descortinando opressões e anunciando nossas inimagináveis potencialidades. A todos e todas, expresso minha vívida gratidão.

"Não sou prisioneiro da História. Não devo procurar nela o sentido do meu destino.
Devo me lembrar, a todo instante, que o verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção na existência.
No mundo em que me encaminho, eu me recrio continuamente."
Frantz Fanon. Pele Negra, Máscaras Brancas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Abdias Nascimento dirige Aguinaldo Camargo (Brutus Jones), protagonista da peça *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill 198

Figura 2 - Fernando Araújo (Jeff) e Aguinaldo Camargo (Brutus Jones) em ensaio de *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill 198

Figura 3 - Cena do quinto ato da peça Othello de William Shakespeare onde Othello segura o braço de Desdêmona 213

Figura 4 - Brutus Jones (Abdias Nascimento) e Paulo Costard (Smithers) em *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill 229

Figura 5 - Ruth de Souza (Aila) e Abdias Nascimento (o pai) em *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso. 257

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO 1. O VOO DRAMATÚRGICO DO TEN 21

1.1 PALMARES E AS QUERELAS EM TORNO DA PATERNIDADE DO TEN 22

1.1.1 Eugene O'Neill e o TEN: alvissareiras interlocuções 27

1.1.2 Agridoces colaborações: Os Comediantes, Lúcio Cardoso e o TEN 44

1.1.3 Martins Pena e o TEN em uma triste comédia 54

1.1.4 *Aruanda e Filhos de santo*: esboços de uma relação entre dramaturgia e rito 60

1.1.5 O TEN no império de *Calígula*: diálogos com Albert Camus 70

1.1.6 "Trupe Abdias Nascimento" em uma revista (mas nem tanto) 74

1.1.7 Vinícius de Moraes e o TEN: rachaduras na romântica favela de *Orfeu da Conceição* 82

1.1.8 Teatro [negro] não tem que ser bombom com licor: diálogos com Nelson Rodrigues 88

1.1.9 A encruzilhada no Teatro Municipal: irradiações de *Sortilégio* 93

1.1.10 *O Anjo*, de Agostinho Olavo e *Patrocínio,* de Silvino Lopes: Dois casos negligenciados 105

1.1.11 Brevíssimas notas sobre *Dramas para negros e prólogo para brancos* 118

1.2 O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO DE SÃO PAULO: REVERBERAÇÕES E EXPANSÕES 122

1.2.1 (Bem) Antes do Teatro do Oprimido: Interlocuções entre Augusto Boal, Abdias Nascimento e Geraldo Oliveira 127

1.2.2 *João Sem Terra*: Hermilo Borba Filho e o Teatro Experimental do Negro 136

1.2.3 Pontes diaspóricas entre São Paulo, Rio de Janeiro e o Harlem: Langston Hughes pelo TEN 139

CAPÍTULO 2. NEGRAS CENAS PELO PRISMA DA CRÍTICA 148

2.1 Tremores ideológicos na crítica teatral 148

2.2 A cruzada da moderna crítica teatral 155

2.3 Suspicácias 163

2.4. Olhares sobre a cena negra 170

2.4.1 *Palmares* 176

2.4.2 Encenações de O'Neill: *O Imperador Jones*, *Todos os filhos de Deus têm asas*, *O moleque sonhador* e *Onde está marcada a cruz*.....180
2.4.3 *Terras do sem fim*.....233
2.4.4 Montagens de *O filho pródigo*.....243
2.4.5 Montagens de *Aruanda*.....267
2.4.6 *Filhos de santo*.....295
2.4.7 *Rapsódia Negra*.....309
2.4.8 *Sortilégio*.....318

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....341

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....351

INTRODUÇÃO

Em 1957, o polêmico, contraditório e irreverente Nelson Rodrigues, ao discorrer sobre o texto dramatúrgico *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, investiu venenosamente contra a crítica teatral brasileira, achincalhando-a de maneira inclemente e, ao mesmo tempo, apontando os seus limites intelectuais, de tal sorte que a contundente obra, encenada pelo Teatro Experimental do Negro (1944-1968), seria amplamente desmoralizada pelo inócuo jornalismo cultural vigente:

> Não tenham dúvida que a maioria da crítica não vai entendê-la. Sobretudo, dois ou três cretinos que se intitulam a si mesmos de "novos". Mas não são "novos" coisa nenhuma. Entre a Sra. [Luiza] Barreto Leite, que tem a idade do Sr. Mário Nunes e os Srs. Paulo Francis e Henrique Oscar, que são garotos, não há diferença. Diga-se a verdade total: não são novos, nem velhos. São burros. Tanto faz, que tenham 15 ou 80 anos. A burrice os isenta do tempo. Vão se atirar contra "Sortilégio". Mas nada impedirá que o mistério negro entre para a escassa história do drama brasileiro (RODRIGUES, 1966, p. 158).

O ferino golpe, desferido pelo autor de *Vestido de Noiva*, não esconde, contudo, uma nota pessoal, nascida, quiçá, de um subterrâneo ressentimento, sobretudo quando consideramos a trajetória deste dramaturgo que, ao lado dos explosivos elogios, angariou desafetos, impropérios e condenações da *intelligentsia* brasileira. Por outro ângulo, a provocação maledicente de Nelson Rodrigues indica as tensões entre o TEN e a crítica teatral. Esta relação foi intensamente marcada ora por aproximações e apoios, ora por afastamentos e desconfianças. De um modo geral, os olhares que a crítica lançou sobre o grupo negro se desdobraram em ambivalências e ambiguidades matizadas tanto pelas discussões em torno da chamada modernização do teatro brasileiro quanto pelo pensamento socio racial do país.

Aí reside um dos principais objetivos desta pesquisa, isto é, analisar os discursos e as ideias produzidos e/ou veiculados pela crítica teatral brasileira ao se debruçar sobre as produções cênico-dramatúrgicas do Teatro Experimental do Negro, procurando compreender quais conceitos, abordagens e perspectivas foram mobilizados pelo jornalismo cultural para interpretar as ações teatrais daquele grupo. Por estas veredas investigativas, iremos enxergar melhor quais foram as balizas estéticas, ideológicas e políticas do grupo no concerto do teatro brasileiro moderno. Entretanto, uma brevíssima apresentação do TEN e de sua trajetória nos será importante para visualizarmos panoramicamente algumas transformações cruciais presentes no contexto histórico dos artistas negros em questão. As turbulências políticas, ideológicas e estéticas em vigor durante a existência do grupo afetaram não apenas o seu caminhar, mas a crítica teatral que o encarou.

O Teatro Experimental do Negro, segundo seu líder-mor, Abdias Nascimento (2004), se constituiu como um multifacetado fórum de ideias, discussões e projetos que se multiplicaram em distintas frentes de enfrentamento ao racismo brasileiro. O histórico grupo produziu e/ou organizou congressos, exposições, cursos de alfabetização, publicações literárias e um periódico, o jornal *Quilombo*, cujos propósitos residiam no aprofundamento e na difusão do universo cultural afro-brasileiro. Contudo, uma das mais contundentes contribuições do Teatro Experimental do Negro foi seu resiliente desejo em edificar alternativas e renovadas possibilidades cênicas e dramatúrgicas para artistas negros e negras; contingente este tão escamoteado, apequenado e desumanizado na ficção teatral brasileira, sobretudo até a primeira metade do século passado. O teatro brasileiro, imerso em caudalosas contradições, não estava alheio à reprodução material e simbólica das ideologias racistas no Brasil. Portanto, denunciar este palco discriminatório foi igualmente um dos intentos desse grupo teatral. Leda Martins (2006, p. 209) assim sintetiza:

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

O TEN formou-se no Rio de Janeiro no final do ano de 1944, tendo, entre seus fundadores, o idealizador e líder Abdias Nascimento; o advogado e ator Aguinaldo Camargo; Ironides Rodrigues que, ao lado da pensadora Maria Nascimento, foram grandes vetores dos cursos de alfabetização e cultura geral oferecidos pelo TEN à população negra marginalizada; o pintor Wilson Tibério; José Herbel e Teodorico dos Santos. Ao longo dos anos outros significativos nomes integraram ou participaram do grupo, tais como Ruth de Souza, Léa Garcia, Haroldo Costa, Claudiano Filho, Arinda Serafim e Oscar Araújo. Entre as alianças mais ou menos esporádicas, mas não menos relevantes, destacam-se Paschoal Carlos Magno, Augusto Boal, Nelson Rodrigues e os cenógrafos Tomás Santa Rosa e Enrico Bianco. De um modo geral, o TEN, no âmbito teatral, estava conectado a uma ampla rede de criadores e pensadores que participavam ativamente da vida cultural do Brasil. Por meio de colaborações e diálogos estratégicos, o grupo negro imprimia paulatinamente suas marcas nos palcos cariocas (e posteriormente paulistanos), granjeando mais espaço para ampliar a abrangência de seu pensamento estético-político, bem como expandindo as suas possibilidades criativas, a fim de se afirmar definitivamente no mundo teatral de seu tempo (MARTINS, 1995; ALMADA, 2009).

A formação do Teatro Experimental do Negro ocorreu em um contexto artístico e social turbulentamente convulsivo. O grupo, no transcurso das décadas de 40, 50 e 60, foi um ativo personagem no debate estético e político, estabelecendo vívidas interlocuções com a sua contemporaneidade, grávida de transformações. O seu próprio surgimento, às vésperas da conturbada queda de Getúlio Vargas e do seu Estado Novo, atesta a imersão do TEN no cerne das contingências históricas que o circundava. O jornal *A Noite*[1], do dia 26 de dezembro de 1944, poucos meses após a formação inicial do TEN, trouxe em destaque: "O Presidente Getúlio Vargas apoia o 'Teatro Experimental do Negro' – Prometida uma sede, pelo chefe do governo, ao significativo movimento artístico-cultural [...]" (p. 2). A reportagem narrou entusiasticamente o encontro entre Abdias Nascimento e o centralizador mandatário, descrito como "o grande benfeitor da nossa arte dramática".

Segundo Angélica Ricci Camargo (2013), o governo Vargas promoveu uma verdadeira institucionalização do setor cultural. Por intermédio de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde Pública, objetivou-se desenvolver a dita "alta cultura" (produção erudita), fortalecer valores pátrios para erigir uma identidade nacional e, em suma, cristalizar uma noção de cultura oficial, pautada por princípios civilizatórios e educativos. Em meio a tantas controversas, a figura de Getúlio Vargas era vibrantemente celebrada por grande parte do meio teatral que, por sua vez, prestou homenagens ao presidente em todos os anos de seu governo, tendo dedicado a ele animadas récitas e calorosos elogios (CAMARGO, 2013).

O diálogo aparentemente cordato entre a liderança negra e o matreiro ditador revela, de uma só vez, dois pontos elementares para compreendermos, naquele momento histórico, o TEN, em particular, e o teatro brasileiro, em geral: a) Abdias Nascimento estabeleceu, durante toda a sua trajetória como diretor do grupo, interlocuções e/ou parcerias com distintos sujeitos políticos e setores artístico-culturais visando, nesta senda, fortalecer desta ou daquela maneira o grupo negro. O TEN, de um modo geral, atuou nas ambiguidades do poder, consolidando, entretanto, algumas amargas e tensas aproximações, como veremos no decorrer deste trabalho; b) durante o governo Vargas, especialmente entre o final dos anos 30 e início dos anos 40, uma forte contenda começou a despontar na vida teatral carioca. De um lado artistas e companhias profissionais, representantes do *establishment* comercial, símbolos vivos de um modelo teatral calcado primordialmente nos gêneros cômicos, tão aclamados pelas plateias. Do outro lado, os

[1] É preciso lembrar que, na altura, o jornal *A Noite*, assim como a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, pertencia ao patrimônio da União, por meio do Decreto-Lei nº 2.073, de 8 de março de 1940, fato este que os transformou em grandes ferramentas para a propagação de valores e ideais vinculados aos interesses do Estado Novo.

grupos amadores, interessados, predominantemente, em encenar textos estrangeiros (europeus em sua grande maioria), considerados mais ousados ou ambiciosos do ponto de vista estético, valorizando um repertório denominado "sério", isto é, tido como superior cultural e intelectualmente. Mesmo os textos internacionais mais despojados primavam por um certo refinamento composicional, ao contrário, por exemplo, do humor revisteiro visto como escrachado. Buscou-se maiormente a montagem das clássicas dramaturgias greco-latinas, das obras shakespearianas, do neoclassicismo francês, para não falarmos de certos vultos do teatro euro-estadunidense moderno. Além disso, um decreto de Vargas criou, em 1937, o SNT – Serviço Nacional de Teatro, órgão cujos objetivos eram, entre outras coisas, elevar moral e artisticamente a atividade cênica no Brasil, pretendendo estimular o teatro nas escolas, a formação de novos artistas e o financiamento de uma teatralidade mais polida e cívica, pois acreditava-se que a disseminação de tais ações promoveriam o aprimoramento tanto das companhias quanto do público em geral[2]. Assim como tantos outros artistas (amadores e profissionais), o TEN batalhou por apoios do governo federal (o grupo intentou assistência de instâncias estaduais e municipais também), almejando subvenções e toda sorte de auxílio para a realização de seus projetos:

> A disputa entre projetos artísticos, os confrontos entre o antigo e o moderno, o profissionalismo e o amadorismo, o teatro "para rir" e o teatro "sério" evidenciaram-se em diversas ocasiões, o que torna esse momento um referencial marcante para a história do teatro brasileiro. Pode-se mesmo afirmar que, embora longe de ser crucial, o amparo do governo foi importante para que novas propostas cênicas adquirissem visibilidade nesse panorama (CAMARGO, 2013, p. 137).

Devemos, portanto, perspectivar o diálogo entre Abdias Nascimento e Getúlio Vargas no âmago destas inquietações político-culturais, considerando, logicamente, todas as contradições aí presentes, sobretudo, quando recordamos que o Estado Novo adotou políticas eugênicas, bem como fechou partidos e organizações políticas, a exemplo da extinta Frente Negra Brasileira.

Em geral as historiografias a respeito do teatro brasileiro no século XX atribuem, aos grupos amadores, o mérito de terem, em conjunto, reabilitado a supostamente decaída cena nacional, tão presa ao comercialismo do teatro ligeiro e às comédias artisticamente despretensiosas[3]. As companhias teatrais, lideradas por atores-empresários tomavam os textos

[2] Em tese esta era uma das metas centrais do SNT, mas na prática, as afinidades dos gestores (incluindo o presidente e o ministro) para com este ou aquele artista; as incongruências e a própria fragilidade administrativa do órgão, principalmente, em seus anos iniciais, acabaram premiando e subvencionando iniciativas tanto amadoras, quanto profissionais (CAMARGO, 2013).

[3] Esta é a posição adotada, entre outros, por Sábato Magaldi (1962), Gustavo Dória (1975), Décio de Almeida Prado (1988) e por Tânia Brandão (2002), embora esta apresente algumas discordâncias.

teatrais como catapultas para avolumar o vedetismo carismático de um astro ou de uma estrela. As personagens é que deveriam se encaixar no temperamento do intérprete, agradando, dessa maneira, um público pagante cujo gosto se encontrava viciado pelo riso inconsequente. Diante desse panorama desolador, Alberto Guzik (1986, p. 9) sumariza da seguinte maneira o papel desempenhado pelos grupos amadores a partir sobretudo do final dos anos 30:

> São os tempos heroicos dos amadores. Luta-se pela certeza de que é possível melhorar o quadro teatral dominante [...]. Tem-se uma noção ainda imprecisa de que o teatro pode ser maior que aquilo que é visto dia a dia em cena. E, para os amadores, o momento é de busca de apoio para a renovação qualitativa que almejam. Embora sejam contemporâneos da Segunda Guerra Mundial, seus espetáculos não a refletem. Pensam em conceitos como Arte e Belo com maiúsculas, querem atingir uma perfeição artística que permita ao teatro a ocupação de um lugar realmente destacado no panorama cultural do país. Mas, no caso dos amadores cariocas e paulistas que se encarregaram de cimentar as bases da moderna renovação teatral brasileira, não se pode esquecer que atuaram e conviveram com o Estado Novo, sujeitos, pois às pressões censoriais que decorrem das ditaduras.

O debate historiográfico registra, entre as décadas de 40 e 50 a presença de variadas iniciativas amadoras e semiprofissionais, como, no Rio de Janeiro: O TEB – Teatro do Estudante do Brasil; Os Comediantes; o Teatro Universitário; O Teatro dos Doze; o Teatro de Câmara; em São Paulo: o Grupo de Teatro Experimental; o Grupo Universitário de Teatro; o TBC (fase amadora); os English Players; o Grupo de Artistas Amadores; o TPE – Teatro Paulista do Estudante. Em síntese, são grupos compostos por uma burguesia (ou pela pequena burguesia) ilustrada ou por estudantes dispostos a realizar aventuras cênicas desconsideradas pelos profissionais. A influência das vanguardas teatrais oriundas da Europa (França e Itália, em especial, marcaram forte presença) ou dos Estados Unidos levaram tais grupos a explorar facetas e possibilidades renovadas para seus processos criativos descondicionados do sucesso financeiro, visto que a bilheteria não se impunha na vida destes grupos amadores. Nanci Fernandes (2013) enfatiza ainda o movimento amadorístico de Pernambuco. O TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco e o TPN – Teatro Popular do Nordeste são importantes destaques.

Por muito tempo, na historiografia do teatro brasileiro, o marco fundador, (hoje bastante contestado, aliás[4]), da modernização do teatro brasileiro foi atribuído à montagem, pelas mãos do polonês Ziembinski, do fragmentário texto rodriguiano, *Vestido de Noiva*, em 1943. Nesta produção, viu-se, de maneira imponente a presença e a função de um *encenador*. Esta mítica figura na moderna cena ocidental, é aquele "que sabe compreender o significado profundo da obra para lá da consciência do seu autor" (MOLINARI, 2010, p. 329), sendo uma consciência

[4] Sublinho neste momento as proposições de Thiago Herzog (2018), de Henrique Verthenko (2015), de Tânia Brandão (2009) e, em alguma medida, de Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota (2012).

central no teatro "capaz de dar corpo a uma expressão artística autônoma, o criador do espetáculo" (MOLINARI, 2010, p. 335). Ou seja, idealmente o diretor moderno reuniria incumbências disciplinadoras (organiza sob sua autoridade o elenco, corrigindo histrionismos ou vedetismos que venham a comprometer a saúde do conjunto), organizadoras (orquestra inventivamente os diversos elementos físicos e semióticos da cena – iluminação, cenografia, atuação, figurino, sonoplastia, delineando um todo coeso e harmônico) e criadoras (lê, segundo a sua perspectiva poética um texto teatral, conferindo-lhe um sentido particular, "original", encaminhando a sua proposta espetacular para concretizar uma visão/concepção artística. A cena, portanto, ganha tônus, peso e um renovado sentido, pois não é mera atualização passiva de uma obra dramática). Mais tarde, desembarcaram aqui outros encenadores de nacionalidades distintas (italiana, belga, polonesa, alemã etc.), e nas décadas subsequentes formaram-se as primeiras gerações de encenadores brasileiros. Da mesma maneira os propósitos artísticos dos amadores irão se reconfigurar em companhias teatrais, moldadas sob o signo da modernidade, como o TBC (fase profissional); o Teatro dos Sete; a Cia. Maria Della Costa, entre outras. Historicamente, como um inquieto grupo amador, o Teatro Experimental do Negro delineou os seus horizontes artísticos nesta trincheira, isto é, entre os propósitos modernos.

Este painel objetiva situar o TEN em seu contexto social e artístico, considerando que, neste trabalho, iremos discutir, tão somente, a sua atividade cênico-dramatúrgica, abstendo-nos de desenvolver largos exames de suas incursões mais diretamente políticas, embora tal separação não se adeque à realidade deste grupo.

Nesse percurso desejamos debater e reavaliar o papel do TEN no processo de modernização do teatro brasileiro. As revisões críticas de nossas historiografias teatrais do século XX não são necessariamente escassas. Cada vez mais problematiza-se este ou aquele aspecto do teatro brasileiro, abrindo dinâmicas perspectivas acerca não apenas dos fatos, mas dos próprios procedimentos e metodologias de historicização. Se antes a presença dos amadores negros era ignorada e/ou apagada, alguns bons esforços investigativos, especialmente aqueles encampados por intelectuais negros e negras, vêm redesenhando esta paisagem histórica. Contudo, dois pontos não nos parecem devidamente discutidos: a) em primeiro lugar, a atuação do TEN no âmbito do moderno teatro brasileiro. Desejamos aqui captar os modos pelos quais este grupo lidou com as discussões em torno da modernização teatral; de que maneira o seu próprio projeto estético-político incluiu e/ou contestou certos aspectos destes ideais modernizadores? É possível dizer que o TEN forjou uma noção própria de modernidade distinta dos discursos dominantes em sua época? O que era, concretamente, *experimental* nas

realizações dos amadores negros? Em muitas narrativas que, inclusive, destacam as ações do TEN, a sua trajetória se afigura periférica, reduzida ou coadjuvante no processo de transformação da cena brasileira; b) em segundo lugar, os conceitos de *raça/racismo*, na qualidade de operadores analítico-conceituais para interpretar a sociedade brasileira não podem ser subestimados, pois "o fato é que a noção de raça ainda é um fator político importante, utilizado para naturalizar desigualdades, justificar segregação e o genocídio de grupos sociologicamente considerados minoritários" (ALMEIDA, 2018, p. 24). Logo, não nos parece possível analisar, em uma sociedade estruturalmente racista como a brasileira, o processo de modernização teatral sem considerar os mecanismos de poder articulados pelo racismo que, por seu turno, sistematiza hierarquias entre distintos grupos humanos. Visualizar o teatro brasileiro moderno a partir da posição histórica do TEN nos possibilita refletir de que modo a estética (e a historiografia teatral) dialogou direta ou indiretamente com a noção de raça; como as presenças negras foram lidas em cena; qual projeto de nação/identidade nacional estavam acoplados nos debates em torno da modernização do palco; quem foi/podia ser moderno e de que forma.

Portanto, ao analisarmos o modo pelo qual a crítica teatral moderna se relacionou e pensou o Teatro Experimental do Negro, desejamos visualizar e identificar quais as tensões, os conflitos e as expectativas geradas nesta interlocução. Como o signo negro, em suas potencialidades e em suas manifestações cênico-literárias, foram perspectivados pela *intelligentsia* crítica do momento? Qual a ideia de dramaturgia moderna defendida por tais críticos e como essa noção de modernidade lidou com o TEN e com suas propostas dramatúrgicas? Dessa forma esta dissertação buscou perfazer um exame dos pressupostos estético-ideológicos dos críticos e o que balizou suas respectivas reflexões na recepção crítica das produções do TEN.

As críticas teatrais debatidas neste trabalho foram produzidas entre 1944 e 1957, os respectivos anos da primeira e da última encenações do TEN. Para o levantamento deste material jornalístico consultamos o acervo do IPEAFRO – Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-brasileiros; os arquivos digitais do Acervo Ruth de Souza/LABHOI-UFF - Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense; os acervos digitais dos jornais *O Globo*, *Folha de São Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, além do acervo da Hemeroteca Digital, pertencente à Fundação Biblioteca Nacional. Debruçamo-nos sobre a obra *Teatro Experimental do Negro*: Testemunhos (NASCIMENTO, 1966), na qual está compilada uma parte importante da fortuna crítica do TEN. Ademais, incluímos um ou outro artigo presente na revista *Dionysos*

nº 28, dedicada ao TEN. Não desconsideramos também outras publicações, nas quais estão reunidas críticas teatrais escritas durante o período analisado, tais como: *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, de Décio de Almeida Prado (2001), *Crítica teatral e outras histórias*, de Paschoal Carlos Magno (2006) e *Os caminhos do teatro paulista*, de Clóvis Garcia (2006).

Para tanto, a dissertação se compõe de dois capítulos. No primeiro, examinamos como o repertório dramatúrgico do TEN expressa e redimensiona o projeto estético-político do grupo. Tais dramaturgias situam de modo complexo os modos pelos quais a noção de modernidade teatral estava sendo articulada pelos amadores negros, sobretudo em sua batalha pela ressignificação da personagem negra. Na perspectiva do TEN a renovação *estrutural* e *temática* da dramaturgia se projetou como um significativo ponto de partida, visando um redimensionamento da personagem negra[5] e uma expansão das possibilidades artísticas para atores negros e negras. Concordamos largamente com Evani Tavares Lima (2010, p. 127), para quem "a dramaturgia é, sem dúvida, o ponto estratégico do projeto teatral do TEN". Este primeiro capítulo é importante, além disso, para delinearmos as relações, colaborações e parcerias artísticas efetivadas pelo TEN. É neste âmbito que iremos discutir como o grupo transitou por espaços culturais, estabeleceu diálogos e, enfim, atravessou ativamente a modernização teatral.

O segundo capítulo é exatamente aquele no qual se analisa a fortuna crítica das montagens do Teatro Experimental do Negro, identificando quais os pressupostos e as ideias estéticas, sociais e raciais estavam presentes nesta produção crítica. Os objetivos artísticos do TEN foram captados pela crítica teatral da época? De que forma? Ademais, as interrelações entre a crítica, na qualidade de *arquivo*/*registro*, a *história* e a *memória* sociocultural tangenciam esta pesquisa a fim de perscrutarmos de que maneira os discursos presentes no jornalismo cultural participaram da formação da historiografia teatral e da construção de um cânone que produziu inclusões e exclusões. Outras análises mais ou menos integrais da fortuna crítica do TEN já foram realizadas. A tese de Júlio Claudio da Silva (2011), *Relações raciais, gênero e memória*: a trajetória de Ruth de Souza entre o Teatro Experimental do Negro e a Karamu House (1945-1952), é um bom exemplo. O autor também procedeu a um levantamento de críticas teatrais, porém Silva (2011) destacou privilegiadamente escritos e passagens atinentes à carreira da atriz Ruth de Souza. Evidentemente, as abordagens e as leituras

[5] Obviamente trabalhamos aqui com as noções e princípios manejados pelo próprio TEN e, por extensão, por todo o espectro teatral daquela época. Portanto, a importância da personagem teatral ou da representação/ mimesis, ainda que reconfiguradas sob a égide da modernização, são consideradas na presente dissertação, pois eram condições coerentes para o universo examinado.

realizadas neste trabalho não esgotam a amplitude de perspectivas possíveis. De todo modo, primamos por um estudo diacrônico que conjugasse reflexões estéticas e políticas no que tange ao projeto cênico-dramatúrgico do grupo.

No que tange ao exame das críticas teatrais, esforçamo-nos sempre para situar os textos no interior de sua conjuntura histórica, enfatizando quais linhas de pensamento mobilizavam, de um modo geral, o debate de ideias naquele momento. Ao mesmo tempo, a reflexão historiográfica nos instiga a questionar o passado com perguntas do nosso presente. Nesse sentido, problematizamos de modo mais incisivo certas expressões utilizadas pela crítica teatral da época, expressões estas que, lidas contemporaneamente, revelam camadas de sentido racistas, por exemplo. É o caso do termo *instintivo*, manejado repetidamente para qualificar o trabalho de artistas negros, como o ator Aguinaldo Camargo. O termo já foi empregado para descrever outros artistas cênicos, inclusive brancos, que não possuíam uma formação acadêmica ou sistemática, grande realidade dos atores brasileiros na primeira metade do século XX. Porém, quando deslocamos o olhar, sobretudo em uma pesquisa que encara a raça como categoria analítica, vemos, em palavras como esta, significados anteriormente ocultados ou naturalizados, mas que hoje são cada vez mais contestados. Não pretendemos resvalar em anacronismos, contudo a história é elaborada no presente, com todas as bagagens, as potencialidades, limites e perspectivas do agora.

Por último, parece-nos salutar seguir as reflexões de Leda Maria Martins (1995, p. 204) que, ao meditar sobre a sua própria pesquisa, assinala que:

> Meu olhar repousa nas palavras. Ao dizer o sujeito negro como uma instância da linguagem que se faz e se constrói no tecido do enunciado e da enunciação que o presentam, a leitura do negro e da negrura que propus a mim também evoca. [...] Ao falar o negro, nomeio minha própria negrura e, ao interpretar a encenação da experiência negra nas Américas, nessa experiência me incluo. Por isso, o discurso que encena o meu objeto a mim também encena.

Ainda que o plural majestático, adotado na arquitetura de meu texto, possa recobrir o discurso de uma certa frieza marmórea ou até mesmo distanciada, é preciso enfatizar que há, na forja das palavras, dos argumentos, dos raciocínios e dos afetos aqui orquestrados, um eu que não se imagina universal, invisível ou absoluto. Assim como pontua Martins (1995), este texto também inscreve *meu* corpo, *meus* desejos, *minhas* inquietas travessias e, enfim, a minha também *negrura,* a partir da qual me desloco, observo e penso estas tantas complicações que atravessam o e no texto. Nesta senda, a minha pesquisa não pretende esquivar-se de sua postura engajada no campo das discussões e dos movimentos antirracistas. Como crítico teatral e pesquisador especialmente dedicado a pensar as expressões dramatúrgico-teatrais afro-

brasileiras, trago para este texto minhas alegrias, dores, leituras, pensamentos e, enfim, vivências de um jovem pensador negro que objetiva sempre implicar-se nas urgências de seu tempo.

Se nesta dissertação, em especial, o plural "*nós"* se mostrara mais sedutor ou aprazível, não esqueço (ou talvez, esqueçamos) de que ele é uma encenação, uma performance. Ao mesmo tempo, o termo *nós* soa cativantemente, se se considera que na tessitura de um ensaio, na invenção de um conceito ou na escrita de um tratado, ninguém está totalmente solitário. Um sem-número de vozes, nomes, tempos e espaços edificam o texto a ser escrito. Os ancestrais também encantam este texto.

Desejamos que estas singelas paisagens investigativas sejam uma boa companhia para conhecer (ou reconhecer) o Teatro Experimental do Negro por meio das críticas teatrais.

CAPÍTULO 1. O VOO DRAMATÚRGICO DO TEN

As dramaturgias encenadas, lidas e publicadas pelo Teatro Experimental do Negro, ao longo de toda sua trajetória, permitem-nos entrever algumas das principais aspirações estéticas, políticas e ideológicas deste tão multifacetado grupo. Um primeiro traço destacável na leitura conjuntural destas peças teatrais reside na busca por referenciais dramatúrgicos alternos, desejando fomentar concepções cênicas para além das convenções dominantes no palco brasileiro, como o teatro ligeiro, as comédias de costumes e os espetáculos musicados. Justamente a partir destas novas bases dramáticas um outro espectro de ator e de atriz negros, que o TEN almejava promover no país, plasmar-se-ia. Logo, os objetivos do grupo exigiam:

> 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)

Nesse sentido, as tensões entre os valores culturais dominantes (brancos/europeus) e os valores inferiorizados (negros/afro-brasileiros/africanos), bem como as discussões acerca das acidentadas relações interraciais e seus efeitos psicoafetivos, serão as problemáticas mais recorrentes. Logicamente que, seja no repertório nacional, seja no repertório internacional, não serão ausentes as críticas dirigidas aos instrumentos de repressão social e às discriminações raciais, visto que o enfrentamento aberto ao racismo brasileiro será uma das principais proposições do TEN.

Em segundo lugar, o TEN objetivou instaurar alternas possibilidades profissionais e artísticas para o ator/atriz negros, ampliando seu horizonte interpretativo para além dos tipos cômicos, grotescos, ludicamente folclóricos ou subservientes: "Estes são os negros engraçados, pitorescos, permitidos até mesmo no teatro convencional, já que sua função é fazer o branco rir. Todavia, mais além dessa capa folclórica, elementos culturais mais profundos existem" (NASCIMENTO, 1980, p.124). Portanto, esse espectro dramatúrgico visado pelo TEN, significava a expansão de horizontes poéticos e históricos de modo que o elenco negro pudesse explorar facetas outras de suas potencialidades cênicas. Ao lado da verve cômica de um Grande Otelo, teríamos também a flama trágica de um Aguinaldo Camargo.

Em terceiro lugar, a literatura dramática do TEN revela uma iniciativa artística e sociológica conscientemente implicada em fortificar e formular um teatro moderno não apenas para o artista negro, mas para a vida teatral do país, estimulando e acolhendo novos dramaturgos

brasileiros. As veredas criativas do grupo apontam para nomes, obras e recursos dramatúrgicos reputados como renovadores do teatro ocidental (euro-estadunidense para ser mais exato). Eugene O'Neill, Garcia Lorca e Albert Camus, por exemplo, três vultosos nomes da moderna literatura teatral, serão lidos e/ou encenados pelo TEN. Ademais, Abdias Nascimento estabelecerá um frutífero diálogo com algumas das mais atuantes linhas do pensamento estético e político do século XX, a saber, o movimento da *Négritude* e os ecos mais tardios da *Harlem Renaissance* (MOURA, 2008).

1.1 PALMARES E AS QUERELAS EM TORNO DA PATERNIDADE DO TEN

A montagem do poema dramático *Palmares (Vida de Castro Alves)*, escrito por Stella Leonardos[6], poderia ocupar um segundo plano na historiografia do Teatro Experimental do Negro se considerarmos apenas a sua relevância dramatúrgica. Todavia, a participação do TEN nesta encenação, organizada pelo Teatro do Estudante do Brasil, no final de 1944, marcou não apenas o desempenho inaugural do grupo liderado por Abdias Nascimento, mas evidenciou uma feição constitutiva da atuação do TEN, isto é, a sua capacidade em estabelecer parcerias e relações colaborativas com diversos grupos, criadores e intelectuais de seu tempo. Evidentemente tais interlocuções não ocorrerão sem ruídos, nascidos tanto das tensões raciais quanto de divergências poéticas.

A história do poema dramático *Palmares* remonta, porém, ao ano de 1943 quando fora escrito. A jovem poetisa, de apenas 20 anos, Stella Leonardos, foi assim descrita pela *Revista Vamos Ler!*:

> Na idade dos sonetos de amor e da versalhada lírica, Stella Leonardos faz poemas nacionalistas e escreve *peças em alexandrinos* impecáveis sobre a vida dos nossos grandes poetas, trabalhos que exigem leitura e que não dependem apenas da imaginação e das qualidades naturais. E assim *Stella faz poemas sobre nossos desbravadores*, *heróis imortais do nosso passado, pondo sempre nesses poemas,*

[6] Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa (1923-2019) foi uma prolífica ficcionista, tradutora e estudiosa da literatura brasileira. A autora percorreu numerosos gêneros e estilos literários, produzindo romances, poemas, incluindo cancioneiros e romanceiros, além de peças de teatro infanto-juvenis. Escreveu em italiano, catalão, provençal, inglês, francês e castelhano. A multipremiada escritora concebeu cerca de 200 títulos em seus mais de 90 anos de vida. (SALES, 2013). Stella Leonardos é comumente associada à terceira geração do modernismo e Alfredo Bosi (2017, p. 497) a situa na geração de 45, representativa de "tendências formalistas e, *lato sensu,* neossimbolistas". Mais adiante, ao debruçar-se sobre a poesia dos anos 70, Bosi (2017) inclui Leonardos em um conjunto de poetas que, desde as décadas de 50 e 60, possuem uma concepção de lírica oscilante entre o moderno e o tradicional. Nestes poetas o imaginário romântico convive com o discurso metrificado. Além disso, antes de escrever Palmares, a poetisa compusera a peça *Marabá* em quatro atos, cujos alexandrinos versam sobre a vida do poeta Gonçalves Dias. Também de 1943 temos notícias de que outro poema dramático em alexandrinos fora tecido, *Rufa ao longe um tambor*, cujos quatro atos narram a trajetória do poeta Olavo Bilac. Logo, *Palmares* encerrava uma trilogia.

> *muito sopro cívico muita emoção patriótica*. A sua estreia com "Passos na Areia", foi seguida logo de "E assim se formou a nossa raça", poemas esses em que predominam uma forma trabalhada, uma intenção sempre nobre de fidelidade histórica. (O QUE..., 1943, p. 21, grifo nosso)

Em julho de 1943 a Rede Cultural Vamos Ler e a Casa Castro Alves promoveram um recital no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, em que *Palmares*, até então inédito, foi lido pela própria autora. O poema de Stella Leonardos apresentava em dicção cívica e sublime o Quilombo dos Palmares, mas a sua imagem não se afigurava como uma crítica aos abismos raciais do presente, nem tampouco um estímulo à união política dos povos negros no país. Ao contrário, as terras palmarinas e seus sujeitos são construídos como símbolos algo lendários do passado, cujos gritos por liberdade são partes da história longínqua, quase mítica da grande nação brasileira. O espírito romântico de sua poesia é de certo modo reafirmado em uma matéria publicada pelo *Jornal do Brasil*, a 22 de outubro de 1944, cujo título não poderia ser mais significativo, a saber, "A poetisa do Brasil"[7]:

> Stella Leonardos passa para a sonoridade dos seus versos toda a magia dos trópicos brasileiros, mas guarda a essência de sua poesia, a pureza e a intensidade do seu amor, a vibratilidade de sua inspiração para a alma do Brasil, para a raça que escreveu e continua escrevendo, na vastidão de nosso território, o poema imortal da nacionalidade. (SOUSA, 1944, p. 3)

No final de 1944, o Teatro do Estudante do Brasil estava a preparar a montagem de *Palmares*. Após quatro anos de estada na Europa, trabalhando como cônsul em Liverpool e mais tarde como secretário na Embaixada de Londres, Paschoal Carlos Magno[8], fundador e

[7] Tal epíteto atribuído à poesia de Leonardos guarda inegáveis correspondências para com as perspectivas político-culturais do Estado Novo. Neste período em especial, as noções de cultura, identidade nacional, povo, pátria serão manejados de modo a inscrevê-los em uma oficialidade. Tanto a instituição de uma cultura nacional e oficial, quanto certo estímulo a uma cultura popular (despida de suas características beligerantes com relação ao *status quo*) objetivavam criar consensos e formular um sentimento nacional homogêneo. A atuação do Ministério da Educação e Saúde Pública (renomeado ulteriormente para Ministério da Educação e Saúde), sob a chefia de Gustavo Capanema (1900-1985) é uma das chaves históricas para se compreender os propósitos governamentais no que tange ao desenvolvimento tanto uma alta cultura oficializada no país, quanto à construção de uma certa ideia de nacionalidade. (CAMARGO, 2013); (ARAÚJO; BARBOSA, 2016). Por conseguinte, os poemas dramáticos de Leonardos, concebidos até então, reverberam estas ideologias, romanceando um passado áureo, glorioso e inspirador desta pátria.

[8] No centenário de nascimento de Paschoal Carlos Magno, o crítico Sábato Magaldi (2008) em depoimento laudatório acerca das realizações do homenageado, destaca que Paschoal foi um verdadeiro líder e animador cultural, cujos conselhos eram buscados por todos aqueles que desejavam se iniciar na vida teatral. Conciliando seus afazeres diplomáticos com a liderança do TEB, Paschoal contribuiu largamente para a formação de novos atores, cenógrafos, diretores, etc, que, posteriormente, foram compor as cias brasileiras, atuando na disseminação das artes cênicas por diversos recantos do país. Magaldi (2008) ainda ressalta a presença de Paschoal como crítico teatral no *Correio da Manhã*, noticiando, analisando e estimulando as sementes teatrais, em sua ampla diversidade. O Teatro Duse inaugurado no ano de 1952 em sua residência sempre almejou suscitar a criação de uma dramaturgia nacional renovada, posto que novos autores brasileiros encontraram ali um espaço estimulante, sob uma ótica de experimentação artística desligada das pressões comerciais imediatas. O teatro-laboratório Duse mantinha uma escola de teatro e uma cantina para as refeições dos estudantes (MOLINA, 2015). Diretor, dramaturgo, ator, poeta,

líder do TEB, retornou ao país e reassumiu a direção geral do grupo (FONTANA, 2016). Em outubro daquele mesmo ano, Abdias Nascimento ao lado dos companheiros Aguinaldo Camargo, Wilson Tibério, José Herbel e Teodorico dos Santos formaram o agrupamento inicial que, no Café Amarelinho na Cinelândia, já principiava a materializar e a institucionalizar as ideias seminais do TEN (NASCIMENTO, 2014).

Neste momento a narrativa histórica ganha um episódio que poder-se-ia dizer anedótico, caso não revelasse aspectos bastante sintomáticos do racismo brasileiro. Paschoal Carlos Magno advoga para si a fundação do Teatro Experimental do Negro, no âmbito do Curso de Férias de Teatro ofertado pelo TEB. Diz Paschoal: "Então, criamos na Casa do Estudante, o Teatro Experimental do Negro, que depois o Abdias do Nascimento tomou conta, fazendo tudo errado, transformando a coisa numa porta aberta para outro tipo de racismo. (MAGNO, 1977, p. 161)". A versão de Paschoal, insustentável com base nas documentações, fotografias, matérias jornalísticas, notas na imprensa e crônicas teatrais, explicita pelo menos duas questões: a) o ceticismo e o pavor não apenas da *intelligentsia* da época, mas da sociedade como um todo, para com a formação de coletivos negros conscientes política e culturalmente de seu pertencimento racial. A derrocada, mesmo que simbólica, da mítica democracia racial e dos pactos sociais construídos sobre essa falácia era um medo real das elites e das classes médias. Com relação a este problema, o TEN estabeleceu uma postura ambivalente. Ainda que jamais tenha abdicado de seus princípios político-ideológicos, o grupo e especialmente seu líder estrategicamente estabeleceram pontos de contato com distintos setores da sociedade, inclusive com o fito de legitimar a iniciativa ao lado de personalidades e criadores da elite; b) segundo Abdias Nascimento relata (e iremos comprovar ao lermos as críticas teatrais da época) um dos principais destaques da montagem de Palmares foi a atuação de Aguinaldo Camargo ao encarnar o líder Zumbi. Mais que o lirismo dramático de Stella Leonardos, o jogo cênico, desenvolvido por numerosos atores negros, que edificaram teatralmente o Quilombo dos Palmares, atraiu a atenção do público. Ora, iria Paschoal Carlos Magno autointitular-se criador do TEN se a iniciativa resultasse malograda ou desinteressante do ponto de vista da sua novidade no cenário teatral brasileiro? Paschoal, antenado às tendências estéticas internacionais, reconheceu decerto as potencialidades criativas e inovadoras daquele grupo que, com tais qualidades, poderia sulcar profundos caminhos estéticos na conjuntura cultural de sua época. Fontana (2016, p. 157) completa: "Realmente, Paschoal tinha certa mania de atribuir

romancista, promotor de festivais de teatro e diplomata, Paschoal Carlos Magno foi deveras uma presença marcante no teatro brasileiro moderno.

para si o crédito do lançamento de projetos e de artistas que ganharam notoriedade junto com ele, mas que já existiam antes de suas associações com Paschoal."[9]

Assim conta-nos Abdias Nascimento:

> O que nós fizemos com o Paschoal, de colaborar com ele, fizemos com muitos outros grupos, mas nenhum deles se julgava dono do Teatro Negro, nem fundador do Teatro Negro. Assim, é lamentável que eu tenha que dizer essas coisas a respeito dessa afirmação completamente fantasiosa do Paschoal, porque ele tem muitos aspectos positivos, coisas com que eu concordo e que aprovo. [...] O Teatro Negro é a primeira, única e exclusiva criação do negro brasileiro. E até isso, o Paschoal, com todo o lado bom que ele possa ter, quer tirar do negro (SEMOG; NASCIMENTO, 2016, p. 122).

A divergência se estende até mesmo à direção da montagem. Segundo o programa do espetáculo, a atriz Esther Leão (1892-1971) incumbiu-se da direção cênica da peça, mas Elisa Larkin Nascimento (2014) e o próprio Abdias (SEMOG; NASCIMENTO, 2016) afirmam que foi o TEN que convocou, ensaiou e preparou o elenco negro. Ainda que esta responsabilidade tenha sido compartilhada entre os dois grupos, não deixa de ser bastante expressivo este apagamento da presença negra nos componentes intelectuais e organizacionais do espetáculo.

O texto de Stella Leonardos, embora elogiado pelos seus valores literários, não foi um consenso quanto à sua força teatral. O próprio Paschoal Carlos Magno reajustou o texto original para dar-lhe mais vida cênica, transformando os quatro atos em seis jornadas, cuja finalização se deu com o apoteótico quilombo regido por Zumbi (FONTANA, 2016). Na história da dramaturgia brasileira, esta obra será uma das pioneiras na representação das terras palmarinas, evocando-a com toda a sua pujança cultural. Contudo, como assinalamos, a luta quilombola foi pintada com tintas mais idealizadas que históricas, mais lendárias que político-sociais.

Na história do TEN, *Palmares* pode não ter um lugar de reluzente destaque, porém ilustra, de modo controverso, os diálogos e os trânsitos presentes entre o grupo e seu contexto teatral. Interlocuções jamais isentas de atritos. Mas ainda assim, veremos adiante como a formação de alianças com intelectuais, artistas e cias teatrais foi uma tática importante para o Teatro Experimental do Negro não apenas ampliar suas possibilidades de inserção no meio cultural, mas também para imprimir a sua influência estética e ideológica no universo cênico de seu tempo, fazendo ecoar a sua presença, por assim dizer, singular. Ora, participar da montagem de *Palmares* dialogava com os princípios criativos e sociais do TEN, pois neste texto dramático, a última jornada oferecia uma rara oportunidade na época para a irrupção de atores/atrizes negros/negras em um gênero literário sério, diferente das revistas cômicas ou dos

[9] Na própria orelha do livro "Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias (2006)" é dito que o produtor cultural, dotado de uma instintiva capacidade de garimpar novos talentos, foi o criador do TEB e do TEN.

entretenimentos ligeiros. Mais: *Palmares* retrata o signo negro em um molde heroico. E como nos diz Abdias Nascimento "O negro abandona de agora em diante o lugar subalterno que sempre ocupou na cena indígena – papeis de criados, negrinhos levando cascudos, pai João Banzeiro – para se tornar herói. Este é realmente um evento da maior importância sociológica e artística (NASCIMENTO, 1966, p. 125). É visível, pelo exame das peças teatrais montadas pelo TEN, que essa concepção de herói negro não se plasmou de forma unívoca, mas entre os principais anseios do grupo, iremos constatar a busca: a) por uma personagem elevada, isto é, capaz de dignificar a representação desfigurada/conspurcada da pessoa negra, reabilitando a sua respeitabilidade humana; b) por uma *persona* dramática que, assim como o arquétipo geral do herói, sente e condensa os angústias, as dores e as alegrias de toda uma comunidade (o povo negro), para, neste processo, triunfar ou no mínimo pelejar contra os adversários, repelindo, pois, uma imagem passiva. Esta era uma meta elementar do projeto poético do TEN. Uma nova formulação de personagem negra exigiria, portanto, uma nova concepção de ator/atriz negros, em um processo que se retroalimentaria.

É também importante dizer que *Palmares* foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 21 de dezembro de 1944, sendo, em rigor, a primeira vez que o TEN pisou naquele palco.

1.1.1 Eugene O'Neill e o TEN: alvissareiras interlocuções

Após as exitosas apresentações de *Palmares*, o TEN preparar-se-ia para seu verdadeiro batismo de fogo, ou seja, encenar uma peça autonomamente, cuidando de todos os seus preparativos e impondo-se no cenário cultural carioca. Mas por onde começar? Abdias (2004), Martins (1995), Mendes (1982), Flores (1995) e Sussekind (1982) afirmam: conjunturalmente a dramaturgia brasileira até 1945 não apenas dispunha de escassos personagens negros, mas figurava-os pejorativamente, desfigurando amiúde sua humanidade, sua condição de sujeito para dar-lhe uma feição ora grotesca e ameaçadora, ora ridícula e infantilizada[10]. O drama nacional incorporava as mais pungentes ideologias racistas produzidas e/ou veiculadas no país, projetando o signo negro como uma mácula, exprimindo, em seus enredos, o imaginário social que via no afrodescendente a inferioridade humana e cultural que atrasava o país. O palco brasileiro, chafurdado em contradições, era (e continua a ser) um sintoma das relações étnico-raciais desde seu período escravagista, seja para mistificar as contendas raciais que aqui imperavam, seja para colocar, na caracterização da personagem negra, o discurso dominante do branco. Portanto, a imagem dramatúrgica do negro era, via de regra, um títere nas mãos das fantasias, desejos e projetos ideológicos das classes letradas. Entre a indizibilidade e a invisibilidade (MARTINS, 1995) a personagem negra representava, de modo estereotípico, o oposto da humanidade branca; logo a negrura simbolizava o feio, o mal e o inumano. Na grande maioria dos textos teatrais, como aduz-nos Mendes (1982) o negro cumpria mera função decorativa, acessória, item rebaixado para compor a cenografia da peça, resumindo-se a acenar a cabeça, retirar ou colocar objetos e acatar ordens dos superiores brancos. Para esta autora, nestes numerosos casos, o negro mal poderia ser considerado uma personagem, visto que sua aparição se limita a ser um instrumento subalterno.

A dramaturgia oitocentista produzirá alguns entrechos cujas dinâmicas narrativas apresentarão personagens negras em maior relevo e destaque ficcional, como nos dramas *Mãe* (1859) e *O demônio familiar* (1857), de José Alencar; *O cego* (1849) de Joaquim Manuel de Macedo; *Gonzaga (1857)*, de Castro Alves; ou no *Calabar (1858)*, de Agrário de Sousa Menezes. Leda Martins (1995) identifica, nesta produção dramática, três principais paradigmas/convenções que circunscrevem mormente a representação do negro escravizado, especialmente depois de 1851, a saber: o *escravo fiel*, criatura dócil, subserviente e leal ao seu

[10] Estranha-nos o fato de que tais autores citados não mencionam a peça teatral *Os negros*, escrita por Lima Barreto (1881-1922). Em seu texto teatral escrito em 1905 e publicado postumamente na obra *Marginália*, de 1956, Lima Barreto aborda a escravidão e a personagem negra de modo poético e combativo, em uma atmosfera profundamente simbolista. Barreto também é autor de outro texto dramático, chamado *A casa dos poetas*.

senhor, defendendo os interesses e as visões de mundo deste; o *negro caricatural*, figura ridícula, deformada, algo animalesca e risível, suscitando a comicidade por meio de uma atuação fundamentalmente grotesca; o *negro pernicioso/criminoso*, sendo aquele que tipifica a desordem doméstica e a ameaça social, capaz de desestruturar a solidez moral e cultural da sociedade vigente. De uma forma ou de outra, a personagem negra se tornou o *Outro* do branco (SUSSEKIND, 1982).

O repertório altamente bem-sucedido da Cia. Negra de Revistas (1926-1927) não era de modo algum o exemplo a ser seguido pelo nascente Teatro Experimental do Negro, porque, como já vimos, o grupo aspirava fissurar o *horizonte de expectativas (*JAUSS, 1994) das plateias brancas para com o desempenho cênico de atores pretos. Os gracejos faceiros das revistas ou dos demais espetáculos ligeiros, tão populares no início do século XX não inscreveriam o TEN no âmbito das propostas renovadoras do teatro brasileiro; assim pensava a intelectualidade do grupo. Algumas destas propostas estavam sendo tateadas por iniciativas teatrais amadoras desde o final dos anos 30, contrapondo-se a um modo cristalizado, pautado pelo comercialismo, pelo histrionismo carismático do ator-empresário e por uma dramaturgia previsível quanto aos humores convencionais da plateia. Como Tania Brandão (2001) nos informa, a encenação de *Vestido de Noiva* em 1943 pelos Comediantes "acirrou os ânimos do profissionalismo contra os ímpetos juvenis que sugeriam a necessidade de que se transformasse o palco" (p. 318). Neste contexto efusivo de embates artísticos o Teatro Experimental do Negro se introduzirá duplamente na senda modernizadora: tanto pelo texto teatral que será encenado em sua estreia independente quanto pela concepção outra de atuação cênica que o grupo irá delinear para o/a ator/atriz negro/negra.

Diante da desértica dramaturgia brasileira para a personagem negra, Eugene Gladstone O´Neill[11] (1888-1953) foi o oásis do TEN. O dramaturgo norte-americano esteve cenicamente

[11] A carta enviada pelo Teatro Experimental do Negro alcançará um O'Neill recluso, adoentado e abatido emocionalmente. Os horrores da 2ª Grande Guerra atingiram em cheio o autor, intensificando seu sentimento de desespero neste mundo em frangalhos. Além disso, aquele que já era reputado como um dos mais importantes dramaturgos de sua era, estava vivendo um radical período de afastamento dos palcos. De 1934 a 1946, não houve qualquer encenação ou estreia de O'Neill na Broadway, embora isolado ele tenha escrito em 1939, 1940 e em 1943, *The Iceman Cometh* - considerada por Eric Bentley (1987) a quintessência do "O'Neillism" e que irá em 1946 marcar o retorno de O'Neill aos palcos; a icônica *Long Day's Journey Into Night* e *A Moon for the Misbegotten* respectivamente. Além disso, em 1936 o dramaturgo foi agraciado honrosamente com o Prêmio Nobel de Literatura. Portanto, o seu isolamento da Broadway foi paradoxalmente significativo, mesmo que pareça não fazer tanto sentido se observarmos que entre 1916 e 1934 a sua vida teatral foi extremamente ativa e impactante no contexto cênico de seu país (BERLIN, 1982). O'Neill, ganhador de três prêmios Pulitzer (galardão concedido pela Universidade de Columbia a obras jornalísticas, literárias e musicais de notável beleza), era filho de outro aclamado artista, o ator James O'Neill (1847-1920) consagrado sobretudo por interpretar Edmund Dantes, de *O Conde de Monte Cristo*. A carreira profissional do pai se confundiu com o próprio sistema teatral norte-americano da época – um ator-empresário (leading man) comandava uma cia especializada em peças convencionais, frívolas,

presente em momentos decisivos da cia liderada por Abdias e, esta relação, renderá ao conjunto negro ainda mais penetração e prestígio no ambiente teatral daquele momento: "Sem possibilidade de opção, *O Imperador Jones* se impôs como solução natural. Não cumprira a obra de O'Neill idêntico papel nos destinos do negro norte-americano? [...] Além do impacto dramático, a peça trazia a oportunidade de reflexão e debate em torno de temas fundamentais aos propósitos do TEN" (NASCIMENTO, 2004, p. 2012)[12].

Quando o Teatro Experimental do Negro remete uma carta a Eugene O'Neill, solicitando a isenção do pagamento de direitos autorais para montar *O Imperador Jones*, o elenco recém-formado não poderia imaginar a venturosa resposta que receberia[13]. A missiva de O'Neill trazia consigo não apenas saudações encorajadoras ao neófito TEN, mas igualmente a plena e gratuita autorização para encenar *O Imperador Jones*. Contudo, alguns trechos dessa resposta merecem nossa atenção:

---

baseadas em fórmulas dramatúrgicas para agradar a plateia. O teatro era um grande negócio e o interesse comercial dominava os modos de produção. Por ter excursionado muitas vezes com seu pai, O'Neill irá dialeticamente absorver e superar esta dinâmica teatral. Aprenderá importantes macetes do *métier* dramatúrgico, entre algumas estratégias e técnicas para compor um drama envolvente, mas irá acrescentar uma reflexão aguda sobre as ilusões, os sonhos perdidos, as paixões exacerbadas e despedaçadas e a inerente tragicidade humana. A biografia de Eugene O'Neill é por demais acidentada, recheada de decepções amorosas, problemas com alcoolismo, especialmente na juventude, e tensas relações familiares, tanto com seus pais, quanto com seus filhos. Quando jovem, pelo menos duas experiências irão marcar sua trajetória artística: as viagens marítimas (em 1909 vai para Honduras e em 1910 vai para a Argentina) que irão se tornar símbolos da liberdade, extravasamento e do desespero, além de ter possibilitado ao rapaz contato com outras culturas e paisagens; em segundo lugar, no ano de 1913, O'Neill passará alguns meses no sanatório para se curar de uma tuberculose. Este período de repouso operou uma certa ruptura para com seu passado, incentivando-o a refletir sobre os problemas da vida e intensificando suas leituras, incluindo clássicos da dramaturgia europeia, filosofia (Nietzsche o marcou fortemente) e August Strindberg (uma de suas maiores referências teatrais) (CARPENTER, 1966). Ao iniciar seus trabalhos com os amadores do Provincentow Players, em 1916, Eugene O'Neill irá gradualmente projetar-se como o grande dramaturgo norte-americano, introduzindo seu país na modernidade teatral, em composições poéticas, reflexivas, por vezes sombrias que passeiam pelo realismo, expressionismo, pelo trágico, etc. John Gassner (1964) assim sumariza: "Os terríveis conflitos familiares dessas existências limitadas às vinculações sexuais, que fazem o amor se assemelhar ao ódio e o ódio ao amor, as mascaradas cuidadosamente entretidas, as emoções turvas e as obsessões cruelmente postas a nu, o sentimento de alienação e a procura de qualquer coisa capaz de dar um sentido à vida, a sensação de fatalidade seguida de perto pela necessidade de afirmar sua dignidade humana por uma espécie de exaltação trágica - entre todos estes elementos na obra de O'Neill, refletem-se alguns dos esforços mais tenazes realizados no século XX para restituir ao teatro, em termos inteiramente modernos, o seu lugar na arte universal (p. 50-51).

[12] Em resumo, Abdias Nascimento (2014) relata ter visto em Lima, no Peru, o ator Hugo D'Evieri interpretar *O Imperador Jones*. Contudo, o intérprete se valeu da técnica do *blackface* para a sua caracterização, recobrindo a sua pele com tinta preta. O uso estarrecedor desta técnica racista, utilizada por um artista branco para dar vida a uma personagem negra, foi, digamos assim, um elemento a mais a motivar Abdias Nascimento na fundação do Teatro Experimental do Negro.

[13] Na obra, *Ruth de Souza: Estrela negra*, escrito por Maria Angela de Jesus (2007), a atriz narra da seguinte maneira a ideia de enviar uma carta a O'Neill: "Gosto de contar uma história muito bonita em torno da primeira montagem do TEN. Como sempre, não havia dinheiro. Não tínhamos como montar a peça que queríamos, O Imperador Jones. Era preciso pagar os direitos autorais a O'Neill. Eu, então, sugeri: Por que não escrevemos para O'Neill e pedimos a ele para nos dar os direitos? Nunca na minha vida imaginei que se fazia isso, que esse tipo de coisa pudesse acontecer. Você me dá os direitos dessa peça porque eu não tenho dinheiro? Nunca havia pensado nisso, mas sugeri que tentássemos" (p. 36). A brilhante ideia da jovem Ruth funcionou maravilhosamente.

> Conheço perfeitamente as condições que você 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 –papeis 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 (NASCIMENTO, 2004, p. 224).[14]

É interessante notar como a noção de *serious drama (*drama sério em tradução livre) é posta como uma verdadeira conquista para a elevação artística do ator negro norte-americano que agora adentra uma dimensão teatral deveras superior aos *vaudevilles* e às comédias musicais[15]; espetáculos poderosamente populares, baseados em esquemas dramatúrgicos convencionais com suas fórmulas cristalizadas para deleitar confortavelmente o gosto do público, além de voltarem seus olhos predominantemente para a bilheteria. Os candentes

[14] I know very well the conditions you describe in the Brazilian theatre. We had exactly the same conditions in our theatre before *The Emperor Jones* was produced in New York in 1920 – parts of any consequence were always played by blacked-up white actors. (This, of course, did not apply to musical comedy or vaudeville, where a few negroes managed to achieve great sucess). After *The Emperor Jones*, played originally by Charles Gilpin and later by Paul Robeson, made a great success, the way was open for the negro to play serious drama in our theatre."[14] (O'NEILL apud ROSA, 2007, p.164).

[15] É imprescindível ler criticamente este discurso de O'Neill e cotejá-lo com a história do teatro nos Estados Unidos. Ainda que o estrondoso sucesso de *O Imperador Jones* não possa ser ignorado, ele tampouco pode ser superestimado, como se somente a partir dessa encenação as possibilidades profissionais no teatro dramático tivessem se descortinado para os atores negros. James V Hatch (1991) elabora um sumário panorama das artes teatrais norte-americanas, identificando, assim como no Brasil, os mais pérfidos estereótipos racistas inventados e/ou reproduzidos pela dramaturgia de seu país por séculos. O negro bruto, covarde, inculto ou exótico será uma imagem constantemente replicada pela ficção dramática. Ao mesmo tempo, o autor cita dramaturgos e singularmente dramaturgas negras que, pelo menos a partir do século XIX, têm produzido obras questionadoras desses estigmas sociais, como William Wells Brown, Pauline Hopkins, Katherine Tillman, Angelina Grimke, para citar os criadores mais remotos. Leda Martins (1995) destaca a atuação da African Grove Theater, cia fundada em 1921 em Nova York, cujas adaptações de William Shakespeare encantavam suas plateias afro-americanas. As casas de espetáculos no Harlem, The Crescent e The Lafayette Theatre inauguradas em 1909 e 1912 respectivamente abrigaram grupos de teatro e montagens eminentemente negros que traziam também um repertório sério, não cômico. A cia The Lafayette Players (1912 -1932) é um ótimo exemplo: seu elenco negro, a despeito de ter interpretado personagens brancos de autores também brancos, suscitou oportunidades para o artista afro-americano desmanchar a imagem bufa e risível, ao encenar peças faladas e em prosa (não cantadas), bem como determinados melodramas (HILL; BARNETT, 2009). Nos efervescentes anos 20, a Harlem Renaissance e seus artistas deram vida a muitas obras teatrais de Langston Hughes, Zora Neal Houston, Richard Wright que, de modo bastante multifacetado, investigaram a vida e as culturas da população afro-americana em suas dramaturgias. James V. Hatch (1996) ao introduzir a excelente antologia *Lost Plays of Harlem Renaissance: 1920-1940* ressalta as contribuições teóricas e artísticas de W. E. B. Du Bois para a formulação de um teatro negro nos Estados Unidos e por ter não apenas dirigido, mas também estimulado a criação de espetáculos musicais e dançantes que contavam a história do povo negro para as massas (os chamados *black pageant*); destaca também a tradição dos *anti-lynching dramas* escritos maiormente pelas mulheres negras, como Shirley Graham e Mary Burril, denunciando a brutalidade dos linchamentos públicos de sujeitos negros; finaliza dizendo que as peças teatrais da Harlem Renaissance (algumas delas jamais encenadas), da farsa à tragédia, estabeleceram novos horizontes estéticos e políticos para artistas de teatro negro. Nem entraremos aqui no mérito de comentar, à luz dos pesquisadores citados, a produção teatral negra estadunidense das décadas subsequentes. O importante aqui é relativizar o estatuto de divisor-de-águas da peça de O'Neill, pois os caminhos não se abriram placidamente para o artista teatral negro, ao contrário, foram arduamente conquistados pelos próprios criadores negros e negras que historicamente formularam possibilidades para a experimentação artística.

conflitos entre arte e comercialismo, drama moderno e entretenimento popular, tarimbadas cias profissionais e pequenos grupos amadores irão se acirrar sobretudo a partir dos anos 20 do século passado nos Estados Unidos. Eugene O'Neill se identifica claramente como um dos introdutores desse processo transformador no teatro de seu país[16].

Aqui nos trópicos, o Teatro Experimental do Negro, a seu modo, encampará este ideal (não sem contradições, insistimos) renovador no panorama dramatúrgico, objetivando aí inserir, com hálito moderno, os debates raciais e a experiência histórico-cultural da negrura. Logo, iniciar a trajetória do grupo com *O Imperador Jones* não fora uma sina, nem tampouco um acidente. Esta obra no contexto cênico estadunidense foi um estrondoso fenômeno, insuflando discussões sobre racismo, história, identidade e, especialmente, o papel histórico dos artistas cênicos negros no teatro de seu país[17]. Para o crítico Frederic I. Carpenter (1966) esta foi a peça

[16] No excelente artigo "O'Neill and the theatre of his time", Daniel J. Watermeier (1998) explica da seguinte maneira o contexto histórico-artístico do renomado dramaturgo: no final da primeira década do século XX o teatro americano estava concentrado em Nova York, de modo que Broadway e teatro estadunidense eram praticamente sinônimos. Os interesses comerciais sobrepujavam as ambições artísticas. Mas esse estado de coisas tinha uma história. Desde pelo menos os anos 1860 o teatro norte-americano se organizava em uma dinâmica profissional sustentada por duas operações complementares. A primeira delas é o *star-system* cujo princípio é fazer toda a concepção de uma montagem orbitar em torno de uma figura solar, central, geralmente um ator-empresário que concentra as atenções não para a personagem que encarna, mas para o seu carisma e os seus ademanes. A segunda operação é o chamado *stock company,* ou seja, cias teatrais residentes em cada cidade que apresentavam um repertório de tradicionais peças alternadas entre si constantemente. Atores afamados e queridos regularmente excursionavam pelo país e eram recebidos pelas cias locais. Ademais a expansão da malha ferroviária criou um contexto favorável às tournês teatrais. Tudo isso possibilitou o enriquecimento de atores, empresários, donos de casas de espetáculos que gradualmente começaram a construir monopólios comerciais, verdadeiros impérios do teatro mercadológico. Mas este rentoso negócio logo iria se contrair. É John Gassner (1996) quem nos conta: o aumento contínuo das taxas rodoviárias e a chegada dos filmes, ou seja, um entretenimento muito mais barato que as produções cênicas, fez este circuito teatral se apequenar. O teatro comercial reduziu-se a Nova York. Watermeier (1998) assinala que alguns esparsos criadores irão se esforçar para fazer um teatro mais ambicioso esteticamente, mas será somente a partir de 1914-15 e estendendo-se pela década de 20 que os chamados "little theaters", grupos majoritariamente amadores e alguns universitários, vão produzir genuínos laboratórios de experimentação artística, montando, lendo e criando peças teatrais distantes do tradicionalismo comercial reinante. Eles estavam interessados no drama moderno europeu (Ibsen, Tostoi, Shaw, Toller, Strindberg, etc), dramas americanos sérios, além dos clássicos greco-romanos. Inspirados nos teatros vanguardistas da Europa, como o Theatre Libre, o Freie Bühne, o Teatro de Arte de Moscou e o Abbey Theater, os novos "little theaters", espalhados pelo país, vão apresentar um repertório dramatúrgico diferente das farsas, comédias sentimentais e musicais, melodramas, operetas e revistas do comercialismo. Entre esses grupos amadores destacam-se os Washington Square Players e os Provincetown Players. Com estes últimos Eugene O'Neill viu todas as suas primeiras peças serem encenadas, iniciando, com efeito, sua carreira dramatúrgica. Embora Gassner (1996) e Watermeier (1998) se reportem a outros autores que, antes de O'Neill, tinham conseguido dramatizar críticas sociais e sulcar novas abordagens para seus textos, poucos foram tão penetrantes e radicais quanto ele. Outros fatores concorreram para a mudança no cenário teatral, como as modernas cenografias de Appia e Craig que iam aportando nos Estados Unidos; mudanças nos modos de atuação a favor de um realismo maior (o sistema stanislaviskiano logo marcaria forte presença na cena americana); a emergência de críticos teatrais defensores das inovações cênicas. Eis uma sintética descrição dos principais elementos artístico-sociais que moldaram as condições históricas para o desenvolvimento artístico de Eugene O'Neill.

[17] Ainda que a dramaturgia de *O Imperador Jones* tenha causado forte impacto, devido à sua construção expressionista, grande parte do enorme sucesso desta montagem deveu-se ao métier cênico dos dois atores que encarnaram o amaldiçoado herói. Charles Gilpin (1878-1930) interpretou Jones aproximadamente 1500 vezes desde a estreia, em 1920, até 1928 (KRASNER, 2002). A relação de Gilpin com esta montagem plasma as agudas contradições artístico-sociais envoltas no pensamento de Eugene O'Neill e na própria concepção da peça. Em

que tornou Eugene O'Neill realmente famoso; e para John Gassner (1964) este drama foi um decisivo passo para a consagração técnica do autor, demonstrando a forte ligação entre seu talento teatral e suas elucubrações filosóficas quanto à natureza trágica do devir humano. Continua O'Neill:

> Quanto ao *Macaco peludo* e a *Todos os filhos de Deus têm asas*, se o seu grupo obtiver êxito com *O Imperador Jones*, de modo a angariar uma base financeira capaz de arcar com os royalties, então eu pedirei ao meu representante sul-americano para entrar em contato contigo a fim de que um contrato formal possa ser providenciado para o futuro (tradução nossa).[18]

Esta passagem usualmente ignorada indica-nos que o TEN, desde o seu surgimento, já possuía um real interesse por outras peças de O'Neill, demonstrando também algum conhecimento sobre o universo dramatúrgico do autor. Lamentavelmente não se tem arquivada a carta que o grupo enviou, mas com base na resposta (o uso da preposição "*regarding*" é uma instigante pista, porque sinaliza a menção a um tópico/assunto que foi presumivelmente abordado na primeira carta) é possível inferir que o TEN havia manifestado o seu desejo pela

---

primeiro lugar, David Krasner (2002) afirma que a historiografia teatral estadunidense tem sido inclementemente reducionista para com a trajetória de Charles Gilpin ao alegar que a carreira do ator se resumiu somente a esta produção. Antes de viver o papel de Brutus Jones, Charles Sidney Gilpin já angariava 30 robustos anos de carreira, trabalhando majoritariamente em comunidades negras, de modo que o Renascimento do Harlem imprimiu fortes influências em seu estilo atoral. Ademais, Gilpin sempre manteve uma ampla consciência sócio-política acerca das desigualdades raciais em sua nação, ressaltando positivamente seu pertencimento étnico. Por estes e outros motivos (estéticos e culturais), Gilpin, assevera Krasner (2002), constantemente mudava o texto teatral, substituindo o termo *nigger* – altamente pejorativo e racista – por *colored man* ou *negro*, tornando a dramaturgia menos agressiva para as audiências afro-americanas. Estas alterações geravam animosidades intensas com O'Neill que, por sua vez, chegou a reagir da seguinte maneira, segundo alguns de seus biógrafos: "If I ever catch you rewriting my lines again, you black bastard,I'm going to beat you up." (KRASNER, 2002, p. 191). Em uma carta posterior, o dramaturgo afirmou que Gilpin era um beberrão. Gilpin sabia que *O Imperador Jones* estava longe de ser uma unanimidade entre as plateias, os críticos e os intelectuais negros em geral. A maior parte deles considerou a peça ultrajante, racista, carregada de estereótipos e reprodutora de uma visão primitivista sobre o povo preto. Ao efetuar mudanças no texto e na performance de Brutus Jones, o ator estabelecia com O'Neill um confronto ético, político e estético, por meio da linguagem, esforçando-se para conotar de outra maneira o drama. O segundo ator negro a interpretar Jones foi o esplêndido Paul Robeson que, embora tenha eletrizado plateias a partir de 1924, quando assumiu o papel em remontagens novaiorquina e londrina, se tornou mais célebre pela versão cinematográfica de 1933. Ao contrário de Gilpin, Paul Robeson não possuía antes de *O Imperador Jones* sólida carreira teatral, mas sua relação com O'Neill foi, aparentemente, mais agradável, visto que o ator iria posteriormente atuar em duas outras peças do mesmo autor, quais sejam, *All God's Chillun Got Wings* e *The Hairy Ape*. Contudo, as críticas ao racismo incrustado em Jones não cessaram. O próprio Robeson desgostou em larga medida da versão fílmica de *O Imperador Jones*, denunciando atitudes e discursos preconceituosos por parte do diretor do longa-metragem. Além de ter sido reconhecido como um extraordinário ator, Paul Robeson foi atleta, cantor, escritor, bem como um grande militante antirracista, alinhado ao pensamento marxista-leninista. Em meio a tantas contradições, estes dois grandes atores ajudaram a abrir caminhos para outros artistas negros, sem abdicar de contundentes posicionamentos políticos.

[18] Regarding "The Hairy Ape" and "All God's Chillun Got Wings", if your theater achieves a sucess with "The Emperor Jones" which establishes it on a financial basis where it can afford the payment of some royalty, then I will have my South American agent get in touch with you so that a formal contract can be arranged for the future (O'NEILL apud ROSA, 2007, p. 164).

encenação de outras obras, ou seja, o grupo já avistava a construção de um repertório a ser encenado.

De fato, *Todos os filhos de Deus têm asas,* sobre a qual iremos comentar mais à frente, foi encenada em 1946, pelo TEN. Entretanto causou-nos grande surpresa O'Neill ter citado o texto *The Hairy Ape* (traduzido no Brasil como *O macaco peludo*). Escrita em 1921 e encenada em 1922, a peça, para Berlin (1982), pode ser considerada uma das primeiras tragédias existenciais dos Estados Unidos, pois dramatiza a inútil busca do ser humano por algum sentido no violento mundo capitalista; Yank – o protagonista – insiste debalde em encontrar-se na sociedade ou minimamente formular algum pertencimento entre as pessoas, mas seu esforço encontra uma absoluta rejeição, nem mesmo os símios o aceitam; a psiquê macerada do foguista Yank o leva a uma tortuosa viagem às suas mais primitivas facetas, incendiando seus sentimentos vingativos para com uma sociedade inóspita.

Interessa-nos, nesta brevíssima digressão, sublinhar o apetite artístico do TEN por outras peças iniciais de O'Neill, o que explicita uma vez mais as suas pretensões criativas no que tange à exploração de obras alinhadas às poéticas modernas, questionadoras do *status quo* estético e social. *O macaco peludo,* contudo*,* não foi encenada pelo grupo.

A estreia autônoma do TEN aconteceu a 8 de maio de 1945 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com *O Imperador Jones*, vertiginosa dramaturgia, cujo mergulho na nebulosa mente de Brutus Jones, delineia uma saga interna em que elementos físicos e psicológicos se fundem, projetando uma realidade distorcida pelos fantasmas, temores e desejos de uma consciência despedaçada. Os contornos expressionistas[19] deste drama certamente o posicionam entre as

[19] Para Ruth Röhl (1997) "O teatro expressionista situa-se principalmente na década de 1910 a 1920 e testemunha um momento de crise, de luta entre gerações, entre diferentes visões de mundo. Não só o teatro, mas os outros âmbitos da cultura eram vistos como a arte de toda uma geração, nascida por volta de 1880" (p. 22) Esta geração de pintores, dramaturgos, demais artistas e pensadores se vê unida em uma atitude de radical recusa às ideologias utilitaristas e materialistas do início do século XX, assim como rejeitavam a crença no progresso, malogrado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial. A gestação de um "homem novo", em oposição aos convencionalismos comportamentais e culturais da burguesia é um dos horizontes filosófico-estéticos da concepção expressionista. A autora também destaca os seguintes elementos: ao contrário do determinismo da estética naturalista, o expressionismo transformará o palco em uma arena da imaginação, antirrealista, em que a experiência não é regida pelas leis ordinárias da realidade concreta. "Na dramaturgia expressionista o palco torna-se espaço de uma consciência. Frequentemente o personagem central, sob forte pressão emocional ou em situações extremas, torna-se o foco que vaza os outros personagens, os quais são mais projeções dessa consciência central" (p.23). Nesse universo fundado na ação interna e passional de um Eu agigantado, tanto a linguagem, quanto as referências espaço-temporais não atendem a pressupostos miméticos, refletindo, antes, os humores, os afetos e os desejos intensos de uma personagem paroxística. Mariângela Alves de Lima (2002) delineia um pormenorizado painel da dramaturgia expressionista, desde suas raízes alemãs até as suas subsequentes releituras e recriações nas américas. Importa-nos aqui destacar os seguintes elementos: esta produção dramatúrgica centra-se no protagonista, no eu, no indivíduo, mas não se ancora naquela noção burguesa de individualidade. A individualidade expressionista é de feitio alegórico, atemporal e vitalista, esfalfando-se para libertar suas vontades e impulsos dos constrangimentos da civilização; o superdimensionamento das emoções, da intuição e da imaginação visa confrontar a racionalidade burguesa e seus controles, opondo forças primitivas, instintivas e dionisíacas de um lado e forças normativas,

principais obras renovadoras do teatro estadunidense na primeira metade do século XX (RABELO, 2010).

O entrecho factual de *O Imperador Jones* é relativamente simples: Brutus Jones é um ex-carregador da Cia. Pullman, preso por ter assassinado um homem. Após se envolver em uma contenda na penitenciária, Jones executa um oficial branco e escapa para uma indistinta ilha no Caribe. Ali, o egocêntrico e ambicioso homem se autoproclama monarca do território, subjugando os habitantes da ilha até o momento em que estes se revoltam e matam o tirânico regente nas selvas. Porém, o foco de tensão da peça não está na superfície concreta dos acontecimentos, mas no interior psíquico e emotivo de Brutus Jones que, ao adentrar a floresta para fugir dos nativos rebeldes, embarca em uma interna e tenebrosa jornada, na qual visões distorcidas do seu passado e da história do povo negro se materializam num jogo encantatório, preenchendo o palco com projeções mentais fantasmáticas que descascam os impulsos, os demônios e os medos da personagem. Na labiríntica noite, sob o efeito lunar e atordoado pelos tambores ressonantes, Jones, em 5 quadros (considerando que as duas primeiras e a última cena são realistas), vê o seu eu interior fissurado e exposto como em uma verdadeira pintura expressionista, isto é, em processo de deformação. Nas aparições que iludem e aterrorizam o protagonista negro, vemos matizes da aguda violência racial introjetada por ele, bem como os seus recalques por ter vivido acossado no mundo dos brancos. Além disso, distorcidos símbolos culturais negros (as danças e o feiticeiro africano) acirram os choques de valores interiorizados por ele que, ao mesmo tempo, deseja mimetizar comportamentos brancos, mas não consegue livrar-se da opressão racial. Ao dominar os nativos da ilha, Jones explicita o seu auto-ódio arraigado. Durante a ensandecida aventura na floresta, o mundo desfigurado pelo seu *páthos* faz com que ele perca gradualmente a majestade:

> O fascínio da peça reside na combinação da realidade com a ilusão do luar. Jones foge através da floresta real para encontrar a morte, mas volta, através da floresta da mente, para o seu próprio passado e para o inconsciente coletivo. E o crocodilo que ele mata torna-se símbolo do mal, tanto de sua própria natureza quanto de toda a humanidade. Mas esse monstro primitivo é também um símbolo de seu eu mais interior (CARPENTER, 1966, p. 85).

---

intelectivas e reguladoras de outro lado; a epopeia interior da personagem central a leva a uma elevação espiritual, a um desprendimento dos limites da sociabilidade material em direção a seus desejos, sonhos e utopias mais profundas. Lima (2002) ainda pontua que ao longo de suas décadas de vida, o expressionismo teatral não se acomodou a uma única linha criativa, de modo que é lícito falarmos em expressionismos no plural. Se inicialmente seus criadores e ideólogos defendiam uma visão a-histórica e uma rejeição a qualquer confronto mais direto com a concretude social, os horrores da guerra empurraram os expressionistas para uma perspectiva mais próxima da esquerda socialista (embora utópica). Entre os grandes nomes desta dramaturgia, sobressaem: Walter Hasenclever (1890-1940), Ernst Toller (1893-1939) e Georg Kaiser (1878-1945). Frank Wedekind (1864-1918) e August Strindberg (1849-1912) são considerados, em alguma medida, precursores do movimento.

Lima (2002) afirma que *O Imperador Jones* foi uma das mais exitosas releituras do expressionismo nos Estados Unidos e, ainda que no momento de montagem desta peça nenhuma dramaturgia expressionista tinha sido encenada em solo norte-americano, O'Neill cita Strindberg e Wedekind como referências artísticas:

> No processo de imersão, quebra-se o selo do *ego*, dando lugar ao contorno da subjetividade essencial. Jones percorre um trajeto análogo ao dos protagonistas exemplares do drama expressionista, um movimento em espiral (o ponto de partida e o de chegada coincidem), em que a razão se dissolve para dar lugar à expressão da potência vital. O procedimento de despir camadas até chegar a um fulcro se clarifica não só através das ações, mas também da proliferação de signos não-verbais. As projeções se igualam gradualmente à visibilidade do protagonista de modo a confundir o foco de projeção com a imagem projetada (LIMA, 2002, p. 217).

Aqui no Brasil, o TEN se esforçava para levar esta complexa peça à cena, desafiando inclusive a opinião de colegas brancos, como Luiza Barreto Leite, que incentivaram o grupo a buscar uma peça simplória, condizente com a modéstia artística da equipe negra (SEMOG e NASCIMENTO, 2006). Se nos Estados Unidos, como já assinalamos, a peça recebeu opiniões mistas entre intelectuais brancos e negros, no que concerne à estereotipia primitivista do indivíduo afro-americano, aqui no teatro brasileiro este texto rompia, no plano dramatúrgico, inumeráveis moldes e concepções tecidas acerca do signo negro. *O Imperador Jones*, embora não condense nenhum antirracismo radical, encena algumas agruras psíquico-culturais da experiência social do negro de modo alternativo, valendo-se de recursos vanguardistas. Mesmo enleada em contradições, diríamos que a peça marcava uma verdadeira *diferença* de tudo que fora feito até então no país.

O crescendo emocional de Brutus Jones percorre uma vasta gama de humores e afetações, como a ira, o pânico, o gozo, o transe, etc. Ele é inconsútil, requisitando uma interpretação cênica de grande flexibilidade psicofísica por parte do ator. A modalidade atoral aqui é radicalmente distinta daquela praticada pelo ator-empresário e pelo seu *emploi* tradicional, em que o carismático comediante amolda a peça ao seu talento espetacular. A odisseia interior de Jones suscita uma performance visceral, em que se explora os recursos não-verbais da atuação. Nesse sentido, há uma abertura possível de outros caminhos poéticos para o intérprete negro, como acontecera com Aguinaldo Camargo. Uma atuação, portanto, fundada no estranhamento, em tudo diferente daquela presente nas revistas ou nas comédias, mostrando facetas emocionais, posturais e vocais na senda de um universo dramatúrgico irreal. No contexto brasileiro, com todas as suas limitações para a personagem afro-brasileira a peça simboliza uma complexificação psíquica do signo negro, fora dos marcos da comicidade dominante. O próprio expressionismo lutará esteticamente para gerar um *novo homem*, um ser

contrário à civilização burguesa e à industrialização massificadora, atropelando neste movimento, as formas artísticas realistas que se atrelam a tais valores. O negro, elemento objetificado na dramaturgia brasileira, vive aqui uma saga espiritual significativa, repleta de memórias e sentimentos: "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). É inegavelmente um outro universo de criação e reflexão teatral acerca das potencialidades do signo negro.

O processo de montagem de *O Imperador Jones* colocou o grupo em diálogo com o artista visual Enrico Bianco (1918-2013), responsável pela aclamada cenografia sugestiva e onírica, como veremos posteriormente na análise das críticas teatrais. O sentimento do grupo após a bem-sucedida estreia é assim descrito:

> Saímos dali sem poder nem tomar um cafezinho, todo mundo morto e sem um tostão... Mas felicíssimos, porque *nós tínhamos marcado historicamente essa entrada do negro no teatro dramático, no teatro verdadeiro*. Foi a primeira vez que um grupo de negros teve essa audácia de botar uma peça em cena, dirigir, interpretar e fazer tudo (SEMOG e NASCIMENTO, 2006, p. 135, grifo nosso).

A narrativa de Abdias não deixa dúvidas do valor dramatúrgico e histórico de *O Imperador Jones* para o grupo que, nesta peça, enxergou a possibilidade de um *turning point* na concepção teatral para o artista cênico negro. Está meridianamente claro que a perspectiva do líder do TEN é a de que ao encenar um grande e significativo *texto dramático* o seu grupo estaria na direção de forjar um caminho moderno para a negrura nos palcos do país, afastando-se deliberadamente das caricaturas presentes nas comédias de costumes, por exemplo. A partir de uma dramaturgia "elevada", um novo capítulo estava aberto não apenas para a personagem negra, mas também para o ator negro:

> Conquistara o TEN sua primeira vitória. *Encerrada estava a fase do negro sinônimo de palhaçada na cena brasileira*. Um ator fabuloso como Grande Otelo poderia de agora em diante continuar extravasando sua comicidade. Mas já se sabia que outros caminhos estavam abertos e que só a cegueira ou a má vontade dos empresários continuaria não permitindo que as platéias conhecessem o que, muito acima da graça repetida, seria capaz o talento de atores negros como Grande Otelo e Aguinaldo Camargo. (NASCIMENTO, 2004, p. 214, grifo nosso).

As dificuldades estruturais do TEN já se verificavam desde então, especialmente, no que se refere à falta de um espaço adequado para os ensaios. O grupo continuaria ainda no universo ficcional de Eugene O'Neill, encenando, em julho de 1946, *Todos os filhos de Deus têm asas* (*All God's Chillun Got Wings*), dirigida por Aguinaldo Camargo. As apresentações se

deram no Teatro Fênix às segundas-feiras com o apoio da atriz e empresária teatral Bibi Ferreira (1922-2019) que cedeu as datas no teatro para a montagem.

A peça, escrita no outono de 1923 e encenada em 1924, causou enorme polêmica na sociedade estadunidense, devido à sua problemática central, a saber, o relacionamento interracial entre o negro Jim Harris e a branca Ella Downey desde a infância até o dilemático matrimônio. Para Travis Bogard (1972), as duas personagens, enclausurados como num drama de Strindberg, sustentam um casamento amargamente destrutivo para ambos, exibindo sentimentos antagônicos como o ódio, a repulsa e o violento desejo que, por sua vez, revelam psiquês transtornadas pelos preconceitos raciais introjetados. Ella busca cada vez mais isolar-se com seu marido, fabulando um microcosmos, apartado do mundo social, no qual a mulher poderia viver suas taras livremente, exercendo sobre o homem um abusivo domínio psico-afetivo. Jim Harris, cujo sonho-mor é ser advogado, enxerga, nesta profissão, a possibilidade de realizar-se plenamente, integrar-se na sociedade branca, fato este que o faz entrar em conflito com sua família. O homem passa a idolatrar a brancura da mulher, a aspirá-la e a se render a ela, como um servo. Hattie, sua irmã, representa a nota mais consciente, do ponto de vista político-histórico, pois, consciente de sua condição racial, critica o comportamento de Jim, bem como a doentia relação vivida com Ella. Por fim, o casal mergulha, enlouquecidamente, em suas fantasias mais recônditas e escapistas, fabricando uma ficção que evoca a ambiência infantil do passado quando eles se conheceram. O apartamento dos dois torna-se cada vez mais uma jaula física e psicológica.

Para Carpenter (1966) esta é uma peça que lida com os trágicos efeitos da alienação em uma sociedade materialista. Para além da casca realista, há uma profusão de símbolos (como a estonteante máscara congolesa, representação grotesca, sob o olhar de Ella, de toda a negrura que ela ambiguamente repreende), além de insinuações psicológicas e espirituais que redimensionam o universo dramático para além da superficialidade realista, englobando, pois assim, atmosferas e situações supranaturais.

Esta é uma das tempestuosas peças, encenadas em solo nacional, a representar as viscerais tensões existentes em um relacionamento amoroso entre um negro e uma branca, fissurando, digamos, por tabela, os mitos sociais de harmonia ou democracia racial, tão fortes no Brasil[20]. A trajetória da personagem Jim Harris mostra o sujeito negro em processo de auto-

[20] A dramatização de relacionamentos afetivos entre negros e brancos no Brasil possui desde o século XIX episódios violentamente turbulentos, nos quais identifica-se as ideologias raciais/racistas de todo o circuito teatral, incluindo especialmente dramaturgos e censores. Alex Castro (2010) e Joao Roberto Faria (2019) analisam o destacado papel do oitocentista Conservatório Dramático Brasileiro na vedação de peças teatrais que poderiam atentar contra a moral pública e os bons costumes sociais. Entre os textos censurados encontram-se aqueles que

rejeição, almejando simular padrões sociais da brancura, enredado por uma acre relação interracial, na qual a sedução e a opressão se interpenetram. Nascimento (1978) é enfático ao afirmar que um dos princípios político-culturais do TEN residia na destruição de sentimentos inferiorizantes já internalizados pelo povo negro e replicados no teatro brasileiro, operando como uma reação contra o embranquecimento. Esta é exatamente uma das angústias nucleares do texto estadunidense. Para Rabelo (2010) esta dramaturgia, ao lado de *O Imperador Jones* e *O macaco peludo,* forma um tripé de tonalidade expressionista.

Em termos dramáticos, *Todos os filhos de Deus têm asas* antecipa questões centrais que estarão presentes em *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, escrito em 1946 e levado à cena em 1948. Todavia o drama de Rodrigues possui uma densidade sinistra mais acentuada.

Em *Anjo Negro* há elementos que tornam a peça ainda mais drástica: o primeiro fator é interno, diz respeito à dramaturgia. A questão da descendência é aqui abordada de modo violento, ácido, perturbador. A mãe branca mata os filhos negros, ao passo que o pai negro cega a filha branca, além de projetar nebulosamente certos sentimentos incestuosos sobre ela. O pior é que o pai sabia que a progenitora executava os bebês e isso alimentava seu mórbido desejo por ela. Em O'Neill a descendência não é incluída. O jogo entre a repulsão-atração na peça brasileira é mais forte e a imagem da cama do casal é emblemática, pois é lugar por excelência do amor e do ódio, do prazer e do estupro, da vida e da morte, da fantasia e da perversão. Na peça estadunidense os papéis de opressor e oprimido não oscilam muito. Jim é bem mais manipulável que Ismael, o marido negro brasileiro. Um outro fator contextual está ligado às circunstâncias sociais e históricas de *Anjo Negro*. Ao contrário do Brasil, os Estados Unidos não construíram uma ideologia da democracia racial. A segregação defendida inclusive na letra da lei não o permitiu. Portanto, a peça de Rodrigues é mais incômoda, fétida para um país que falsamente construía uma imagem dócil, branda e inclusiva. Nos Estados Unidos, Paul Robeson

---

apresentavam conúbios e fortes paixões interraciais no bojo de uma sociedade escravocrata, tais como *Os mistérios sociais*, de Augusto César de Lacerda; *Dr. Fabiano*, tradução de *Le Docteur Noir*, de Anicet Bourgeois; *Le chevalier* de Saint-Georges, de Mélesville e Beauvoir. As agruras de relações amorosas desta natureza estão também presentes em *Mãe*, de José de Alencar, em *Cancros Sociais*, de Maria Ribeiro, em *História de uma moça rica*, de Francisco Pinheiro Guimarães e em *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró. A despeito das irrecusáveis diferenças entre cada uma destas peças citadas, é possível constatar que, na visão dos pareceristas do Conservatório, os afetos interraciais produzem efeitos deletérios que maculam a moral e a natureza do lar e da família burgueses. A mulher negra, especialmente em *História de uma moça rica*, é pintada como uma ameaça social a desvirtuar o honroso senhor branco. Os textos de Maria Angélica e Paulo Eiró são certamente os mais destoantes deste conjunto. Laura Moutinho (2004), numa excelente análise sobre a representação de casais interraciais em alguns clássicos da literatura brasileira (romances e dramas) depara-se com um grande tabu histórico, social e estético: o encontro entre o homem negro e a mulher branca. Tal encontro simboliza um abalo na estrutura patriarcal da tradição familiar, em cuja cúspide estaria o homem branco. Ademais, esta relação sexualiza a fêmea caucasiana, outrora, casta e (eis o paradoxo!) maternalmente virgem. Questões de gênero, política, erotismo, mestiçagem e noções de identidade nacional estão no centro desse debate.

– o astro negro que interpretara Brutus Jones na segunda montagem - e Mary Blair, enfrentaram a ira de um público que jamais transigiria com a mera menção a um beijo interracial no palco. No Brasil a situação não será acentuadamente díspar. Lembremos que o moralismo fajuto, as pressões sociais e a censura racista determinarão que *Anjo negro* só poderia ser encenado por um ator branco tingido de preto; condição prontamente atendida por Orlando Guy na produção da Cia. Maria Della Costa. *Todos os filhos de Deus têm asas* não despertou reações desta proporção possivelmente por estar vinculada a uma montagem amadora e por ter sido encenada por um elenco todo negro. Abdias Nascimento e Ilena Teixeira encarnaram, respectivamente, Jim e Ella.

O terceiro encontro do Teatro Experimental do Negro com Eugene O'Neill aconteceu por intermédio da peça *The Dreamy Kid*, traduzida como *O moleque sonhador*, também em 1946, no âmbito do segundo aniversário do grupo, em dezembro daquele ano. O alemão Willy Keller (1900-1979) assinou a direção. O texto, uma das últimas *one-act plays* de O'Neill, começou a ser delineado em 1918 e foi a sua única peça escrita para um elenco totalmente negro. Aqui o autor experimenta uma linguagem mais próxima dos guetos afro-americanos, incluindo e adaptando coloquialismos, gírias e variações dialetais. Recusando-se a utilizar a técnica do *blackface* para caracterizar as personagens, O'Neill e uma das diretoras da montagem, Ida Rauh, convocaram os quatro intérpretes negros exigidos pela dramaturgia (KENNEDY, 2012). Este texto teatral, de caráter realista-naturalista, apresenta a história de Dreamy, o teimoso e violento gangster que, por ter assassinado um homem branco na noite anterior, é perseguido pela polícia. A ação se passa inteiramente no apartamento de Mammy Saunders, a moribunda avó do protagonista. O maior desejo da matriarca é passar seus derradeiros momentos na companhia terna de seu neto. Aí está o nó dramático, isto é, a forte tensão, vivida por Dreamy, entre ficar com a avó e honrar seu compromisso familiar, mesmo sob o risco de ser apanhado, ou finalmente escapar de seus algozes, abandonando a amorosa velha em seu leito de morte. Aqui não vemos um O'Neill explorando recursos ou técnicas dramatúrgicas para além da moldura realista e, no que tange à construção das personagens negras, a presença de arraigados estereótipos raciais torna a peça menos ousada do que poderia ser. Embora haja uma abrasadora expressividade psicoafetiva na relação entre o neto e a avó (o contraste entre o irritadiço Dreamy gângster e o afável Dreamy neto é a principal matéria dramática), a forte existência de estigmas ficcionais dos afro-americanos (o negro violento e criminoso; a *mammy* velha e bondosa; a negra sensual – personificada na figura de Irene, a namorada de Dreamy) torna esta obra algo contraditória.

O moleque sonhador foi a primeira peça do TEN a encarar as dificuldades sociais da vida negra em clave realista, olhando de modo mais direto para as penúrias e dores dos afrodescendentes. Contudo, a grande força desta peça está em seu contexto de produção, ou seja, o agitado Festival do 2° Aniversário do TEN.

A celebração, marcada para o dia 9 de dezembro de 1946, atestou a apreciável penetração do grupo no cenário teatral de seu tempo, a capacidade de seu líder, Abdias Nascimento, em estabelecer alianças para fortalecer seus projetos e, justamente, a intensa participação do TEN em uma conjuntura artística efervescente, disposta a oxigenar os palcos cariocas. Não seria de todo incorreto ver, na atitude de Abdias, a função *avant la lettre* de um produtor teatral, pela sua habilidade em viabilizar as condições de produção e divulgação do trabalho artístico do TEN, dialogando com diretores, intelectuais, atores, jornalistas e políticos a fim de criar mais bases para que seu grupo fosse visto e pudesse sobreviver, contrariando as imensas adversidades materiais, estruturais e econômicas que o perseguiam. A robusta programação do sobredito Festival dá-nos uma prova do lugar do grupo negro na cena de sua época.

Em entrevista ao crítico Ascendino Leite, do jornal *Vanguarda*, Abdias Nascimento conta:

> Conforme já disse, vamos festejar o segundo aniversário do Teatro do Negro com um grande festival. A senhora Henriette Morineau ofereceu-nos o Teatro Regina, gesto que muito nos sensibilizou. *O Teatro Experimental, desejando mais uma vez testemunhar seu espírito de integração na comunidade artística brasileira, quer fazer do seu festival um momento de confraternização da classe teatral*. Para tanto, já conta com a adesão de Procópio Ferreira, Ziembinski, Maria Sampaio, Henriette Morineau, Luiza Barreto Leite, Cléa Suzana, Altino Pimenta, Orquestra Afro-brasileira, Sady Cabral, Cacilda Becker, R. Magalhães Júnior, Paschoal Carlos Magno e vários outros nomes de relevo de nossos meios intelectuais e artísticos. Nessa ocasião Olga Navarro interpretará comigo a III cena do V ato de "Othelo", numa tradução de José Carlos Lisboa. (NASCIMENTO, 1946, s. p., grifo nosso).

A passagem grifada não deve nos inspirar a ver o TEN como um projeto artístico-político totalmente integracionista (mas as contradições nesse sentido existem), pois suas críticas a uma identidade nacional romântica ou a recusa da brancura como ideal estético, estiveram entre as balizas ideológicas do grupo. Mas não se pode negar o explícito desejo e a irrefutável necessidade de uma aproximação estratégica para com seu contexto teatral. *Colaboracionismo racial* (DOMINGUES, 2008, p. 268) talvez seja a melhor expressão para caracterizar as dinâmicas relacionais do TEN. Um grupo amador desprovido de estáveis recursos financeiros, como o TEN, precisava estabelecer parcerias para sua própria continuidade. Neste processo, a escolha do repertório artístico e dramatúrgico foi

inequivocamente um ponto central desta rede de tensas e críticas negociações com a classe teatral daquele momento. Isto é, encenar este ou aquele autor, seja ele nacional ou não, demarcaria a posição estética do grupo e de suas ambições. Além disso, uma expressiva parte da imprensa acusou o TEN de ser um empreendimento sectário, produtor de um "racismo às avessas" e, por muito tempo, o grupo teve de desmanchar este argumento sem abrir mão de sua aguerrida agenda combativa. Para finalizar este ponto (sem o concluir), a confraternização promovida pelo TEN dá mostras de um projeto que, em tensão com seu tempo, não foi pura negação, assim como não foi puro assentimento.

O programa do Festival do 2° Aniversário do TEN traz a seguinte organização: 1ª parte – encenação de *O moleque sonhador*; 2ª parte – monólogo *Remorso do negro Damião* uma adaptação feita por Graça Melo, a partir do romance *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado, cuja interpretação esteve a cargo de Aguinaldo Camargo; monólogo de *Mariana Pineda*, de Garcia Lorca, interpretado por Luiza Barreto Leite; uma esquete de Graça Melo, chamada *O azarento e o ladrão*, interpretada pelo próprio autor e por Jackson de Souza; e por fim a representação de *Othelo*, cuja III cena do V ato não fora realizada, segundo o plano inicial, com Olga Navarro, mas com Cacilda Becker. Entre os nomes que posteriormente confirmaram presença em outras atrações aparecem: Bibi Ferreira, Aníbal Machado, Flora May, Maria Della Costa, Menezes Filho, Moacyr Nascimento e Solano Trindade. Somente na programação deste festival temos um assombroso agrupamento de alguns medalhões do teatro brasileiro de diversas gerações, como Procópio Ferreira e Madame Morineau, Maria Della Costa e Cacilda Becker, mais jovens. Como, diante de tal espectro, ignorar o papel articulador e dinamizador do Teatro Experimental do Negro no painel teatral do seu tempo?

A montagem de uma tragédia shakespeariana, por parte do TEN, integra um processo histórico no qual os grupos amadores reinscreviam o bardo inglês no movimento de renovação dos aspectos cênico-dramatúrgicos no país, como nos conta Fabiana Fontana (2014, p. 45):

> posteriormente a João Caetano[21], foram os conjuntos amadores, expoentes do processo de inserção do teatro moderno, no Brasil, os responsáveis por levar as peças de Shakespeare à cena, no território nacional. Grupos como o Teatro Experimental de São Paulo, o Teatro Universitário de Pernambuco e o Teatro Experimental do Negro,

[21] É mister assinalarmos que o ator oitocentista João Caetano (1808-1863) levou aos palcos adaptações francesas das peças de Shakespeare. Tais versões, elaboradas por Jean-François Ducis (1733-1816), popularizaram enormemente as obras shakespearianas entre o público francês na segunda metade século XVIII. Cortes, distorções, reescrituras, mutilações e toda sorte de intervenção textual foram realizados por Ducis que encaixara o bardo inglês nas convenções dramatúrgico-cênicas do classicismo francês, entre as quais destacam-se as rijas unidades dramáticas, a ideia de bom gosto e o edulcorado decoro (*bienséance*). Embora inventivas, as suas traduções de Romeu e Julieta (1772), Rei Lear (1883) ou Macbeth (1784) remodelaram totalmente a linguagem e os desenhos de cena do renascimento inglês. João Caetano, aqui no Brasil, emocionou intensamente os seus contemporâneos a partir desse afrancesado Shakespeare.

> entre outros, encenaram comédias e tragédias shakespearianas por todo o país, constituindo-se, muitas vezes, nos primeiros a montar textos antes só apresentados por produções estrangeiras. Dentre todos esses conjuntos, o que mais aparece no inventário mencionado é o Teatro do Estudante do Brasil, que se destaca ainda por ser o grupo que inaugura tal iniciativa: a de montar Shakespeare aqui, com gente nossa.

A autora, ao intentar identificar as razões pelas quais Shakespeare foi tão requisitado pelos amadores, arrisca uma hipótese: "alguns amadores, apoiando-se numa tradição tomada como universal, parecem ter procurado dar um salto qualitativo rumo ao que era julgado mais desenvolvido, o teatro realizado nos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos." (FONTANA, 2014, p. 58). O palpite é pertinente, mas no caso do TEN é forçoso considerar uma vez mais a sua busca por um repertório dramático condizente com uma representação altiva da figura negra. O nobre e íntegro Otelo é um modelo, por assim dizer, elevado, além de exigir do ator negro um profundo adensamento emocional, bem como o despótico Brutus Jones o exigia; elementos, pois, almejados pelo programa artístico do TEN. Em 1949, durante a Festa Shakespeariana, iniciativa organizada pelo Teatro dos Doze, visando levantar fundos para socorrer o falido TEB, o Teatro Experimental do Negro voltou a encenar um trecho desta tragédia. Abdias e Ruth de Souza[22] encarnaram o fatídico casal, Otelo e Desdêmona, em um evento teatral que reuniu atores, como Sônia Oiticica, Sérgio Cardoso e Paulo Porto, para ficarmos somente com alguns nomes (FONTANA, 2014).

Um dos últimos encontros do TEN com O'Neill ocorreu a 11 de janeiro de 1954, por ocasião do Festival O'Neill, no qual foram encenados trechos de *O Imperador Jones*, *O moleque sonhador* e *Onde está marcada a cruz*, esta última traduzida por Gerardo Mello Mourão, do original *Where the Cross is made*. no Teatro Dulcina. O evento, ato de gratidão àquele que possivelmente fora o mais insólito apoiador do TEN, homenageou o dramaturgo estadunidense falecido em 1953. Em 1956 o Teatro Experimental do Negro de São Paulo, tentou encenar *Onde está marcada a cruz*, seguida por *Filha Moça*, de Augusto Boal. O drama de O'Neill, nesta remontagem, foi traduzido pelo próprio Abdias Nascimento.[23]

Onde está marcada a cruz, finalizada em 1918, pode ser vista como um sombrio eco do chamado *S.S. Glencairn Cycle*[24]. Ao contrário deste ciclo, não vemos os dissabores de

---

[22] A irreverente Ruth de Souza orgulhosamente relembra este momento: "Fui a primeira Desdêmona negra. Acho que a primeira Desdêmona negra do mundo" (JESUS, 2007, p. 41).

[23] Esta informação é nos oferecida pelo *Correio Paulistano* do dia 27 de janeiro de 1956. As duas montagens supostamente ocorreram no Teatro João Caetano. Entretanto, *Filha moça*, de Boal, encontrou dificuldades com a censura, o que nos leva a crer que tal encenação não conseguiu ser consumada. No dia seguinte o mesmo periódico afirma que naquela mesma noite as duas peças seriam levadas à cena, mas depois não se encontra críticas ou demais registros acerca destas realizações.

[24] Segundo Maria Silvia Betti (2017) este Ciclo de Peças do Mar, escritas entre 1914 e 1917, dramatiza a árdua vida da tripulação do S.S. Glencairn, um navio cargueiro ficcional, cuja configuração se baseou na própria

marinheiros em atividade. Aqui estamos diante das extremadas obsessões de um ex-capitão, o velho Bartlett que, afundado em neuroses a respeito de tesouros remotos e erros do passado, arrasta consigo toda sua família para a perdição. O aposentado lobo do mar ainda sonha, compulsivamente, em reencontrar *Mary Allen*, seu navio há muito naufragado. Nat, o filho mais velho, deseja o quanto antes atirar o pai em um hospício, atitude que revela aos poucos antigos ressentimentos familiares. No passado, o rapaz fora forçado a embarcar em uma viagem marítima, porém um acidente no percurso custou um dos seus braços. A partir daí passou a nutrir um ardente rancor pelo pai. Sue, a caçula da casa, é a nota mais lamentosa, tentando não apenas impedir o irmão de internar o pai, mas também remendar os cacos de uma relação doméstica arruinada. A cena central desta breve peça de um ato acontece quando Bartlett, imerso num grave delírio, vê seu desaparecido navio com toda a antiga tripulação. A visão espectral é sustentada, segundo as rubricas da peça, por uma esverdeada luz bruxuleante. Nesta atmosfera fantasiosa, Nat também é amortalhado pelas visões do pai, sendo vitimado por fantasmas e alucinações que perturbam, em definitivo, sua mente. Após a ensandecida crise o ex-marujo morre, e Nat passa a assumir as compulsões do dominante progenitor.

Ao comentar sobre a peça, Jeffrey H. Richards (2001) afirma que *Onde está marcada a cruz* mescla modernos interesses pela dinâmica dos estados psicológicos e ao mesmo tempo certos elementos melodramáticos na apresentação e na definição das relações familiares. Além disso, o texto dá pistas de experimentações artísticas que desembocariam em *O Imperador Jones*, por exemplo, bem como explicita futuras reincidências temáticas na obra de O'Neill, como a crítica relação pai-filho.

De acordo com Maria Sílvia Betti (2017), entre 1940 e o início de 1950, grupos de teatro amador e profissional, do eixo Rio-São Paulo, encenaram pela primeira vez no Brasil alguns textos dos mais notórios dramaturgos estadunidenses. No Rio de Janeiro projetam-se a Companhia Jaime Costa, Os Comediantes e o Teatro Experimental do Negro. Este último se destaca pela quantidade – 4 peças teatrais ao longo de 12 anos, considerando as montagens e remontagens; e pela qualidade da relação com a dramaturgia de O'Neill, levando em conta não apenas o diálogo direto com o próprio autor, mas também o significado histórico-artístico que tal repertório teve para um grupo teatral negro no país. Betti (2017), ao analisar o conteúdo social de *A morte do caixeiro viajante* e *Um bonde chamado desejo*, peças encenadas no início

experiência marítima de Eugene O'Neill em 1910 quando embarca para Buenos Aires. As peças integrantes deste ciclo são *Bound East for Cardiff* (1916), *The long Voyage home* (1917), *In the zone* (1917) *e Moon of the Caribees* (1918). Para Carpenter (1966) uma das principais temáticas destas peças é a busca frustrante e dolorosa por um ideal de beleza, paz ou amor que nunca se realiza. A impossibilidade de materializar os sonhos mais preciosos leva as personagens às mais desgastantes experiências, ao auto sacrifício e, no limite, à morte.

dos anos 50 no Brasil, afirma que havia naqueles textos problemáticas quase totalmente intocadas pela dramaturgia brasileira, como as mudanças no mundo do trabalho, a penúria nos grandes centros urbanos e a alienação numa sociedade capitalista. Indubitavelmente poderíamos dizer o mesmo a respeito de pelo menos três peças encenadas pelo TEN, a saber: *O Imperador Jones*, *Todos os filhos de Deus têm asas* e *O moleque sonhador*. As dores e angústias psicofísicas da pessoa negra em um universo violentamente racista; as complexas tensões imiscuídas nos relacionamentos interraciais, desnaturalizando criticamente os signos branco-negro em um jogo de violências e pulsões sensuais; a figuração da negrura, como uma personagem dotada de estofo emocional, capaz de realizar uma trajetória dramática; todas essas eram questões até então quase intocadas pela dramaturgia nacional: "Em muitos casos as peças estadunidenses montadas no Brasil introduziram inovações relacionadas à caracterização dramatúrgica de personagens e seu contexto" (BETTI, 2017, p. 12).

Se nos atentarmos para todo o *corpus* oneilliano, é possível constatar que o Teatro Experimental do Negro se debruçou basicamente sobre suas *early plays,* no dizer de Margaret Ranald (1998), ou seja, peças iniciais escritas entre 1913 e 1924. Em geral são textos experimentais que situam os indivíduos em agudíssimos conflitos emocionais e físicos, introduzem as querelas matrimoniais (que irão acompanhar toda a escrita de O'Neill), realizam certas explorações de recursos extra-verbais, visuais e sonoros, para delinear uma atmosfera por vezes sobrenatural ou expressionista; incluem o tema da mulher como um entrave na trajetória do homem (heranças misóginas de Strindberg); dramatizam dilemáticas relações interraciais. Este é o O'Neill inteiramente ligado à vida teatral amadora, ao lado dos *Provincetown Players,* cujas criações ousavam desafiar os modelos dramatúrgicos comerciais e cristalizados. As peças de O'Neill encenadas pelo TEN se encaixam nestas proposições que, tanto temática quanto estruturalmente, representam incursões efetivamente modernas.

1.1.2 Agridoces colaborações: Os Comediantes, Lúcio Cardoso e o TEN

O ano de 1947 foi, em alguma medida, agitado para o TEN que começou as suas atividades artísticas já em março, coorganizando o *Recital Castro Alves* com a Universidade do Povo. Os versos do reputado "Poeta dos Escravos" foram declamados no Teatro Fênix, em um grande festival que celebrou o centenário de nascimento do autor baiano. A apresentação do TEN foi dirigida por Abdias Nascimento e contou com a participação de Ruth de Souza, Aguinaldo Camargo, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Raul Soares, Neuza Paladino, Leopoldo Ferreira, Natalino Dionisio, Fernando Araújo, Leda Maria, Nair Gonçalves e

Francisca Luiza, cujas vozes, entre coros e solos, entoaram poemas de Castro Alves e de Langston Hughes – autor assiduamente lido por Abdias Nascimento e posteriormente encenado pelo TEN/SP. Compreende-se tranquilamente na trajetória do grupo, a homenagem ao condoreiro autor que, em seus versos engajados, realizou peremptórias defesas da abolição, denunciando as iniquidades e os sofrimentos provocados pelo escravagismo, assim como almejou representar o negro de modo humanizado e sensível (OLIVEIRA, 2010)[25]. Importante destacar que esta foi a primeira vez que Tomás Santa Rosa (1909-1956) elaborou uma cenografia para o coletivo negro; uma parceria que, como veremos, será duradoura:

> Até então, Tomás Santa Rosa não havia participado do movimento. Era um mero espectador e simpatizante. Mas a Escola de Teatro, o Teatro para Crianças e o Teatro de Negros sempre estiveram nos seus planos. Esse seu interesse levou-o a participar do TEN no Festival Castro Alves, realizado no Teatro Fênix, em 1947, sob a direção artística de Abdias do Nascimento e música de Gentil Puget e Abigail Moura. [...] O espetáculo repercutiu favoravelmente nos meios culturais e serviu como mais um passo para a consolidação do Teatro Experimental do Negro. Santa Rosa improvisou túnicas brancas com lençóis, que ele próprio foi buscar em sua casa, prendendo-os com alfinetes nos atores (BARSANTE, 1982, p. 66).

A atuação seguinte do Teatro Experimental do Negro naquele ano ocorreu a 8 de agosto com a peça *Terras do sem fim,* em colaboração com os Comediantes, no Teatro Ginástico. A encenação foi dirigida por Zygmunt Turkow[26] e contou com um elenco destacável: Ziembinski, Tito Fleury, Sandro Polloni, Maria Della Costa, Josef Guerreiro, Labanca, Margarida Rey, Jardel Filho, Magalhães Graça, Jackson de Souza, David Conde, Valdir Moura, Wallace Viana, Yara Izabel, Nieta Junqueira e Cacilda Becker. Ruth de Souza e Aguinaldo Camargo, os nomes mais marcantes do TEN, integraram o *casting*, ao lado de um vibrante coro de figurantes negros. Santa Rosa concebeu o cenário.

---

[25] Luiz Henrique Silva de Oliveira (2010) analisa cuidadosamente as ambiguidades presentes no discurso poético castroalvino. Se por um lado, o autor baiano posicionou-se contra os desmandos senhoriais e o violento escravismo, por outro haverá em suas composições certas limitações, tais como o fato de que o negro é quase sempre visto como escravo, nunca como forro ou quilombola; ou ainda a reprodução de uma distorcida imagem resignada, algo inofensiva dos escravizados. Por fim, Castro Alves não escapou de adotar uma perspectiva elitista, a partir da qual as grandes e fundamentais mudanças sociais, como a abolição, seriam obras de sua classe letrada e superior. Nesta visão, os legítimos sujeitos históricos habitam o andar de cima da sociedade.

[26] Há que se destacar, concordando com Fausto Fuser e Jacó Guinsburg (1992), a significativa presença de encenadores e atores poloneses no processo de renovação do teatro brasileiro. Em *Terras do sem fim* há dois expressivos nomes da chamada "turma da Polônia", a saber: Zbigniew Ziembinski e Zygmunt Turkow. Fuser e Guinsburg (1992) ainda sublinham as brevíssimas e marcantes passagens de Irena Eichlerówna e Boguslaw Samborski pelos palcos nacionais. Entre estrondosos sucessos e fracassos tímidos, tais profissionais, altamente experimentados em sua terra natal, contribuíram para aportar no Brasil certas práticas e discussões artísticas em voga no moderno teatro europeu, em geral, e no teatro polonês, em particular. Desembarcando aqui na década de 40, o grupo, fugindo da segunda guerra mundial, encontrou, em solo brasileiro, um teatro amador grávido de idealizações, desejos e realizações transformadoras, em contraste com um profissionalismo cristalizado.

Esta cooperação cênica já estava a se delinear no âmbito do Festival do 2° Aniversário do TEN, em 1946, não apenas pela participação de integrantes de Os Comediantes no aludido evento, mas especialmente pelo pequeno monólogo entregue a Aguinaldo Camargo naquela ocasião: "Remorsos do negro Damião", uma das mais tortuosas personagens do romance *Terras do Sem Fim* (1943). Na ocasião, o ator Graça Mello já iniciara o seu processo de adaptação, para o terreno dramatúrgico, da volumosa narrativa publicada por Jorge Amado em 1943. Para Antônio Cândido (1992) esta é a obra-prima da constelação amadiana: em primeiro lugar por conjugar uma fluida técnica de composição literária, articulando de modo dinâmico cenas e passagens com intensidade, e em segundo lugar por unir a um só tempo uma dimensão poética (expressa pela força sugestiva e simbólica com que o amor e a angústia são tratados) e uma ótica histórico- documental na captação da realidade (refletida na apresentação dos problemas sociais e econômicos em torno do cacau)..

Na imprensa, a iniciativa de transladar para o palco o celebrado romance foi encarada considerada auspiciosa, como se depreende pelo seguinte trecho extraído do jornal *A Noite*, de 9 de julho de 1947:

> De volta de São Paulo, o conjunto de "Os Comediantes" ensaia agora, no Ginástico, a peça "Terras do sem fim", escrita por Graça Melo e Jorge Amado. [...] "Terras do sem fim" representa uma obra de colaboração e deve refletir as experiências que o Sr. Graça Mello colheu no teatro. Adaptada por este ator, do romance do mesmo título, que é uma das mais intensas e felizes de Jorge Amado, já foi traduzida para vários idiomas, inclusive o inglês e o francês. Sabemos que, depois de escrita a peça, o Sr. Graça Mello a submeteu a Jorge Amado, tendo este feito as alterações que lhe pareceram convenientes. [...] É natural, pois, que haja grande interesse em torno da representação de "Os Comediantes", tanto mais que, desta vez, a estreia do aplaudido conjunto se dará com uma obra nacional, refletindo problemas e costumes do interior brasileiro (M., 1947, p. 6).

Segundo Stella Caymmi (2013), dos 191 personagens do romance, apenas 34 restaram no texto teatral de Graça Mello: "A peça é dividida em três atos: o primeiro ato tem seis quadros, o segundo tem sete e o terceiro e último tem cinco quadros. As rubricas em geral são bastante literárias, com a descrição do caráter das personagens e da atmosfera reinante." (p. 195). Ainda de acordo com Caymmi (2013), a adaptação teatral intensificou a contenda entre os coronéis, o caso extraconjugal de Esther e Virgílio, o sofrimento interior do jagunço Damião e o amor não correspondido da prostituta Margot por Virgílio. Especialmente nas canções, nos arranjos e nas letras, há fortes referências às religiões afro-brasileiras e às condições desumanizantes vividas por homens e mulheres negros, explorados em regimes de trabalho análogos à escravidão.

Por se tratar de um robusto romance que articula quase 200 personagens, a adaptação de Graça Mello fora grandemente aguardada, sobretudo pelo colossal desafio que se impunha

a ele: traduzir, em termos dramáticos, uma narrativa não apenas monumental, mas bastante reputada. O esforço literário de Mello é realmente dimensionado em um especialíssimo artigo na revista *Vamos Ler!*, escrito por um distinto senhor, chamado Abdias do Nascimento[27]. No artigo, Nascimento contextualiza os trabalhos recentes de Graça Mello, destacando suas virtudes artísticas, e, na sequência interroga o adaptador acerca das dificuldades que se lhe apresentam com o romance amadiano. Mello explica, de modo instigante, o seu processo criativo, justificando certos cortes com base nas necessidades de concisão e concentração emocional do conflito dramático (NASCIMENTO, 1947, p. 30).

O que mais nos interessa salientar aqui é o estratégico destaque que Abdias Nascimento confere à participação do TEN neste espetáculo. O articulista incluiu uma expressiva fotografia de Aguinaldo Camargo, com a seguinte legenda: "Aguinaldo Camargo, o extraordinário criador d'*O Imperador Jones*, de O'Neill, viverá a figura não menos empolgante do negro Damião". Ademais, Nascimento reproduziu uma cena inteira em que a personagem de Camargo aparece centralmente. Analisando Negro Damião no romance, figura encarnada, no palco, por Aguinaldo Camargo, nota-se uma certa reincidência: ao ator foram dadas personagens sérias, submersas em graves crises internas e/ou existenciais, no ápice de uma angústia profunda.

Ora, quem é Damião? O fulminante jagunço dos Badarós é descrito como um matador perigoso e incapaz de errar a pontaria, cuja fama se alastrava pelos jornais da Bahia. A despeito de suas atrocidades, o coração de Damião "era inocente e livre de toda maldade" (AMADO, 1976, p. 68), posto que o assassino não compreendia bem a culpabilidade e as consequências de seus atos. Há certo infantilismo doce em seus comportamentos, como brincar gostosamente com as crianças da fazenda ou enfeitar com flores silvestres os caixões nos funerais locais. Contudo, em uma dada noite, à espera da próxima vítima, Damião é engolfado por uma crise moral torturante. O homem começa a questionar o seu mortífero ofício. O fato de que sua existência poderia se resumir ao simples e aterrorizante ato de matar passa a afligi-lo: "Ainda agora que fazia senão esperar um homem para atirar nele? Estava sentindo alguma coisa por dentro, alguma coisa que era terrivelmente dolorosa" (AMADO, 1976, p. 77). Este dilema existencial martiriza o negro que, confuso, mescla memórias e sentimentos desconexos, questionando sua própria razão de ser. "Ao borde da mata o negro Damião espera um homem

[27] O líder do Teatro Experimental do Negro possuiu uma extensa coluna na revista *Vamos ler!,* intitulada Do teatro brasileiro, na qual Abdias entrevistou algumas destacadas personalidades das artes cênicas daquela época, como Olga Navarro e Ziembinski, escreveu crônicas sobre aspectos gerais do teatro nacional e analisou a trajetória de artistas como o palhaço negro Benjamim de Oliveira. Ali vemos um Abdias atento às temporadas, aos criadores, companhias, e a todo o movimento teatral que se desenhava na segunda metade da década de 40. A sua coluna existiu por um ano, entre 1946 e 1947, período crucial para o processo de modernização de nosso teatro.

na tocaia. Ao luar via alucinações e sofria." (AMADO, 1976, p. 86). A descrição nos transposta quase imediatamente para o noturno Imperador Jones, mergulhado em desvarios na selva mais profunda sob o sugestivo efeito lunar. Embora o espetáculo *Terras do sem fim* não tenha sido um grande sucesso, Damião ofereceria mais uma boa oportunidade para o talento dramático de Aguinaldo Camargo talhar, em um trabalho de composição, mais uma personagem séria, dividida psicologicamente, repleta de conflitos internos, O ator, em alguma medida, já demonstrava certa inclinação cênica para tais papéis, sendo uma verdadeira revelação, especialmente, pela sua gama de inflexões e demais recursos vocais. Isso fica definitivamente comprovado analisando o sétimo quadro do segundo ato da peça, isto é, quando o Negro Damião, aflito, vai buscar o auxílio de Jeremias, um poderoso e enigmático babalorixá que vive embrenhado na floresta. Nesta cena, a música Pai Jeremias (composta por Dorival Caymmi e Jorge Amado) coloca em diálogo um solista – Aguinaldo Camargo – e um coro de vozes negras que visavam:

> dar à plateia a dimensão que o pai de santo Jeremias tem para aquela comunidade, exaltando a sua figura com títulos de "pai", "rei desta mata", "maió que o Saci", "dono da mata". O ritmo da canção progressivo e urgente, dá o tom dramático que pontua o desespero do Negro Damião (CAYMMI, 2013, p. 200-201).

Como veremos nas críticas examinadas no próximo capítulo, o desempenho de Camargo foi, quase unanimemente, aplaudido. Além disso, a colaboração nesta montagem fez aproximar o TEN d'Os Comediantes. Tal proximidade, no contexto do teatro amador, se materializou ainda mais no final daquele mesmo ano, quando o grupo negro encenou um drama do primeiro autor brasileiro montado pelos Comediantes, Lúcio Cardoso.

À primeira vista, a encenação, por parte do Teatro Experimental do Negro, de um drama de Lúcio Cardoso (1912-1968), como *O filho pródigo* (1961), aparenta ser, na melhor das hipóteses, insólita, principalmente se considerarmos as visíveis fragilidades dramatúrgico-estruturais do texto, bem como as ambiguidades ideológicas presentes, sobretudo no que concerne à figura negra. As personagens cardosianas parecem sempre reafirmar o seu desejo por uma brancura ideal, símbolo-mor da liberdade e da beleza. Nesse sentido, não é impossível ler no texto a reincidência de certos essencialismos psíquicos supostamente fixos no sujeito negro, tais como um congênito e atemporal sentimento de inferioridade, devido à sua condição racial. O texto, situado num tempo-espaço indefinido, não apresenta, imediatamente, nenhuma discussão, embate social ou político relativos ao povo negro no Brasil (ou num mundo historicamente reconhecível), ao contrário, imerge em sentimentos nascidos de um misticismo a um só tempo sufocante e desesperador. No drama, as personagens estão enredadas em fortes

tensões entre o novo e o velho, a tradição regressista e a ruptura libertadora, na quais o elemento branco irradia como redenção suplicada, embora catastrófica.

O grande dilema presente em *O filho pródigo,* é a agonia de personagens inconformadas com suas vidas, suas identidades e com o destino tradicional e repetitivo que os aguarda nas ressequidas terras que habitam. Assur, o protagonista, é aquele cuja insatisfação recrudesce de maneira mais forte, especialmente, quando imagina as delícias e as paisagens longínquas descritas pelos peregrinos que amiúde visitam a casa de sua família. Em contraposição a um universo de pura liberdade e expansão, o Pai ostenta os valores telúricos, a manutenção das coisas e o peso da lei. Assur, e as demais personagens, cada qual a seu modo, imaginam um modo outro de viver, enfrentando suas angústias existenciais diante de sonhos e desejos, dramaturgicamente mal articulados, porém opostos à secura e à imobilidade do presente. Cardoso delineia aqui atmosferas embebidas de lirismo, sugestões psicológicas e simbolismos cromáticos, pintando imagens surreais, em diálogo com certo mistério que atravessa todo o drama. Vejamos as seguintes rubricas: "Mesma cena do ato anterior. Anoitece, lá fora a luz é vermelha, os cardos são negros ao fundo. No decorrer da representação, porém, passa ao azul, atingindo neste tom a maior intensidade" (CARDOSO, 2006, p. 101). Ou ainda: "Assur cessa de resistir. Escurece rapidamente. Logo após, uma luz vermelha e violenta ilumina a varanda. O reflexo dessa luz é a única claridade que ilumina a cena" (p. 133). Uma peregrina branca que pede abrigo simboliza os anseios mais profundos das personagens negras, à exceção do Pai e de Manassés. Embora nenhum dos moradores jamais tenha visto qualquer indivíduo caucasiano, eles são capazes de expressar pensamentos como: "Porque longe daqui deve haver criaturas mais belas, mais felizes. É destes seres brancos e delicados que Deus cuida" (p. 97). Automaticamente, as personagens associam suas infelicidades ao fato de serem negras, sem justificação ou articulação dramática consistente.[28]

[28] A discussão sobre a expressividade do texto de Lúcio Cardoso para a questão racial não nos parece ser um consenso. Christian Moura (2008), por exemplo, interpreta distintamente esta peça, afirmando que: Lúcio Cardoso para expressar a vida do negro brasileiro e aproveitá-lo dramaticamente, introduziu na história bíblica o problema racial. Seus personagens, assim como na parábola, buscam um lugar no mundo para viver sem sofrimento e infelicidade, desejam romper com a restrição da liberdade, mas uma liberdade de poder ser negro numa sociedade apoiada na mundividência histórico-cultural branca e eurocêntrica (p. 121). Em análise retrospectiva, Abdias Nascimento (1988) revela-se arrependido de ter encenado *O filho pródigo*, reconhecendo o racismo embutido na peça, bem como sua desconchavada intriga. Apesar do tropeço, a peça teve serventia simbólica para o grupo destacar-se no meio cultural da época: "Lúcio Cardoso era um intelectual de renome e escreveu a peça especialmente para o TEN. Era importante nos credenciarmos através de certos nomes, ganhar credibilidade." (p. 111).

A incompreensão de Miriam Garcia Mendes (1993) para com a presença deste drama no repertório do TEN não é de modo algum infundada, pois, para a autora, Lúcio Cardoso reitera, indireta e/ou inconscientemente, a ideologia do branqueamento.

Não há, adiantamos, respostas definitivas para tais questionamentos. Há, contudo, considerações possíveis, extraídas dos limites, das potencialidades e das contradições do TEN no seu tempo histórico. Ademais, será necessário escavarmos brevemente o universo poético de Lúcio Cardoso a fim de identificarmos as relações traçadas entre o grupo negro, as ambições artísticas do dramaturgo em questão e os pulsantes debates daquele momento no teatro brasileiro. A trajetória da cia. liderada por Abdias Nascimento não é, de modo algum, uma sucessão de fatos ascendentes ou lineares rumo à plena realização de seus anseios. Ela é, pois, constituída de percalços, volteios, saltos e recuos que refletem as (im) possibilidades de um grupo teatral negro em tensa negociação (entre recusas e diálogos) com o pensamento estético-ideológico de sua época, articulando táticas e estratégias para fortalecer seu projeto artístico-político. *O filho pródigo*, nesta contextura, marca um movimento significativo: encenar um texto brasileiro *singularmente* escrito para o TEN. Aliás, é importante destacar que Lúcio Cardoso foi o primeiro autor nacional montado pelos Comediantes e pelo Teatro Experimental do Negro (excetuando a encenação de *Palmares*, que foi uma produção do TEB e não um espetáculo próprio do TEN). Essa não é uma coincidência qualquer, considerando os propósitos destes dois agrupamentos amadores, ressalvadas as devidas diferenças.

O universo literário de Lúcio Cardoso é assim situado por Alfredo Bosi (2017, p. 441):

> Desde *Maleita*, história de um construtor perdido numa pocilga do sertão mineiro, Lúcio Cardoso revelava pendor para a criação de atmosferas de pesadelo. Mas a forma naturalista que elegera para o livro de estreia foi, para ele, um engano cultural, de resto explicável naqueles anos em que os melhores romances se chamavam *Cacau, Os Corumbas, Menino de Engenho*... Equívoco logo desfeito: já em 1936, com *A Luz no Subsolo*, o escritor se definiria pelo romance de sondagem interior a que lograria uma rara densidade poética.

Diferentemente da escrita denominada regionalista, ancorada em uma observação mais direta e realista das desigualdades socioeconômicas do país, a poética cardosiana evocará problemáticas de ordem intimista, perfazendo, com efeito, um mergulho psíquico nas angústias de personagens cerradas em uma ambiência dolorosamente introspectiva. Neste terreno, povoado por caudalosas e noturnas tensões internas, Cardoso inventa "totalidades existenciais" (BOSI, 2017, p. 442). Há aqui perquirições artístico-filosóficas acerca da condição humana, mirada sob a ótica de uma certa tragicidade poética, marcada por desfechos infelizes e pelas desgraças que acometeriam o destino da humanidade. Portanto, a presença de símbolos oníricos

e misteriosos, capazes de fabular uma trama de motivações insondáveis, erige uma galáxia poética interessada em questões de ordem metafísica, nas quais o cotidiano, o social e o histórico são meros meios secundários para se alcançar o interior do ser humano dilacerado.

Após comentar uma entrevista concedida por Cardoso em 1938, no qual o escritor defende suas posições estéticas voltadas para os aspectos espirituais e imaginativos, distantes da vida ordinária, Junia Neves (2006, p. 56) orienta-nos:

> Essas posições já advertem ao leitor que não procure nas obras cardosianas a estrita verossimilhança com a realidade empírica, que os seus mundos são representações simbólicas e que suas personagens movem-se numa linha limítrofe entre essa realidade que conhecemos e o "subsolo", que Lúcio imagina conter uma verdade essencial e inapreensível pela observação superficial ou estrita da realidade. Foi sob o impacto dessas idéias que, um ano antes da entrevista, em 1937, Lúcio redigiu sua primeira peça teatral intitulada *O Escravo*. Consequentemente, não se poderia esperar que seu drama seguisse enquadramentos realistas... .

O original de Cardoso foi efetivamente encenado pelos Comediantes a 10 de dezembro de 1943 no Teatro Ginástico. Embora a crítica não lhe tenha sido favorável, classificando o texto como excessivamente literário, palavroso, despossuído de verdadeira dinâmica teatral (anátema que, aliás, perseguirá toda a carreira dramática do autor), *O escravo* insere-se em uma verdadeira tentativa de oxigenação do teatro brasileiro, ambição esta perseguida pelos Comediantes, grupo fundado em 1938: "O objetivo principal: 'a vontade de fazer um teatro diferente do que aquele que então existia, desprovido de qualquer conteúdo artístico [...] Tornava-se necessário prosseguir com a bandeira desfraldada, cerca de dez anos antes, com o Teatro do Brinquedo" (FERNANDES, 2013, p. 64). Afastar-se do comercialismo mercadológico, valorizar a "alta" literatura dramática e seguir certas tendências europeias modernas, eram algumas das principais aspirações do jovem grupo que exalava inconformismo. O cuidado na seleção do repertório levará seus integrantes a passear por nomes como Alfred de Musset, *Um Capricho* (1843); Luigi Pirandello, *A verdade de cada um* (1917); Marcél Achard, *Uma mulher e três palhaços* (1923); Carlo Goldoni, *O Leque* (1788); Maurice Maeterlinck, *Peléas e Melisanda* (1893). O drama nacional ainda não se encontrava à altura dos objetivos renovadores da companhia. Contudo, Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues apresentaram, em seus textos, um frescor textual, construindo, cada qual à sua maneira, dramas estrutural e tematicamente opostos aos convencionalismos do teatro ligeiro e dos demais divertimentos realisticamente burgueses. Embora bem-intencionado, Cardoso não vingou. Mas a sua insistência em ter seus textos levados à cena não cessaria.

Esta obstinação o levaria a fundar, com Agostinho Olavo e Gustavo Dória, o grupo Teatro de Câmera, em 1947, objetivando enfrentar o gosto burguês pelo teatro de *boulevard* e

sua espalhafatosa cenotecnia, bem como promover o dramaturgo brasileiro. Além do mais, no plano pessoal, Lúcio Cardoso enxergava, no Teatro de Câmera, a possibilidade de realizar-se como autor dramático:

> [...] Lúcio entrou com um argumento sério e importante ao afirmar que possuía na gaveta alguns originais e que *a única possibilidade de ver as suas peças encenadas era fundar um grupo seu*. E isto porque os poucos elencos aos quais mostrara os seus originais não os aceitaram por motivos diversos. Essa queixa, aliás, não era apenas sua, mas de outros poucos contra os quais lançavam o qualificativo de excessivamente intelectuais e desconhecedores da decantada "Carpintaria teatral". (DÓRIA, 1975, p. 123, grifo nosso).

Aí reside o nexo fundamental entre Lúcio Cardoso e o Teatro Experimental do Negro. De um lado, temos um autor desejoso de experimentar formas e recursos dramatúrgicos distantes do teatro profissional daquele momento. Isto é, a construção de seus textos, embora cravejados de fragilidades, esboça um esforço por construir no palco brasileiro um caminho literário admitido como elevado, poético, um tanto filosófico a fim de possibilitar o despontamento do autor nacional moderno. Para Mário Carelli (1988) as peças bíblicas de Lúcio Cardoso, como *O filho pródigo*, o aproximariam de um Paul Claudel. Julgamos nós que Cardoso, no contexto brasileiro, seguiu, em larga medida, as veredas de um Roberto Gomes[29] e do seu simbolismo alquebrado. Do outro lado, temos um grupo amador insatisfeito com o panorama dramatúrgico do país, interessado em abrir caminho para uma literatura dramática que significasse a ampliação das possibilidades cênicas para o elenco negro. Tais metas não se realizariam apenas nas asas do autor estrangeiro. O Teatro Experimental do Negro também idealizava o fortalecimento de uma dramaturgia séria, isto é, mais intelectualizada, para representar as condições de vida e os problemas do afrodescendente nacional.

Levando em conta as dificuldades de Lúcio Cardoso em realizar teatralmente suas peças, recusadas pela maioria dos elencos da época, sobretudo os profissionais, onde estaria a saída para materializar seus intentos dramáticos? Nos amadores:

---

[29] Segundo Elen de Medeiros (2011) a dramaturgia de Roberto Gomes é, no início do século XX, uma tentativa de renovação do teatro brasileiro por intermédio da estética simbolista condensada na poética de Maeterlink. A atmosfera estática e melancólica; o arrefecimento da ação dramática; a inclusão do silêncio e das reticências, minando o acelerado diálogo; o aspecto espiritual e lúgubre, enfocando a falência do humano perante seu próprio destino aproximam o brasileiro do belga e representam, no Brasil, uma fissura no modelo dramatúrgico predominante. A obra teatral de Lúcio Cardoso, globalmente pensada, não estará tão distante dos princípios orientadores de Gomes. Para Antônio Arnoni Prado (2006) é impossível não perceber a obscuridade das criaturas e do muno, assim como é preponderante o mistério que envolve o delineamento das paisagens. As sombras insondáveis, a trágica visão sobre o homem e a desesperança matizam suas peças teatrais. Lendo *O Escravo*, por exemplo, contemplamos personagens mórbidas e agoniadas, se debatendo sobre suas próprias falências. A ação é muito mais interna. Descortina-se o desgaste de uma existência que vai se esgotando nas próprias decepções, na impossibilidade de romper com o círculo de dominação causados dolorosamente pelo passado. A morte ronda as personagens como um poderoso espectro. Cardoso também foi, repetidamente, acusado de ser lírico demais para o palco, retórico demais para ser bom dramaturgo.

> Nada como a apresentação do espetáculo num ambiente restrito, feito por amadores, moldado nos exemplos das civilizações superiores [sic], para levar ao público as suas tramas excessivamente intelectualizadas, a ponto de quase nunca revelarem a procedência dos episódios ou a correlação natural entre as falas e as personagens, as roupas e os costumes, os temas e o ambiente sócio-cultural de onde provinham. (PRADO, 2006, 386)

Se considerarmos a galáxia cardosiana, nos seus temas e recursos criativos, é difícil sustentar que, com *O filho pródigo*, Cardoso estivesse realmente interessado no debate político-social acerca do racismo e de seus efeitos concretos na vida da população afro-brasileira. Contudo é relevante sublinhar que suas personagens negras guardam devida distância dos padrões risíveis ou subservientes das comédias de costume; uma ambição reiterada do TEN

Apesar de suas fraquezas, a peça compreende um dilema manifesto em outros textos encenados pelo TEN, a saber: o aprisionamento psicológico vivido pelo negro que vê na brancura o ideal identitário. Pois o grande interesse do dramaturgo é escavar a "a obsessão pelo outro que habita dentro de nós" (PRADO, 2006, p. 390). Porém os caminhos dramáticos de *O filho pródigo* antes reforçam que desmantelam valores essencialistas do branco e do negro.

Portanto, com o Teatro Experimental do Negro, Lúcio Cardoso teve a oportunidade de, sem medo de sermos redundantes, experimentar suas próprias preocupações, anseios e elucubrações criativas, visto que o autor tinha escassa aceitabilidade entre as companhias teatrais da época. Para o TEN, o texto simbolizou um passo (por demais controverso) para a afirmação de uma dramaturgia brasileira moderna atenta à dimensão artística e poética da pessoa negra.

Em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, a 23 de novembro de 1947, pouco antes da estreia de *O filho pródigo*, Abdias Nascimento registra da seguinte maneira sua relação com o texto:

> Todo o elenco deposita confiança ilimitada nela [na peça]. *Temos certeza de que agradará ao grande público, pois não acreditamos que o bom teatro, que o verdadeiro drama, não seja acessível ao entendimento do povo. O nosso povo compreende muito bem a arte autêntica, compreende e gosta, e a prova disso é a existência do nosso Teatro Experimental do Negro, feito por gente humilde do povo, empregadas domésticas, operários, comerciários, bancários, etc.* O elenco que interpretará Lúcio Cardoso tem essa origem proletária. E todo ele se empolga, se entusiasma ao máximo quando ensaia o *texto de alta beleza poética* desse jovem e fecundo autor da "Luz no sub-solo". Aliás "O Filho pródigo" ultrapassa "O Escravo" e "A corda de prata", e Lúcio Cardoso atinge uma nova etapa – mais elevada – na sua arte de escrever teatro. (NASCIMENTO, 1947, p. 27, grifo nosso.)

Anos mais tarde, Gustavo Dória (1975) no seu livro *Moderno Teatro Brasileiro: Crônica de suas raízes* defenderia que um dos principais pontos de partida da modernização do

espetáculo teatral brasileiro se hospedava no texto. O crítico menciona Nelson Rodrigues e Lúcio Cardoso como figuras de destaque neste processo inicial:

> Este ponto de partida é, sem favor algum, o texto. *O povo identifica-se com a linguagem (das palavras, dos gestos, da apresentação) que lhe é mais familiar.* Por isso, ainda o mais importante é positivar o autor brasileiro dentro de nosso teatro; somente através dele é que poderemos *sair do aplauso exclusivo das elites para atingirmos diretamente os que realmente devem ser atingidos.* Sem transigências, sem capitulações, mas, pelo contrário, facilitando e ajudando a compreensão verdadeira do teatro e da importância de sua missão (DÓRIA, 1975, p. 118, grifo nosso).

As semelhanças entre os discursos de Gustavo Dória e Abdias Nascimento são indisfarçáveis. O bom e verdadeiro drama, núcleo de um teatro maior, não apenas renovará o contexto cênico do Brasil, como será capaz de angariar um outro público, diferente das camadas altas e médias apenas. O TEN, composto por assalariados e marginalizados, majoritariamente negros, não ignora a "arte autêntica", ou seja, não está alheio aos processos mais agudos de transformação do palco brasileiro e, a ênfase do grupo em ações de caráter pedagógico/educacional se reflete certamente na introdução da população afro-brasileira em um universo literário (e cultural) prestigiado. Como Abdias disse, os integrantes do TEN participam, compreendem e fortalecem esse momento de inflexão cultural, encenando um texto nacional de elevada beleza poética. Aí está, parece-nos mais um lugar histórico de *O filho pródigo* no projeto maior do TEN. Embora, possa parecer um contrassenso aspirar a um grande público com um texto que não replica os modelos cristalizados e bem recebidos pelas plateias em geral, há aqui um olhar, por parte de Abdias, sobre um outro segmento social a ser considerado para o interior de sua arte.

A montagem de 1947 trouxe o seguinte elenco: Abdias Nascimento, Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, o estreante José Monteiro, Roney da Silva, Haroldo Costa e Ana Maria, atriz emprestada pelo TEB, no papel da Peregrina. Cenários de Santa Rosa, indumentária de Nadir de Andrade e maquiagem do professor José Jansen. O texto seria remontado mais duas vezes, em 1953, no Teatro São Paulo e em 1955 no Teatro Carlos Gomes, em ocasião do 36° Congresso Eucarístico Internacional.

1.1.3 Martins Pena e o TEN em uma triste comédia

O ano de 1948 é especialmente significativo para o Teatro Experimental do Negro. De janeiro a dezembro o grupo ocupou-se de variados projetos culturais, entre os quais destacam-

se: os concursos de beleza negra (Boneca de Piche e Rainha das Mulatas[30]) e a primeira publicação do valoroso jornal *Quilombo*. Ademais, os amadores tentaram, em dezembro, encenar a peça teatral *Don Perlimplin com Belisa em seu jardim* (1925), de Garcia Lorca.

Ao final daquele ano o TEN subiria ao palco no Teatro Ginástico, integrando o notável elenco da peça *A família e a festa na roça,* de Luís Carlos Martins Pena (1815-1948). Tal montagem se deu por ocasião do centenário de morte do autor, considerado um dos patriarcas da comédia de costumes brasileira. As solenidades, organizadas pelo Serviço Nacional de Teatro – SNT – tiveram o seguinte programa: abertura musical com o Coral Lutecia, regido pela poetisa, cantora lírica e pianista Alda Pereira Pinto, que interpretou modinhas da época do dramaturgo oitocentista; encenação de *A família e a festa na roça*; e por fim uma apresentação do Ballet Juventude cuja coreografia foi inspirada no clássico *Judas em sábado de aleluia*. Houve ainda conferências e palestras dos dramaturgos Guilherme Figueiredo e Ernani Fornari, do crítico Bandeira Duarte e do diretor do SNT no momento, Thiers Martins Moreira. Se por um lado a participação do TEN em eventos de gala, como esse, comprova, mais uma vez, a vitalidade cênica e a crescente inserção do grupo nos circuitos culturais de seu tempo, por outro lado revela as ambiguidades, os limites e os entraves racistas presentes no teatro brasileiro. A

[30] Durante todo o século XX aproximadamente, diversas agremiações, movimentos e coletivos negros instituíram concursos de beleza, mirando a construção de uma sólida noção de estética negra e a desarticulação dos estigmas eróticos/hiperssexuais que moldavam (e ainda moldam) certa representação dos corpos das mulheres negras. Amanda Braga (2020) em sua magistral "História da beleza negra no Brasil", analisa os significados e as contradições de tais eventos. Em linhas gerais, até meados da década de 50, os concursos visavam associar os aspectos físicos das candidatas a aspectos morais e a certos códigos de civilidade. Ou seja, a imagem de uma rainha negra bela, polida e culta atuaria como um poderoso símbolo para destruir os estereótipos de que a população negra seria, toda ela, grosseira, indigente ou incapaz de assimilar os altos padrões de etiqueta: "Os concursos em questão, entretanto, guardam sua força no modo como introduzem, numa sociedade de classes, toda uma discussão sobre a estética negra, que não apenas afirmavam um conceito de beleza construído entre o corpo e a moral, como também criavam espaços para socializa-la, contrapondo-se, portanto aos concursos em que apenas mulheres brancas tinham possibilidade de inscrição" (BRAGA, 2020, p. 287). Os concursos organizados pelo TEN situam-se nesta zona complexa de interesses e articulação da imagem feminina negra a fim de edificar possibilidades nas quais a beleza das mulheres pudesse ser ressaltada sem o viés exótico. Ainda que possamos resvalar em certo anacronismo, é impossível não identificar uma fortíssima orientação machista na condução de tais iniciativas. Leda Martins (1995) também enxerga na nomenclatura dos concursos (pixe e mulata) a reprodução de termos discriminatórios: "ainda que proponha valorizar a beleza da mulher negra, manifesta certas ambiguidades e conflitos que marcaram algumas atividades do TEN" (p.79). Já para Elisa Larkin Nascimento (2003) houve, por parte do TEN, uma tentativa de apropriar-se de tais termos para dar-lhes uma conotação distinta, transformando, ironicamente, o significado estereotípico em padrão positivo. O próprio Abdias Nascimento (1988) reconhecerá que os concursos passaram a ser vistos pela imprensa como pura exploração das mulheres negras, distorcendo, segundo a sua narrativa, os reais objetivos dos certames, quais sejam, "abrir caminhos de ascensão social e fixar um tipo estético" (p. 112). Por tais, razões a escolha da vencedora atendia a critérios rígidos de natureza física e intelectual: "A vitoriosa não podia ser simplesmente uma bronca qualquer – tinha que saber pelo menos falar, conversar" (p. 112). Este posicionamento de Abdias não poderia ser mais infeliz. Não desconsideramos, logicamente, a destacada atuação das mulheres negras em diferentes setores do TEN. Elisa Larkin Nascimento (2003) destaca a coluna "Fala a mulher", mantida por Maria do Nascimento no jornal *Quilombo*; a Associação das Empregadas Domésticas; o Conselho Nacional das Mulheres Negras; etc.

presença do TEN neste espetáculo não ultrapassou a mera criação da cor local escravagista, como se verifica ao analisarmos a distribuição dos personagens:

> A família e a festa na roça, na 2ª parte do programa, teve cenários, figurinos e supervisão geral de Santa Rosa. Aliás, todo o espetáculo contou com o apoio de Santa, que improvisou inclusive alguns trajes, na hora de subir o pano. Sady Cabral foi Domingos João; Iára Isabel – Joana de Conceição; Bibi Ferreira – Quitéria; Rodolfo Meyer – Juca; Procópio Ferreira – Antônio do Pau D'Alho; Olga Navarro – Angélica; Sergio Cardoso – Inacinho; Odilon – Pereira; Silveira Sampaio – Silva; Jardel – Capitão-Mor; Aimée – Filha do Capitão-Mor; Dulcina – A Dama; Carlos Couto – O Marido; Palmeirinha Silva – Pregoeiro de leilão; Luiz Tito – Imperador do Espírito Santo; *Ruth de Souza – A Mucama*; e Josef Guerreiro – Luiz Delfino, *Abdias do Nascimento e Nelson Penna fizeram os lavradores* (BARSANTE, 1982, p. 72, grifo nosso).

A comédia em ato único de Martins Pena exibe uma de suas características dramatúrgicas mais distintivas, a saber, "seu talento, ao captar de forma viva e dinâmica o universo dos brasileiros mais modestos que habitam sua obra" (HELIODORA, 2000, p. 29). A arguta e detalhada observação do jovem autor faz multiplicar aqui ricos pormenores quanto à linguagem, as crenças, as vestimentas, certos comportamentos e padrões mentais da gente campesina divertidamente retratada, sem róseas idealizações. O texto representado em 1840 é criação de um escritor iniciante, mas que, segundo Barbara Heliodora (2000), já demonstrava uma clara e cada vez mais madura preocupação com a caracterização de seus personagens, representando, por exemplo, os exageros e o fascínio dos interioranos pelas coisas da Corte e do estrangeiro. Heliodora (2000) identifica na peça, influências e recursos teatrais advindos de um Moliére, *O amor médico* (1665) e de um Maquiavel, *A Mandrágora* (1524), argumentando assim que o comprovadamente poliglota Martins Pena absorvia pouco a pouco certas lições dramatúrgicas para a urdidura de suas composições. Vilma Sant'Anna Arêas (1987), por sua vez, demonstra como a estrutura de *A família e a festa na roça* é devedora das convenções do entremez – bastante popular na época – com seus enredos frouxos, porém cheios de cômica e vivaz teatralidade. Ademais, o comediógrafo brasileiro exibe nesta peça uma ímpar sensibilidade para apreender o linguajar ordinário das pessoas mais humildes, explorando tais recursos no palco e, com isso, recriando personas "penetrantes da realidade nacional" (AREAS, 1987, p. 133).

Em linhas gerais, o grande conflito reside nas artimanhas de Juca – estudante de Direito – e Quitéria – jovem simples da roça – para se casarem, enganando tantos os pais da moça quanto o grosseiro e rude Antônio do Pau D'Alho. Este, velho fazendeiro, era o homem a quem Domingos João – pai de Quitéria – queria entregar a filha em matrimônio, justamente pelo fato

de que o rústico homem supostamente seria dono de alguma fortuna, presumida a partir dos seis escravizados que ele possuía.

Qual o lugar da personagem negra nesta conjuntura dramatúrgico-histórica? Na peça em questão, as referências à escravidão aparecem em alguns pontos esparsos do texto, construindo certa ambientação social. Três momentos são mais expressivos quanto à menção e/ou presença da persona negra. O primeiro é quando Inacinho conta que Maria, uma mulher escravizada, fora picada por uma cobra durante a colheita do café, após remediar a cativa, ela fora mandada para a senzala. O segundo, sintomático de um pensamento teatral e histórico, é a utilização do matreiro e serelepe menino negro para efeitos cômicos:

> Domingos João – Muito bom, e melhor ainda para pegar no cabo de um machado. (Enquanto assim falam, entra um moleque de cinco para seis anos, vestido com uma camisola de baeta azul, que lhe chega até os pés, o qual se vem aproximando devagarzinho e, ficando mais atrás dos outros, principia a escutar com muita atenção o que se diz.).
> [...]
> Domingos João olha para trás e vê o moleque e grita – Salta pra dentro brejeiro! (O moleque sai correndo.) Estes moleques acostumam-se com os brancos e depois ficam desavergonhados! Ora diga-me, Sr. Antônio, como vão os meias-caras? (PENA, 1966, p. 91-92).

A personagem negra é ainda utilizada na segunda parte da trama, durante as festividades do Divino Espírito Santo: "Um negro, em ceroulas e camisa de algodão, conduz o carro" (PENA, 1956, p. 97); adiante uma criança negra toma conta dos cavalos e, fechando o quadro festivo, ao lado de músicos, foliões, vendedores e autoridades, estão alguns pobres lavradores. Moacyr Flores (1995), ao analisar a presença de personagens negras no conjunto teatral do comediógrafo, observa que aqueles funcionam apenas como meros figurantes, objetos cenográficos ou elementos de uma paisagem social: "O discurso de Martins Pena não é um protesto, apenas coloca em cena os escravos passivamente, como figurantes" (FLORES, 1995, p. 35). Já para Luiz de França Costa Lima Neto (2014) o tema da escravidão, presente em toda a obra de Martins Pena, foi encarado criticamente, porém de modo cifrado para driblar a forte censura do Conservatório Dramático. Neto (2014) destaca as relações entre o autor de comédias e alguns homens negros livres, sujeitos estes responsáveis por iniciativas, inclusive teatrais, em prol da liberdade dos escravizados.

Na trajetória do TEN, *A família e a festa na roça* não constitui, em um primeiro momento, matéria relevante, visto que aqui a equipe negra atuou em papeis bastante contrários ao seu ideal estético-político. Contudo, no convite do SNT para o grupo deve ser entrevisto, como já dissemos, a penetração do TEN no meio artístico daquele momento, atuando ao lado de atrizes e atores grandemente celebrados, como Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes

(diretora desta encenação) e Olga Navarro. Além do mais, a iniciativa liderada por Abdias sempre disputou arduamente as subvenções para montagens de espetáculos. A penúria do grupo foi, aliás, problema que atravancou a realização de diversos projetos teatrais por ele idealizados. Colaborar com o SNT, órgão provedor dos minguados subsídios, não poderia ser lido como um aceno amigável, um estratégico gesto de aproximação de quem almeja uma fatia do bolo orçamentário? A hipótese se torna mais sólida ao lermos uma significativa matéria publicada no jornal *Diário da Noite* em setembro de 1948, poucos meses antes desta peça de Martins Pena ter sido levada à cena. Pela reportagem sobredita sabemos que o Teatro Experimental do Negro já desenvolvia os ensaios para encenar *Calígula* (1944), de Albert Camus. Mas para fazê-lo efetivamente o grupo necessitaria de recursos financeiros para levar a cabo uma montagem certamente dispendiosa, tendo em vista o grande número de personagens no texto. Vejamos, pois, um dos mais significativos trechos da matéria:

> Em "Calígula" 16 são os papeis básicos, e muitas outras figuras participam, ainda, da realização. *Pretendem os moços do Teatro Negro apresentá-la até novembro próximo, dependendo da atitude que for tomada pelo Serviço Nacional de Teatro, uma vez que seu diretor, sr. Thiers Martins Moreira está interessado em ajudar os grupos teatrais, sobretudo os que têm objetivo cultural*. Já sabemos que vão ser contemplados pelo S.N.T o "Grupos dos 12", o Teatro de Câmara, o sr. Danilo Ramirez, (que está fazendo teatro para trabalhadores em São Paulo) e o Teatro do Estudante. *Somente o Teatro Experimental do Negro não consta na lista do sr. Thiers Martins*. Nada mais justo do que uma contribuição desse organismo federal para os grupos mencionados acima. *Mas porque não auxiliar também o T.E.N, cujos objetivos culturais são os mais conhecidos e que tantas provas de capacidade realizadora tem dado? Será racismo por parte do diretor do Serviço Nacional de Teatro? Ou um mero esquecimento?* (NASCIMENTO, 1948, p. 6, grifo nosso).

Não será difícil reconstruir esse mosaico histórico. Sigamos juntos. Sabe-se que pelo menos desde março de 1948 o TEN estava a ensaiar a célebre dramaturgia de Camus, um texto, na altura, vivamente debatido pela crítica internacional. Em setembro, o TEN já havia manifestado oficialmente o seu desejo em solicitar recursos ao Serviço Nacional de Teatro que, por sua vez, não atendeu prontamente ao grupo, alimentando certa expectativa acerca de sua decisão. Em dezembro, o Teatro Experimental do Negro aceita o convite do SNT para colaborar na montagem de *A família e a festa na roça*. Coincidência? Não cremos. Resta pouca dúvida de que Abdias e seus pares aguardavam, esperançosamente, um veredito favorável do SNT de modo que *Calígula* pudesse ser finalmente encenado. Repetimos: colaborar com o órgão federal foi, por parte do TEN, uma tática, uma possibilidade de se aproximar da tão pretendida verba para seus projetos. Martins Pena está na ordem dos meios, Albert Camus está na ordem dos fins. Definitivamente, a encenação do comediógrafo brasileiro não representava nenhum avanço artístico-político para os objetivos da trupe negra. O principal interesse estava na

parceria com o SNT que era, a um só tempo, o organizador da montagem e o distribuidor de recursos para atividades teatrais.

Uma, entre tantas outras, matéria jornalística escrita sobre a trajetória do TEN é altamente informativa a respeito das questões acima levantadas. A reportagem de Robério Júlio para *O Jornal* no dia 30 de março de 1949, além de recontar os percalços financeiros e estruturais do grupo negro, desde sua fundação, diz o seguinte:

> Em 1947 o Serviço Nacional de Teatro, quando dirigido pelo professor Nóbrega da Cunha, subvencionou o Teatro Experimental do Negro com trinta mil cruzeiros. *No ano passado, no entanto, esse auxílio foi cortado* [justamente o ano de 1948]. Em compensação, a Câmara dos Vereadores votou uma lei subvencionando o T.E.N com cinquenta mil cruzeiros e o prefeito promulgou o ato. Não obstante, até o momento esse auxílio não foi pago. E na melhor das hipóteses, realizando uma grande economia, a montagem de uma peça consome vinte mil cruzeiros. É no idealismo, pois, que o T.E.N vai buscar forças para continuar vivendo (JULIO, p. 7).

Anos depois, ao denunciar, em geral, a inoperância do SNT para com as iniciativas teatrais negras, Abdias Nascimento (1988) nos dá um depoimento revelador:

> Sei que antigos diretores do SNT foram pressionados a patrocinar o desaparecimento do Teatro Experimental do Negro. Meu amigo, Thiers Martins Moreira, ex-diretor do SNT, me contou com reservas – porque no Brasil é assim: o racismo é sempre sutil, encoberto a sete chaves -, e me pedindo para não divulgar, que o então ministro da Educação, Clemente Mariani – um mulato safado, um mulato metido a branco – tinha recomendado a ele: "Vê se dá um jeito de acabar com esse teatro negro, eu não gosto disso." Estou revelando só agora, porque os dois já morreram e não queria faltar à palavra, quis cumprir o que prometi a meu amigo. *Por isso, o Serviço Nacional de Teatro, para nós, não tem legitimidade* (p. 107, grifo nosso).

O depoimento quase diz tudo por si só. Thiers Martins chefiava o SNT no mesmo momento em que o TEN solicitou auxílio para a montagem de *Calígula*. O fato de nenhum recurso financeiro ter chegado ao grupo negro apenas respalda as alegações de Abdias Nascimento. Voltaremos a este ponto, ulteriormente, mas é preciso guardar, antes, algumas questões: Quais seriam os princípios político-culturais que orientavam a distribuição de verbas pelo SNT? Quais seriam os seus objetivos estéticos e sociais? Quais poéticas o referido órgão desejava promover e assegurar? Qual o papel do órgão no processo de modernização do teatro brasileiro? Chegaremos lá.

Também sabemos que repetidamente o TEN lutava pelas reservas de datas nos teatros do Rio de Janeiro, não conseguindo em alguns momentos espaços para ensaiar ou para se apresentar. O grupo utilizou em muitas ocasiões o Teatro Ginástico, que nos anos 1940 esteve à disposição do SNT (CAMARGO, 2017). Mais um motivo para estreitar laços com o órgão estatal. Aliás, o próximo texto montado pelo Teatro Experimental do Negro foi encenado naquela casa de espetáculos.

1.1.4 *Aruanda e Filhos de santo*: esboços de uma relação entre dramaturgia e rito

Aruanda, texto teatral concebido pelo reputado historiador, folclorista e filólogo Joaquim Ribeiro (1907-1964), materializa um dos mais contundentes objetivos artísticos do TEN, isto é, a construção de um repertório dramatúrgico alicerçado e/ou inspirado nos sistemas e valores culturais afro-brasileiros, transfigurando, em termos plástico-teatrais, uma cosmovisão outra, perspectivas e sentidos alternos, nas quais a dimensão mítico-ritualística reestrutura as relações entre as personagens e o mundo. Nesse âmbito, não apenas a escritura dramática, mas a própria configuração espetacular tenta encarnar princípios sonoro-musicais, rítmicos, performáticos, estilísticos e filosóficos afro-orientados em sua tessitura, comunicando não apenas pela mera decodificação racional dos signos/símbolos manejados, mas pela complexa massa de estímulos e elementos multissensoriais.

Aruanda, em sua composição, ainda se ressente de um observável exotismo (um olhar folclórico) que a impede de perfazer quiçá uma interlocução mais radical e/ou criativa com o manancial de referências do candomblé. De todo modo, a peça articula partes de um universo cultural afro-brasileiro como componente mobilizador de toda a engrenagem dramática, intentando situar as forças do terreiro não como elementos secundários, mas como alicerces substanciais para a vida emocional e social daquelas pessoas. Há, certamente, contradições e debilidades no âmago de *Aruanda*, mas não se lhe pode negar o deslocamento estético-cultural objetivado, deslocamento este que valoriza o legado afro-diaspórico do Brasil e o adensa uma proposta de encenação orientada a partir de parâmetros distintos dos domínios eurocentrados, tomando o candomblé na qualidade de operador poético do discurso dramático-cênico. Ao mesmo tempo há o risco de se reforçar lugares-comuns e exotificações, no interior de uma estrutura – o drama – que oferece claros limites composicionais quanto à representação de experiências/criações humanas distantes do racionalismo explicador e da noção de representação

Leda Martins (1995, p. 101) encara as manifestações religiosas como "intertextos constitutivos do discurso cênico-dramático", de modo que:

> Não se pretende, nessas peças, reproduzir literalmente os ritos religiosos ou utilizá-los como recurso exótico ou periférico. Os rituais religiosos funcionam como expressão de um princípio estrutural dialético, um intertexto que traduz, conceitual e formalmente, uma visão de mundo diferencial, um cruzamento semiótico discursivo, que explora padrões de referências culturais distintivos, fabulando, na encruzilhada dos conflitos e tensões e na urdidura da trama, o esboço de uma identidade alternativa para as personagens e para esse próprio teatro. (p. 101-102)

A grande problemática em *Aruanda* reside na violenta e apaixonante relação entre Rosa Mulata, jovem mulher mestiça, e seu namorado Quelé, pai-de-santo (babalorixá) e receptáculo (cavalo) de uma poderosa entidade chamada Gangazuma que, pelas sugestões rituais, se apossa de seu corpo, transforma-o, remodela sua forma de se portar, conferindo-lhe tônus e vigor sobrenaturais. Rosa divide-se entre o pavor e o fascínio ao lidar com o amado possuído, pois ao mesmo tempo em que gosta de Quelé, o homem comum, sente-se atraída pela vivacidade magnética, algo feérica, do espírito que transtorna o companheiro. Gangazuma, por seu turno, ao manifestar-se, vai imprimindo, no corpo que o recebe, suas características mais marcantes, ou seja, o domínio, a força e uma invulgar energia sedutora. Vejamos o que acontece quando Rosa entoa o ponto da entidade: "Repete mais forte ainda, ouvem-se os tamborins. Lá fora, o vento, a chuva, o pio da rola é também mais intenso na noite, agora tempestuosa. O negro pula do catre em estertores, roda, roda, e cai hirto no chão" (RIBEIRO, 1961, p. 295).

Ao longo dos três breves atos da peça, vemos uma Rosa Mulata cada vez mais mesmerizada pela robustez de Gangazuma, percebendo-se ligada à referida entidade por laços ancestrais, místicos, num complexo jogo afetivo entre a excitação e a devoção. Em um dado momento, Quelé começa a reconhecer a dualidade psíquico-espiritual que se apodera dele. A namorada o deseja e o recusa ao mesmo tempo, pois toda vez que procura seu amor, busca não estritamente o humano, mas o divino encarnado. A mulher almeja primordialmente o corpo de Gangazuma. A dramaturgia não verticaliza, mas sugere, na composição de Rosa Mulata, uma dualidade de outro jaez: ela é mestiça e, amiúde, as suas ascendências branca e negra são abordadas, gerando alguns conflitos internos na personagem. Quelé aos poucos torna-se irritadiço e rudemente autoritário, devido tanto às possessões que vão revirando sua personalidade quanto ao ciúme que passa a consumir sua alma. Aruanda[31], o lendário território espiritual, sagrado, *locus amoenus* mítico de paz e harmonia, morada de divindades e entidades elevadas, é aqui um elemento gerador de desejos, idealizações, embates e manifestações rituais que impulsionam em boa medida a progressão dramática. Abundam no texto teatral as simbologias místicas e afro-religiosas, como as ressonâncias energéticas do terreiro, o rumor

[31] De modo esquemático, o termo "Aruanda" é oriundo do topônimo Luanda, um dos mais ativos portos escravagistas, controlado pelo império português e localizado onde hoje é o território angolano. De lá partiram, segundo algumas estimativas, quase 6 milhões de africanos sequestrados para a escravidão. "Na filosofia afro-brasileira contemporânea, Aruanda é concebida como um reino extraordinário, o lar mítico dos orixás e dos espíritos superiores da cosmologia do Brasil e do Congo. Também é uma referência a Luanda, não apenas ao porto São Paulo de Luanda, mas a uma África mítica ancestral, a um paraíso de liberdade e alegria perdidas embora possíveis. (MCELROY, 2007, p. 129). A imagem simbólica de Aruanda aparece em diversas cantigas de ascendência bantu, além de estar presente no samba, no maracatu, em cantos do candomblé e especialmente da umbanda.

vibrante dos tambores, os coros negros, os cânticos sagrados, as invocações e o transe divinatório que, em conjunto, concretizam a profunda coabitação entre a dimensão humana e a dimensão divina. Ou, como nos informa Edison Carneiro (1978, p. 37): "Não se trata de uma vaga comunhão espiritual, simbólica e remota, como no catolicismo, nem de uma simples ligação passageira e acidental com os mortos, como no espiritismo. Os dois mundos se confundem no candomblé".

Como se vê, o drama entre Rosa Mulata e Quelé é expandido por forças cósmico-divinais, por meio das quais a individualidade dos dois enamorados passa a ser entrecortada por presenças místicas que coabitam uma realidade constituída por diversas dimensões – etéreas e materiais – em constante conexão. Joaquim Ribeiro forja uma dramaturgia cujas ambiências fissuram, em alguma medida, a linearidade espaço-temporal, povoando seu texto com planos outros de existência expressos por sinais ora mais ostensivos, ora mais implícitos.

Ainda que tenha sido encenada pela primeira vez em dezembro de 1948, o texto foi entregue ao grupo negro dois anos antes, como nos sinaliza a seguinte matéria jornalística publicada no jornal *Diário Carioca* no dia 22 de junho de 46:

> O Teatro Experimental do Negro [...] acaba de receber a primeira obra escrita especialmente para o seu elenco. Trata-se do drama em três atos intitulado "Aruanda", de autoria do folklorista (sic) patrício Joaquim Ribeiro. Como é natural está despertando vivo interesse a estreia como autor dramático, do festejado escritor Joaquim Ribeiro, o qual, no trabalho em apreço, dá início ao *aproveitamento cênico do copioso material que possuímos nos usos, costumes, festas populares*, *etc. No entanto Aruanda não é apenas a recriação localista e pitoresca da Baía – já que o drama se desenrola na cidade de Salvador – para se incluir no plano universal de verdadeira tragédia no entrecho que brutal e primitivo do Amor e do Ódio*. O Teatro Negro, dentro em breve, iniciará os ensaios de "Aruanda" (TEMPORADA, p. 6, grifo nosso).

Os trechos em itálico são reveladores de uma conjuntura intelectual que, sobretudo a partir da segunda metade da década de 40 e na década de 50, voltava-se para os chamados estudos folclóricos, nos quais pesquisadores diversos visavam definir e investigar as supostas raízes populares e culturais de nossa nacionalidade. Joaquim Ribeiro, o dramaturgo em questão, foi um significativo personagem na constituição do Movimento Folclórico Brasileiro.[32] A

[32] Em clássico artigo, intitulado *Evolução dos Estudos de folclore no Brasil*, Edison Carneiro (1962) desenha diacronicamente a trajetória de tais pesquisas entre nós, desde seus momentos iniciáticos e fragmentados até a sua intensificação depois do segundo pós-guerra. São destacados, por Carneiro (1962) os estudos de Celso de Magalhães, Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Melo Morais Filho e do filólogo Amadeu Amaral que imaginou uma Sociedade Demológica Brasileira. Mario de Andrade herda tais perspectivas, criando a Discoteca Pública, influenciando outros intelectuais, como Câmara Cascudo (fundador da Sociedade Brasileira de Folclore, em Natal, 1941) e formando outros pesquisadores com o mesmo fito – mapear as expressões folclóricas brasileiras. De acordo com Cavalcanti e Vilhena (1990) a hecatombe provocada pela Segunda Grande Guerra produziu um contexto favorável ao surgimento de um Movimento Folclórico realmente substancioso, considerando os objetivos da UNESCO em promover a paz mundial e o respeito mútuo entre as nacionalidades, por meio de suas manifestações

concepção de *Aruanda,* embora anterior à criação de organizações, como a Comissão Nacional de Folclore, de 1947, ou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, de 1958, representa um desiderato estético de reflexões e pesquisas de um autor fortemente conectado às discussões acerca das noções de folclore e/ou cultura popular naquelas décadas. O ano desta encenação, contudo, é o mesmo da I Semana Nacional do Folclore, ocorrido em agosto de 1948 e da publicação da antológica obra do vultoso folclorista Edison Carneiro, *Candomblés da Bahia*. De todo modo, não podemos olvidar que desde os anos 30, recrudesceu no país o enfrentamento às teorias do racismo científico do século XIX. Autores como Gilberto Freyre e Arthur Ramos, alimentados pela nova antropologia cultural, vão ressignificar positivamente a *mestiçagem* atribuindo a ela uma dimensão positiva e constitutiva de nossa natureza sociocultural. Estudos, congressos e publicações interessadas nas manifestações culturais negras afetaram grandemente o debate intelectual deste período. Uma ótica culturalista dominava a investigação destes pensadores.

Temos aí, de imediato, possíveis pontos de tensão entre certos ideários folclorológicos e o objetivo do TEN em desarticular a figuração exotificante da pessoa negra. O Teatro Experimental do Negro sempre viu com reservas aquela visão romântica que Peter Burke (1989) identifica nos intelectuais do século XVIII e início do XIX (momento histórico na Europa em que o povo se torna tema de estudo) qual seja, a de que a "cultura popular" seria um estanque, uniforme e límpido composto de práticas que não estabelecem trânsitos/diálogos com outros e diferentes sistemas simbólico-culturais, ou de que o povo seria uma entidade natural, simples, instintiva e exótica. Vejamos o que diz Abdias ao relembrar o desafio inicial do TEN:

> Revelou-se então a necessidade de uma peça ao nível das ambições artísticas e sociais do movimento: em primeiro lugar, o resgate do legado cultural e humano do africano no Brasil. *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 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., grifo nosso).

culturais. Nesse contexto, é fundada a Comissão Nacional de Folclore (CNFL), em 1947, liderada por Renato Almeida. Joaquim Ribeiro, em sua época, participou ativamente dos debates que visavam, em última análise, compreender, interpretar e delinear a nacionalidade, a identidade cultural do país e seu processo de modernização. Era necessário definir as condições específicas de nossas tradições culturais e folclóricas para situar o país no plano internacional. Quem é (ou não) o nacional, o que define a cultura e qual o seu papel no que se refere às relações internacionais? Estes e outros questionamentos estarão na base das pesquisas empreendidas por Joaquim Ribeiro e seus colegas.

A própria insistência em se manter o termo *negro* no nome do grupo atesta também uma vigorosa crítica nesse sentido: "Os intelectuais dessa elite ficariam mais satisfeitos com um nome como 'Teatro Popular', capaz de recalcar a identidade negra em favor de um folclore nacional ideologicamente 'sem cor' (NASCIMENTO, 2014, p. 155). Portanto, desarticular a perspectiva folclórica que enxergava a vida cultural negra como anedótica, pitoresca, ingenuamente lúdica, fossilizada ou exótica, esteve entre os princípios estético-ideológicos do TEN. Paralelamente, o grupo, como já dissemos, não abriu mão de incorporar, em seus espetáculos, fundamentos ritualístico-cosmológicos dos universos culturais afro-brasileiros.

As tensões rito-simbólicas do mundo negro-brasileiro também estão articuladas no texto *Filhos de Santo* (1949) do pernambucano José de Moraes Pinho (1921-2014), obra encenada pelo TEN em março de 1949 no Teatro Regina. Porém, ao contrário de *Aruanda*, há desta vez uma tônica mais realista na captação das dimensões sociais da vida negra. Antes de desembocar nos palcos cariocas, o dramaturgo integrou o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP)[33], trabalhando com Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, na década de 1940. A busca por temas, modos expressivos, visualidades e uma comunicabilidade populares, autenticamente brasileiras, foi uma das principais diretrizes do TEP, de modo que *Filhos de santo* exibe um dramaturgo não apenas alinhado a tais objetivos estético-culturais, porém cada vez mais empenhado em conjugar referências, simbologias e elementos plásticos afro-brasileiros e nordestinos. O autor, antes mesmo do trabalho com o TEN, já almejava, em diálogo com seus pares, a construção de uma teatralidade conectada aos conflitos caros à realidade das camadas mais baixas. O drama escrito para o grupo negro foi saudado pela maioria da imprensa não apenas como um interessante lançamento, no Rio de Janeiro, de um autor relativamente desconhecido, mas também pelo seu potencial artístico em abrir caminho para uma literatura dramática intensamente regionalista e popular:

> No próximo dia 21, segunda feira no Regina, o Teatro Experimental do Negro lançará mais um autor dramático: José de Morais Pinho, jovem pernambucano que escreveu especialmente para o T.E.N a peça "Filhos de Santo". O dramaturgo Hermílio Borba Filho, diretor do Teatro do Estudante de Pernambuco assim se manifestou sobre

[33] Esta iniciativa teatral, organizada por Hermilo Borba Filho, sumariamente, voltou seus interesses para experimentações e reflexões a respeito das condições de uma arte teatral fortemente brasileira, comprometida com as vivências, as necessidades e as expressões estéticas do povo. Rechaçando o ideal burguês de "arte pela arte", assim como recusando a ideia de um teatro regionalista exótico, o Teatro do Estudante de Pernambuco, "traria configurada a vida do homem do Nordeste, do ser humano numa região do planeta, propiciando a aproximação com a realidade vivida por outros homens [...] enfim, a vida transfigurada por uma arte cujo compromisso é com o homem e com a terra" (CARVALHEIRA, 2012, p. 166). Evidentemente que a busca por um teatro nacional-popular não está isenta de críticas, certas generalizações e controversas. Sem, contudo, aprofundar neste assunto, diríamos apenas que o TEP almejou desenvolver uma relação criativa, renovada e próxima à realidade concreta da comunidade recifense sobretudo aquela mais pobre.

> "Filhos de Santo": Morais Pinho [...] *lança os alicerces dramáticos de um motivo ainda não explorado na arte cênica brasileira*. Outro escritor pernambucano José Laurindo de Melo analisa profundamente essa peça, afirmando: O autor extraiu de uma das mais características sobrevivências míticas do negro – o xangô – *um drama que, pelas situações, pelos personagens e sobretudo pelo que contém do mistério religioso, é tipicamente negro* (DUAS, 1949, p. 8, grifo nosso).

A apresentação da nova peça do TEN é ainda mais enfatizada na matéria veiculada pelo *Diário Carioca*:

> Aproveitando as superstições, os mitos, e cultos religiosos que os africanos trouxeram para o Brasil e seu sincretismo com a religião católica, *José de Morais Pinho faz um teatro regionalíssimo* ao aproveitar a geografia física e humana do nordeste, onde se desenrola o drama, mas também cria obra de sentido universal com *personagens tragicamente dominados e dirigidos em seus destinos pela força transcendental e onipotente dos deuses negros: "os orixás"*. [...] Vem provocando grande interesse nos meios artísticos e intelectuais o lançamento desse *autêntico pioneiro de um teatro nordestino* (FILHOS, 1949, p. 8, grifo nosso).

É facilmente constatável, nestes discursos, algumas expectativas semelhantes para com a peça *Aruanda*, na qual a construção de uma dramaturgia singularmente voltada para as manifestações ritualísticas e simbólicas do candomblé é encarada como uma criação em consonância com as tradições afro-brasileiras e nordestinas de um modo geral.

Filhos de santo é mais uma peça, de autor brasileiro, concebida especialmente para o TEN. Tal fato não é sob aspecto algum ignorável se dimensionarmos a repercussão das atividades do grupo, sua capacidade mobilizadora, sua proposta estética e, o que não pode ser esquecido, o seu palpável potencial de formar um elenco negro aberto às experimentações teatrais em curso dentro e fora do país. Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza e Marina Gonçalvez, por exemplo (Léa Garcia ainda não havia integrado o grupo), foram artistas cênicos mais que elogiados, constituíram-se como efetivas pontas-de-lança do TEN, sustentando, em muitos papeis difíceis, a carnalidade cênica de um grupo economicamente instável. Ainda que não se possa olvidar as limitações e contradições de *Aruanda* e *Filhos de Santo* é fundamental situá-las tanto nos ideais renovadores do TEN – a edificação de poéticas cênico-dramatúrgicas fundadas nas experiências históricas e culturais do povo negro – quanto no conjunto da dramaturgia brasileira daquele momento.

A obra de José Morais Pinho, desenhada em três atos, apresenta as angústias vividas por uma modesta família recifense ao ser manipulada por Roque um babalorixá oportunista, duvidoso e controlador. Ana, a bondosa mãe, é a nota mais doce e compassiva. Ela rende-se à lábia do charlatão, a fim de preservar o seu lar, rogando para que a filha Lindalva tenha um bom casamento e para que o filho Lourenço seja protegido de todo perigo, pois este está sendo perseguido pela polícia. Lindalva é, quiçá, a personagem mais internamente aturdida de toda a

dramaturgia. A moçoila é incentivada pela matriarca a sustentar um relacionamento extraconjugal com um médico branco de modo a ter um futuro melhor. Em diversos momentos tal situação gera conflitos na consciência de Lindalva que, ora idealiza a brancura do homem, ora rechaça uma relação desta natureza. Ela também se afeiçoa do íntegro Josias, jovem negro apaixonado pela moça e um fiel amigo da família. As tensões psicológicas e sociais dividem a figura de Lindalva entre ficar com o branco e integrar-se à "sociedade" ou amar o negro, congraçando-se com a sua própria negritude. Ao mesmo tempo, ela é a única integrante da família a insurgir-se contra as enganações de Roque, denunciando, debalde, suas mentiras. Lourenço é o filho arredio, rapaz inconformado e sonhador, almeja ser livre, viajar o mundo e deleitar-se em aventuras ao sabor de suas veleidades juvenis de moço jovem e imaturo. Ele está a ser procurado pela polícia por ter participado, no Rio de Janeiro, de um radical movimento grevista e, mais ainda, por ter resistido violentamente à prisão.

Roque, o grande antagonista, fecha o núcleo dramático da peça. Manipulador, ele se aproveita das fragilidades, das necessidades e dos desejos de outrem para fortalecer seu prestígio pessoal como chefe religioso. A sua vaidade, algo megalomaníaca, não esconde seu real objetivo: angariar poder a fim de se projetar como babalorixá reputado e influente, capaz de alterar os rumos daquela comunidade. Roque, a despeito de seu passado dúbio, envolto em denúncias e abusos, apresenta-se como a panaceia dissolvedora das agruras que afligem a família. A ação dramática caminha para o agravamento de todas as crises, produzindo um final melancolicamente agudo; efeito deletério, em grande parte, das maquinações do embusteiro.

Filhos de santo conjuga uma moldura realista com as frequências mítico-evocativas do terreiro. Estão presentes no texto questões relativas às desigualdades sociorraciais; as tensões cravadas nos relacionamentos interraciais, especialmente no que toca à sexualização do corpo feminino negro (a relação de Lindalva e o amante branco indicam traços de uma objetificação da mulher); a manipulação falseadora dos saberes religiosos; uma forte crítica aos desmandos abusivos e violentos da ação policial (a cena em que Lourenço, jovem negro, é morto brutalmente pela polícia é reveladora e dolorosamente atual). Enfim, temos aqui uma observação que se deseja direta ao pintar um painel mais concretamente realista de uma pobre família negra. Por outro lado, há também ressonâncias poéticas de alguns aspectos do candomblé. As reverberações dos atabaques invadem amiúde as cenas, afetam as ações das personagens, adensam um espaço povoado de presenças espirituais que, por sua vez, perfazem uma outra percepção da realidade. Ao lado de tais elementos, as manifestações do transe, da possessão, inscrevem experiências e expressões performático-culturais afro-orientadas que

alteram os sentidos do texto e da cena. No derradeiro momento do terceiro ato, a linguagem dos atabaques pouco a pouco atrai Lindalva, envolvendo-a em sugestivas pulsações sonoras:

> (Pausa. O som dos atabaques é mais forte do que nunca. Lindalva levanta a cabeça, está transfigurada. Sua vista só alcança a porta da frente, onde a escuridão da rua parece chama-la. Josias continua falando, mas ela não ouve) [...] (Lindalva olha alheada para ele, dando-lhe em seguida um abraço apertado, como se fora uma despedida. Ele continua falando amarguradamente.) [...] (Lindalva larga-o e, vagarosamente, vai saindo, olhando fixamente para a rua, debaixo de enorme zoada de atabaques. Josias grita em desespero) Lindalva! (Ela não ouve e desaparece) [...] (Do terreiro chega o vozerio dos filhos de santo saudando a presença de algum orixá. O pano desce lentamente) (PINHO, 1961, p. 286).

A rubrica sugere um radical processo de transformação místico-poética da personagem, uma metamorfose propiciada pelo orixá, e que refaz os laços com a comunidade religiosa, sendo o transe um movente portal por meio do qual Lindalva restaura e recupera seu júbilo e seu corpo, em um ato de reconexão com a totalidade cósmica que integra e é integrada pelo humano. Após ser objeto dos desejos, amores e discursos dos outros, em uma cascata de manipulações, Lindalva se oferece ao orixá e é por ele deslocada, rompendo com padrões de dominação, rumo às forças que reinstituem o sentido pleno de sua existência: "Através dos rituais de iniciação, invocação, possessão e outros, o ser humano conserva dinâmica a ligação entre o humano e o sagrado, mantendo em circulação contínua as energias motrizes e vitais, das quais depende o equilíbrio cósmico" (MARTINS, 1995, p. 126-127). Este movimento de reconexão, de reintegração transformadora/transformante no universo cultural negro, é talvez o ato definitivo de Lindalva. De maneira mais complexa, veremos tais processos de travessia em *Sortilégio* (1951) de Abdias Nascimento e em *Além do Rio* (1952) de Agostinho Olavo, com a vantagem de que nestas duas peças a arquitetura ritualística se afigura mais bem incorporada à própria configuração textual, sendo os ritos profundamente estruturantes nestes últimos exemplos citados.

Concernente ao modo como este texto se insere no contexto dramatúrgico de seu tempo histórico, Edélcio Mostaço (1988) exprime uma perspectiva pertinente para visualizarmos ainda mais nitidamente o compromisso do TEN com a encenação de textos renovadores e implicados na realidade social do país:

> [...] Filhos de santo, de José de Morais Pinho, sugere um autor em consonância com a grande dramaturgia realista internacional do século passado e de nossos anos 1920 e 30, e seu texto inscreve-se sob todos os aspectos dentro das características do realismo social desenvolvido pelo Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena (1958), com a vantagem de ter subido à cena em 1949. Decididamente por preconceito – não é possível encontrar outra explicação – o texto tem permanecido obscuro dentro de nossa historiografia, embora reúna, uma década antes dos textos paulistas, qualidades suficientes para projetá-lo acima da média daquela produção (p. 59).

Segundo a pesquisadora Paula Autran (2012), os Seminários de Dramaturgia (1958-1961) verticalizaram a politização do Teatro de Arena, alimentando um desejo de se pensar um teatro mais fortemente implicado nas malhas sociais e históricas do país, discutindo as mazelas e as características culturais que o constituem. Impulsionados pelo êxito de *Eles não usam black-tie* (1958), os artistas cênicos envolvidos neste empreendimento almejaram captar e articular, dramaturgicamente, uma teatralidade nacional-popular. Ao mesmo tempo, boa parte dessa produção, classificada pela autora como dramas sociais, intenta observar ativamente os tipos brasileiros, os problemas sociais que os constrangem, figurando também seu ambiente suburbano, simples. Havia uma enfática vontade de gestar de uma linguagem teatral notadamente brasileira, distanciando-se do modelo cristalizado pelo TBC – Teatro Brasileiro de Comédia. Um dos objetivos do TEN foi igualmente amadurecer uma teatralidade calcada em princípios culturais negro-brasileiros, embrenhando-se pelos modos, hálitos, solfejos e movimentos orquestrados pelos ritos afro-diaspóricos e, por outro lado, mirando as desigualdades socioeconômicas experimentadas pela população negra. Tais temas, abordagens e questões eram escamoteadas, ignoradas ou secundarizadas por muitas cias de sua época.

Carmelinda Guimarães (1978) afirma que o Seminário de Dramaturgia foi "o primeiro movimento preocupado com a valorização dos temas nacionais no teatro" [34]. Tal afirmação não poderia ser mais errônea e limitada do ponto de vista histórico. Evidentemente não se pretende aqui anular ou simplesmente ignorar (como fazem com o Teatro Experimental do Negro) a significação artística desta iniciativa proposta pelo Teatro de Arena, não apenas pelos vultosos autores que revelara[35], mas pelo caráter mais sistemático e continuado de experimentação dramatúrgica, baseado em processos coletivizados, dialógicos e politicamente comprometidos. No entanto, a preocupação para com o adensamento de uma poética cênica atenta tanto aos compósitos culturais afro-orientados quanto a temáticas sociais ligadas à vida social do negro brasileiro, não foi de modo algum ignorada pelo TEN, basta ver o grande número de dramaturgos nacionais que escreveram textos especialmente para o grupo. Embora, por razões

[34] No escrito em questão, intitulado "Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois", a autora transcreve uma série de depoimentos de atores, autores e pesquisadores que passaram ou vivenciaram as experiências teatrais daquele momento. As suas visões refletem sobre os impactos, os resultados artísticos e o saldo histórico deixados pelo Seminário de Dramaturgia. As perspectivas são acentuadamente díspares, por vezes conflitantes. Sábato Magaldi, uma das testemunhas, é assertivo: "[...] ele [o Seminário] foi a grande mola do teatro brasileiro moderno".

[35] Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Gianfrancesco Guarnieri, Chico de Assis foram aqueles cujas carreiras dramáticas se desenvolveram mais longamente, porém é fundamental citarmos Edy Lima, a única autora e Milton Gonçalves, ator/autor negro de dois textos, um deles, *Sucata*, cairá nas graças do TEN/SP.

econômicas e/ou políticas (o grupo enfrentou diversas vezes a censura), muitas dessas obras não puderam ser montadas.

Em duas especiais ocasiões (embora não sejam as únicas) Abdias Nascimento se pronunciou a respeito do fortalecimento de uma dramaturgia brasileira. A primeira é de 1949, mesmo ano da encenação de *Filhos de santo*, em discurso proferido no âmbito da 1ª Conferência Nacional do Negro, evento organizado pelo próprio TEN:

> [...] lançamos os novos autores – Joaquim Ribeiro com "Aruanda" e José de Morais Pinho com "Filhos de Santo", as quais acrescidas de "Auto da Noiva" de Rosário Fusco, iniciam a *criação de um teatro, por assim, dizer, regional brasileiro*, assentado nas reminiscências míticas e no impulso místico dos negros (NASCIMENTO, 1966, p. 80, grifo nosso).

A segunda declaração é ainda mais contundente, posto que, na altura, o grupo mostrava-se mais maduro e já colecionava outras peças teatrais brasileiras concebidas especialmente para ele. O texto foi originalmente publicado na *Revista Habitat* em 1953, alguns anos antes, portanto, das iniciativas do Arena:

> Desde sua fundação, o Teatro Experimental do Negro tem se preocupado com a elevação do nível dramático e intelectual dos espetáculos teatrais brasileiros. Daí o cuidado na escolha do seu repertório. *Mas acima de tudo, o T.E.N, preocupa-se com a criação de uma literatura dramática bem brasileira, inspirando autores no caminho de uma dramaturgia negra*. Peças como "Aruanda", "Auto da Noiva", de Rosário Fusco, "Sortilégio", de minha autoria, "O Logro", "Laio se Matou", "O cavalo e o santo", todas de Augusto Boal, abrem um caminho inédito com o aproveitamento dos elementos mágicos das crenças negras, da sua profunda vivência ingênua, em obras teatrais de envergadura dramática (NASCIMENTO, 1966, p. 124-125, grifo nosso).

Naturalmente não visamos homogeneizar os propósitos e as realizações de dois vetores artísticos tão distintos, como o TEN e o Arena. Cada qual trilhou o seu caminho dentro das contingências históricas, entre os possíveis e os impossíveis, entre as necessidades e os desejos que os contextualizaram. No seio das discussões em torno da modernização teatral, o TEN foi um sujeito histórico realizador um projeto poético que abarcava todas as práticas cênicas e dramatúrgicas que, em outros grupos, foram aclamados. O grupo negro foi ainda além: voltou seus olhos para uma população que era segregada e ocultada nos debates da classe artística da época, aparecendo, quando muito, como tema, assunto ou objeto.

Além disso, o autor nacional não foi parido miraculosa e exclusivamente pelo Seminário de Dramaturgia ou pelo Arena (ou por qualquer esforço de caráter individual). É um processo artístico-histórico da mais ampla natureza, inclusive geograficamente (poderíamos licitamente ignorar o Teatro do Estudante de Pernambuco ou o Teatro Popular do Nordeste nesta

empreitada?[36]). Neste processo o TEN é uma personagem ativa (ao lado de muitas outras) tanto temática quanto formalmente, considerando os problemas abordados nas dramaturgias brasileiras escritas para o grupo (ou inspiradas por eles) e pelo elenco negro constituído. Se em muitos textos teatrais do Arena os favelados, os operários, os suburbanos e desvalidos são as personagens centrais (e estamos cônscios do quão significativo isto representou na história da dramaturgia brasileira), no TEN estes eram não apenas as personagens, mas os próprios atores e atrizes, oriundos da grande margem brasileira.

1.1.5 O TEN no império de *Calígula*: diálogos com Albert Camus

Conforme assinalamos anteriormente, o Teatro Experimental do Negro, no início de 1948[37], já se acercava da dramaturgia camusiana, organizando-se para encená-la em novembro, caso lhe fosse concedida a subvenção para arcar com os custos da montagem. A iniciativa do TEN causou algum frisson na imprensa carioca[38], tendo em conta o prestígio do filósofo argelino, considerado um destacado pensador do pós-guerra, especialmente a partir da publicação, em 1947, do clássico *A peste* (1947). Em abril daquele mesmo ano, o distinto suplemento literário, Letras e Artes, dedica ao TEN uma elogiosa reportagem, associando a expressividade de Camus ao caráter culturalmente comprometido do grupo negro:

> Essa agremiação [o TEN] já se impôs ao respeito e à estima de nossas elites. Sendo suficientemente conhecido do nosso público, que se habitou a ver no conjunto de Abdias Nascimento não apenas a demonstração de um esforço louvável, mas sobretudo uma das mais surpreendentes realizações do teatro no Brasil (CALÍGULA..., 1948, p. 4).

Além disso, a reportagem ainda reproduziu integralmente a resposta do próprio dramaturgo a Abdias Nascimento, eximindo o Teatro Experimental do Negro de pagar os

[36] As pesquisas de Joel Pontes (1966) e Leidson Ferraz (2021) são salutares a este respeito, pois compreendem e analisam ricamente o movimento teatral naquelas terras.
[37] Ver a matéria de divulgação no jornal *Diário Carioca*, em 31 de março de 1948.
[38] Cássio Guilherme Barbieri (2017) elabora um importante trabalho historiográfico ao analisar a recepção das obras, do pensamento e da própria imagem de Albert Camus na imprensa brasileira (maiormente no Sudeste) dos anos 40. É impressionante a diversidade de óticas adotadas para ler e interpretar o fenômeno camusiano, ora filiando-o categoricamente ao existencialismo, ora não apenas negando tal vínculo, mas vituperando essa danosa corrente filosófica. O existencialismo se tornou um bordão, um conceito-chavão que caiu nas graças de certa intelectualidade, ainda que nem sempre tenha sido solidamente compreendido. Outra questão das mais interessantes, na recepção de Camus, diz respeito à posição de suas obras ficcionais no conjunto total de seus escritos. Barbieri (2017) indica que grande parte dos comentadores e críticos literários viram na ficção camusiana uma mera ilustração ou tradução de seus pensamentos filosóficos/teóricos. As tentativas de significar a complexa noção de absurdo ou os modos de compreender as inovações estéticas trazidas pelo argelino produziram um caleidoscópio analítico nos periódicos brasileiros. De um modo ou de outro, a partir de 1947 e mais especificamente em 1949, ano em que Camus visita o país, o autor de *Calígula* despertava forte interesse, desejo e atração nos meios ilustrados.

direitos autorais da peça. Infelizmente não localizamos a carta enviada a Camus, mas de todo modo se afigura significativa a atitude de Nascimento em estabelecer diálogo direto com o pensador argelino. Tal postura, já vimos, foi também adotada para com Eugene O'Neill. Elisa Larkin Nascimento (2014) conta-nos que, além dos diálogos estético-ideológicos mantidos com a Négritude francófona, "vale registrar o intercâmbio internacional de ideias de que o TEN participava" (p.155-156). Nesse sentido, o jornal *Quilombo* será a principal plataforma por meio da qual nos será possível perceber não apenas a sintonia do grupo com movimentos, debates e obras estrangeiras, mas especialmente o modo como tais elementos foram absorvidos e interpretados. Importa-nos ressaltar aqui a escolha desta peça para o repertório da cia., muito antes da vinda de Camus ao Brasil. Uma vez mais, o Teatro Experimental do Negro se alinhou, artisticamente, a nomes e estéticas consideradas renovadoras, marcando um território decisivo no panorama cênico do seu tempo. O título, em letras garrafais, da reportagem do Diário da Noite (1948) dá-nos uma amostra do clima que se criou em torno desta encenação: "Os pretos não aderiram aos seguidores de Sartre... [...] Pela primeira vez no Brasil elenco nacional numa peça existencialista" (p. 12). Pouco a pouco o TEN construía a sua imagem como um grupo inovador, marcado por ineditismos em sua trajetória e, fundamentalmente, moderno pelo repertório ambicionado. A representação da trupe negra na imprensa em geral e na imprensa cultural, em particular, é grafitada por ambiguidades e por violências, porém o caráter singular do TEN, distante de tantas expectativas sobre o que pode/deve um artista negro fazer no palco (ainda que acusado de praticar um racismo às avessas), foi destacado pelos meios de comunicação.

Se se toma exclusivamente, a perspectiva do clássico e polêmico, *O teatro do absurdo*, de Martin Esslin (2018), tem-se a impressão de que o teatro de Camus (e o de Sartre, e o de Anouilh, e o de Salacrou ...) é uma mera extensão, intelectualmente elevada, da peça-bem-feita. Para Esslin, a linguagem dramatúrgica do argelino, apresenta um mundo matematicamente racional e lúcido que tenta representar a perda dos sentidos da vida no mundo atual. Ademais, para o crítico, Camus expressa-se, teatralmente, em estilo ornado, rico em belas argumentações, como um moralista do século XVIII. O seu racionalismo não o permitiu destronar (ou triturar) convenções que os experimentos mais radicais de um Ionesco, de um Beckett ou de um Genet materializaram. Embora Esslin (2018) encare "O mito de Sísifo" como a nevrálgica expressão filosófica que não apenas captou um desolador sentimento de derrisão, de falência e de angústia humanas, mas também fundamentou a noção contemporânea de absurdidade (inclusive embasando a própria exegese do crítico), o seu veredicto molda uma imagem demasiadamente

comportada (quiçá conservadora) da obra dramática de Camus. Ainda que a dramaturgia deste não contenha os radicalismos dramatúrgicos de *Esperando Godot* (1952) ou d'*A lição* (1951) por exemplo, *Calígula* exala densidade emocional e, em potencial, boa dinâmica cênica que não condizem com a imagem monótona suscitada por Esslin em seu livro.

Para Albert Sonnenfeld (1961), todas as peças teatrais de Camus, enfocam, de diferentes formas, um decisivo processo de transformação intelectual e/ou espiritual. Os seus protagonistas vivem violentos "*inner dramas*", ou seja, dramas internos, marcados por uma subjetividade inflamada e/ou uma consciência em degradação. *Calígula*, escrita em 1938, não escapa a esta generalização. Forte e melancolicamente impactado pelo falecimento de sua irmã, Drusila, o controverso imperador romano questiona, até as últimas consequências, suas convicções morais, políticas e existenciais. A imponderabilidade da morte lança Calígula em uma aventura interior destrutiva e sarcástica, a partir da qual, o seu sadismo manifesta uma visão de mundo desencantada, capaz de revirar as mais hipócritas convenções sociais. "De repente, passei a desejar o impossível"[39] (tradução nossa), diz o inconformado regente, desafiando não unicamente o seu próprio poder, mas. acima de tudo, a sua caótica humanidade. O domínio imperial, a razão ou todo o tesouro de Roma poderiam explicar a morte, tocar a lua ou alterar a inexorabilidade da finitude humana? Contemplamos Calígula cada vez mais consciente das contradições que o engolfam, almejando experimentar, mesmo sabendo dos limites, a liberdade absoluta como uma forma de construir algum sentido para esta absurda relação com o mundo. Em sua sanha questionadora e derrisória, nada é poupado, incluindo as instituições, as leis e os deuses. A situação política do império se agrava até o momento insustentável.

Em 1945, o TEN deu vida a um imperador ensandecido, agredido pelos fantasmas pessoais e históricos que o perseguiam na sua floresta mental. O imperador Brutos Jones foi (e continua a ser) uma peça na qual o ator negro tem a oportunidade de exibir amplitude emocional e destreza cênica, atitudes desejáveis para um grupo teatral interessado na expansão das possibilidades artísticas do elenco afro-brasileiro: "Ninguém acreditava que negro pudesse fazer teatro: o que se esperava dos negros eram as macacadas [sic] de Grande Otelo ou os rebolados da Pérola Negra" (NASCIMENTO, 1988, p. 110). Ou ainda "No teatro brasileiro de então, não havia lugar algum para o ator negro protagonizar um drama" (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 130). Tais afirmações nos revelam uma compreensão de que a alteração nos padrões dramatúrgicos seria um dos mais basilares elementos para a derrocada de

[39] I suddenly felt a desire for the impossible" (CAMUS, 1958, p.8).

estereótipos limitantes a uma expressividade teatral deveras ampla e multifacetada para artistas negros e negras. *Calígula* também se insere neste pensamento. Camus (1958) disse que sua criação é uma "peça para um ator e um diretor"[40] .Sonnenfeld (1961) é ainda mais detalhista: "As abruptas mudanças de humor de Calígula, da humildade pueril e tocante até o mais cruel sadismo, permitem ao ator exibir sua virtuosidade"[41]. Por este viés, não se trata mais o comediante das "macacadas", tal como o vê Abdias Nascimento, mas um ator versátil, apto a um trabalho de aprofundamento emocional, psicológico, assaz distante das racistas convenções teatrais. Observemos o elenco que subiria à cena, segundo o *Diário Carioca* de 1948:

> "Calígula" – Abdias Nascimento; "Cesônia" – Ruth de Souza; "Cherca"- Haroldo Costa; "Scipião"- Oliveira Gusmão; "Helicon" – Mario Expedido; 1°, 2° e 3° patrícios, respectivamente, Roberto, Acácio Pereira e Sinezio França; "Patrício velho" – Claudiano Filho; "Mereia" – Aladir Custódio; "Mucio" – Raul Soares; "Intendente" – Leopoldo; "Metelo" – Wanderley; "Lépido" – Antônio Barbosa, além de 12 poetas, e cerca de 10 figurantes. Os cenários e figurinos são do conhecido pintor Santa Rosa. (CALÍGULA..., p. 8)

Sem recursos, Calígula não pôde ser encenada em novembro de 1948. Contudo, a providencial vinda de Camus ao Brasil em julho do ano seguinte, reanimou este projeto do TEN. Abdias, outrora seu interlocutor epistolar, torna-se o generoso guia do ilustre visitante ao mesmo tempo curioso, ávido e adoentado. É interessante notar a proximidade que não deixara de existir entre o dramaturgo e o grupo. Em homenagem ao autor, o Teatro Experimental do Negro organizou a seguinte programação artística, a 26 de julho de 1949 no Teatro Ginástico: leitura dramática do primeiro ato de Calígula; apresentação musical da Orquestra Afro-brasileira, regida por Abigail Moura; números coreográficos com Mercedes Batista, a Rainha das Mulatas de 1948; e o frevo para encerrar a noite. A respeito de Calígula lido pelo elenco negro, é dito que: "Este [Camus] ficou admirado com a nova direção que a peça ganhava. 'O que me parecia uma representação cruel e viva se tornou um canto lento e terno, vagamente sensual', disse ele nas suas memórias." (NASCIMENTO, 2014, p. 160). Ou ainda, segundo o próprio Abdias: "Ele [Camus] ficou de olho arregalado o tempo todo. No final da apresentação, comentou comigo: 'Olha, mais ritmo, mais rapidez, seu ritmo está um pouco lento naquela cena inicial" (NASCIMENTO, 1988, p. 111). A interlocução com o grande pensador franco-argelino marca um momento importante na trajetória do TEN. A leitura do primeiro ato proposta pelo grupo é uma das primeiras manifestações cênicas de Camus no Brasil, embora a encenação integral, objetivo primeiro, não tenha se concretizado. O episódio explicita também as

[40] "an actor's and director's play" (CAMUS, 1958, p.5).
[41] "Calígula's abrupt changes of mood, from touching, almost childlike, humility to the most ruthless sadism, permit the actor to display his virtuosity" (SONNENFELD, p. 114).

dificuldades da companhia em manter-se financeiramente. Desprovido dos subsídios do SNT, *Calígula* não ganhou os palcos como se almejava, mas de toda forma o TEN marcava mais uma posição artística no seu contexto histórico.

1.1.6 "Trupe Abdias Nascimento" em uma revista (mas nem tanto)

Entre 1949, ano da leitura dramática de *Calígula*, e 1952, estreia do espetáculo *Rapsódia Negra*, as ações do TEN desenvolveram-se de modo multifário, conjugando realizações artísticas, políticas e científicas, tais como: a formação dos Seminários de Grupoterapia, coordenados por Guerreiro Ramos, um dos mais brilhantes sociólogos brasileiros que aplicou técnicas de Psicodrama com as associações negras; a instalação do Museu Negro, instituição de artes visuais afro-brasileiras, dirigida por Joaquim Ribeiro; os concursos de beleza negra; a Organização do Departamento Feminino do TEN e a consolidação do Conselho Nacional das Mulheres Negras; uma reapresentação de *Aruanda*, no Teatro Follies; a organização do I Congresso do Negro Brasileiro e finalmente, a censura sofrida pelo texto *Sortilégio*, escrito em 1951 por Abdias Nascimento. Esta apresentação sumária dos empreendimentos do TEN demonstra uma extensão variegada de interesses, engajamentos e frentes de luta que, de uma área à outra, procurou pautar as questões raciais, formular debates e inscrever práticas fundamentais de um grupo grandemente interessado na articulação entre estética e política. Não nos caberá aqui detalhar os princípios, os alcances e a realização destas iniciativas, pois escapam ao escopo deste trabalho. A respeito da inseparabilidade entre ação artística e ação política na trajetória do TEN, vale a pena lermos a reflexão de Abdias Nascimento (1988, p. 114):

> Não é que eu tenha abandonado o teatro para começar a fazer política. As pessoas parecem não captar o sentido do teatro. O teatro também é política. Apenas, durante um período, um dos setores do Teatro Negro ganhou uma posição hegemônica, mas eu não parei. O erro estar em pensar que o Teatro é só o "teatro": só a montagem, só o espetáculo. Enquanto organização, o TEN priorizava outras atividades, que não a simples encenação de espetáculos. Isso é dialética. Em certas horas você encontra mais facilidades para realizar uma coisa, em outras não. E a gente não vai ficar parado: não pode fazer uma coisa, faz outra.

O início da década de 50 marca um período delicado para a vida cênica do TEN. Alguns de seus grandes intérpretes já não estavam mais entre seus quadros, a saber, Ruth de Souza, agraciada à época com uma bolsa de estudos artísticos nos Estados Unidos, na Karamu House; Aguinaldo Camargo, desgraçadamente morto, em decorrência de um atropelamento em março de 52; e Haroldo Costa, que rompera com o TEN, estava excursionando mundo afora com a

Cia. Brasiliana de danças (1949-1953)[42]. Além do mais, as fragilidades econômicas agudizaram um período de instabilidades, especialmente, no que tange à manutenção de seu elenco. Esta insegurança naquele momento exigiu uma reorganização do coletivo e uma espécie de reconvocação de novos membros para a sua próxima empreitada artística, qual seja, a peculiaríssima *Rapsódia negra* (1952).

Este espetáculo desloca o TEN para uma dimensão cênica desconcertante, se nos aferrarmos aos discursos e às ambições do grupo expostos até aqui. *Rapsódia* é uma revista, gênero teatral visto com bastante desconfiança especialmente por Abdias Nascimento, devido às suas convenções estereotípicas atinentes à representação da figura negra nestes espetáculos. Abdias já dissera que para além das comicidades de um Grande Otelo, seria fundamental a dramaticidade de um Aguinaldo Camargo. A respeito das revistas e do teatro ligeiro, como um todo, é significativa a seguinte citação, por expressar mais uma vez o horizonte recusado pelo TEN:

> Também não se tratava de seguir a dramaturgia do início do século XX, quando o teatro brasileiro se revigorava, não só como espetáculo, mas sobretudo como fonte de renda e expressão cultural da elite, e o negro saiu de cena, dando lugar ao branco e ficando com um espaço secundário, como negrinho exótico e cômico, de fala estridente, animalesco, naquela anti-estética preconceituosa e alienante (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 130)

Encenar uma revista seria, portanto, uma contradição? É necessário antes compreendermos a constituição deste espetáculo para arriscarmos alguma resposta.

Em primeiro lugar salta aos olhos um pormenor nada gratuito ao examinarmos as notas de divulgação e as entrevistas concedidas por Abdias Nascimento acerca de *Rapsódia Negra*: o espetáculo inicialmente não foi descrito como uma obra do Teatro Experimental do Negro, mas como pertencente a uma nova cia., a insólita "Trupe Abdias Nascimento":

> *Abdias Nascimento está organizando uma pequena companhia negra de revistas, para a "boite" Acapulco, que poderá se tornar uma das grandes atrações do nosso teatro musicado*. Vem aproveitando os melhores elementos do Teatro Experimental do Negro, do Teatro Folclórico, das emissoras e mesmo do nosso teatro (RAPSÓDIA..., 1952, p. 6, grifo nosso).

[42] Haroldo Costa (1988) narra que "a forma autoritária e pessoal com que Abdias estava conduzindo o teatro" o forçou a se desligar radicalmente do TEN. A crítica de Haroldo encontra eco nas lembranças de Ruth de Souza (1988) para quem o líder do Teatro Experimental do Negro adotou uma postura fortemente centralizadora na direção do grupo. Para Nei Lopes (2019), contudo, o rompimento de Haroldo para com o TEN "não se tratava de uma dissidência de caráter ideológico, mas uma busca de outro caminho, menos acadêmico e mais popular, com enfoque mais voltado para a música e para a dança". Esta é apenas uma das incontornáveis (e não muito debatidas) controvérsias internas do TEN.

Esta reportagem do jornal carioca *A Noite*, de 3 de julho de 1952, indica que a formação desta nova companhia se deu a partir da junção de diversos elementos artísticos particularmente agrupados para este projeto teatral. Por que justamente a revista não foi imediatamente associada ao Teatro Experimental do Negro? Para além da renovação do elenco, haveria algum motivo mais profundo em não aproximar o moderno TEN de O'Neill ao teatro ligeiro?

Na edição do *Diário Carioca* de 24 de julho daquele ano, encontramos uma reportagem abrangente a respeito de *Rapsódia Negra*, apresentando toda a ficha técnica, a estruturação da revista e alguns princípios estéticos balizadores do show. Ao discorrer sobre o elenco, Abdias assevera que: "A 'Troupe Abdias Nascimento' pretende tornar-se um elenco estável de cor para fazer revista, teatro folclórico popular e teatro declamado" (NASCIMENTO, 1952, p. 6). O diretor do "novo" grupo afirma ainda que um contrato de quatro meses fora firmado com a boate Acapulco. Após esse período o espetáculo visitaria São Paulo e poderia eventualmente aceder à proposta do Teatro Follies para se apresentar lá, além de possivelmente aceitar o convite de Albert Camus para visitar a França. O mais surpreendente vem a seguir:

> Abdias Nascimento fala ainda que o elenco que amanhã estreia na "boite" Acapulco tem relações estreitas com o Teatro Experimental do Negro. [A nova cia.] Resultou do trabalho de preparação artística e psicológica desenvolvido por esse primeiro movimento de homens de cor [...] *Ainda nesse ano, a Troupe Abdias Nascimento deverá representar, em colaboração com o Teatro Experimental do Negro*, as peças "Além do Rio", uma Medéia Negra, de autoria de Agostinho Olavo; e Sortilégio, do próprio Abdias. Do repertório teatral constam ainda o "Auto da Noiva", de Rosário Fusco e uma peça de Adonias Filho, escrita especialmente para o elenco. (RAPSÓDIA..., 1952, p. 6, grifo nosso).

As informações concernentes à agenda do espetáculo se mostram, à primeira vista, mais próximas à realidade de uma cia. profissional do que das condições de um grupo amador. Além disso mais uma vez constatamos que a tal trupe e o TEN não são, no início, tratados como uma e só realidade. Ao contrário, são realidades diferentes que porventura poderiam se aproximar, mas não se igualam. Haveria o desejo de ampliar as frentes de trabalho, luta e inserção de profissionais negros e negras na cena teatral ou distanciar as realizações inovadoras do TEN desta companhia de revistas?

Ainda no supracitado artigo do *Diário Carioca*, foi apresentada a estrutura de *Rapsódia Negra.* A revista, dirigida e arregimentada por Nascimento, foi composta por um prólogo e 10 quadros. Há, inequivocamente, uma estonteante profusão de manifestações poéticas, musicais e coreográficas afro-diaspóricas, incluindo ritmos negro-brasileiros, afro-americanos, cubanos e haitianos. Alguns quadros foram coreografados por Mercedes Batista, naquele momento uma bailarina já notável com passagem pelos Estados Unidos, outros pela coreógrafa e cantora

cubana Nelly Lujan (participante da cia. de dança de Katherine Durhan, com quem Mercedes Batista estudou). Augusto Temístocles, futuramente conhecido como a personagem-tipo Tião Macalé, também integrou o elenco, além da auspiciosa estreante, Léa Garcia, jovem artista que não apenas dançara, mas fora uma das principais declamadoras do espetáculo.

Rapsódia Negra jamais pode ser acusada de indigência cênica. O programa do espetáculo, e seus integrantes, demonstram uma iniciativa de grande apreço espetacular, força sonoro-coreográfica e uma investigação mergulhada em criações culturais negras de diversos pontos do Brasil e das Américas. Há sambas, frevos, maracatus, mambos, em um espetáculo que prescinde de arbitrária divisão entre as expressões artísticas. Aqui, as danças, a declamação e os cantos formam uma concepção cênica inteiriça. O reputado regente Abigail Moura, da Orquestra Afro-brasileira e Morpheus, da Rádio Tupi, ficaram responsáveis pela dimensão musical, que incluiu composições de Gentil Puget e Capiba. Os figurinos, segundo Abdias Nascimento, foram inspirados nas representações pictóricas do francês Jean Baptiste Debret e de Carybé (Hector Julio Páride Bernabó, artista visual argentino, radicado no Brasil a partir do final da década de 40). A cenografia foi assinada por Luciano Maurício. Parece haver nesta multifacetada rapsódia um detalhamento sensorial bastante apurado, um vicejante desejo em matizar o espetáculo com as paisagens e as corporeidades negras em sua multiplicidade.

Rapsódia Negra, claro está, não foi uma revista de ano. No entanto, como nos aduz Neyde Veneziano (1991), ao longo das décadas a estrutura deste gênero sofrerá diversas mudanças, da tradicional revista de ano até a sucessão de quadros mais fragmentados, quase totalmente desconexos, desprovidos de um fio condutor mais sólido. Permaneceram, contudo, a sua vívida dinâmica cênica; o seu humor intenso, entre a ironia, o deboche, ou o acre sarcasmo; a exuberância espetacular das linguagens artísticas que a compõem, tais como a musicalidade, a teatralidade, as coreografias e a visualidade atraente; o domínio dos atores, com toda sua desenvoltura, agilidade e comunicabilidade para com o público.

Em *Rapsódia* encontramos alguns elementos característicos de uma boa revista, a começar pelo prólogo intitulado África, que, como todo prólogo funcional, tem a missão de dar o tom do espetáculo, mostrando à audiência a sua intensidade: “Um prólogo quente, assente sobre uma boa ideia, variado, engraçado, predispunha para o desenvolvimento do primeiro ato que deveria ser o mais forte da revista” (VENEZIANO, 1991, p. 95). O quadro 6, por sua vez, chamava-se, “Eu sou a verdadeira, Josephine Baker”, uma paródia protagonizada pela atriz Coralina. A dimensão parodística era bastante recorrente na composição da revista e do teatro ligeiro em geral, transmutando o material imitado em uma caricatura viva, uma distorção

criativa que revelava uma inteligência criticamente cômica com invejável capacidade de observação e adaptação transformadora. A paródia, neste sentido, indica uma intertextualidade cênica que reconfigura, desmonta, redimensiona o objeto retratado, estando a cargo da atriz/do ator a grande responsabilidade performática, gestual e vocal, para dar vida a uma criação sua, mas que deve guardar certos traços identificáveis para a plateia. Um esforço interpretativo dos mais complexos, sem sombra de dúvida. E neste caso, é importante atentarmo-nos para a figura imitada, a saber, a icônica artista cênica Josephine Baker, a chamada Vênus Negra da *Révue Négre*. Este arrebatador *vaudeville* estreado em outubro de 1925 em Paris, costurado pela eletrizante sonoridade do jazz pelas coreografias afro-americanas, foi um dos primeiros espetáculos a projetar Baker como uma dançarina, cantora e atriz absoluta, magnética, hilariante com um estilo único, embebido dos ritmos negros estadunidenses. *Rapsódia Negra* evoca a extasiante imagem de Baker, por meio do jogo cênico de Coralina, não apenas para intensificar suas estratégias cômicas (considerando a popularíssima figura de Josephine Baker), mas também para reafirmar sua articulação estético-cultural no seio de referências negras brasileiras e internacionais. Por fim, o último quadro foi composto por todo o elenco, em uma, supomos, vibrante apoteose, outra característica distintiva da revista.

Rapsódia foi denominada, pela imprensa, de *féerie*, espetáculo folclórico, teatro de variedades, teatro musicado, etc. Isso demonstra, uma vez mais, a sua robusta carnalidade cênica, seu caráter espetacular, abundantemente teatral. Uma atração para todos os sentidos da plateia. Ademais, este espetáculo obteve calorosa acolhida por parte do público, tendo ocupado diversos teatros ao longo de sua trajetória, como a Boate Acapulco (29 de julho), o Teatro Recreio (25 e 15 de agosto), o Teatro João Caetano (13 e 14 de setembro)[43], o Teatro Cultura Artística e o Teatro Colombo (diversas datas de novembro)[44], estes últimos em São Paulo.

Já na imprensa paulista, *Rapsódia* foi naturalmente tratada como uma criação do Teatro Experimental do Negro, posição reafirmada pelas declarações do diretor do espetáculo e fundador do grupo. A "Troupe Abdias Nascimento" nem chega a ser mencionada. Após o êxito da empreitada os supostos temores de associar a revista ao TEN teriam cessado? Por que a partir

[43] Informação colhida no jornal *Diário Carioca*, na edição de 13 de setembro de 1952. Na revista *Dyonisos*, n° 28, dedicada ao TEN, a data desta temporada foi incorretamente incluída. Consta na referida revista que *Rapsódia Negra* se apresentou no Teatro João Caetano em outubro daquele ano. O periódico da época contradiz tal informação, localizando tais apresentações no mês de setembro.

[44] O *Correio Paulistano* a 05 de novembro nos diz que a estreia da revista no Teatro Cultura Artística ocorrera neste mesmo dia, ou seja, 05 e perdurou até o dia 13 daquele mês. O *Diário da Noite* de 13 de novembro de 1952 informa que a temporada de *Rapsódia Negra* no Teatro Colombo aconteceria nos seguintes dias: 16, 18, 19, 20, 22 e 23. A apresentação do dia 20 fora patrocinada pelo Serviço de Recreação e Assistência Cultural, da Regional de São Paulo.

de agora o espetáculo foi incluído no repertório do TEN? A reportagem de Luiz Giovannini para o jornal *Diário da Noite* de 1 de novembro daquele ano, narra o histórico de atividades do TEN, bem como inclui uma entrevista com Abdias. Passeemos, pois, por alguns de seus instigantes trechos. Ao ser indagado sobre a criação de uma dramaturgia renovada, Abdias reflete:

> O T.E.N está provocando o aparecimento de uma autêntica literatura dramática. *Quando se fala de teatro negro, muita gente pensa que se pretende apresentar apenas folclore ou sambinhas. Nada disso*. *O Teatro Negro nasceu para ajudar a criação de peças de arte de categoria literária e de valor permanente*, como expressão de problemas fundamentais da sociedade atual. (GIOVANNINI, 1952, p. 9, grifo nosso)

Segundo a ótica de Abdias, um dos méritos nucleares do TEN, residia na sua capacidade de ter desencadeado um processo criador e inspirador de obras dramáticas, expandindo as noções de teatralidade negra para além das acachapantes concepções folclóricas. Realizações de alto valor literário são, neste discurso, verdadeiros avanços artísticos, pois não só escapam às limitadas e limitantes expectativas do público acerca dos teatros negros, como também conseguiriam captar de maneira profunda os dilemas e os desafios da sociedade contemporânea. Dentro dessa perspectiva artístico-cultural, um teatro ligeiro não parece encontrar desejável espaço, embora especialmente nas revistas de ano vamos encontrar debochada e ironicamente uma série de críticas sociopolíticas, no que se refere aos rumos do país e também aos hábitos do povo brasileiro. Logo, como explicar a existência de *Rapsódia Negra* na história de um grupo com as pretensões apresentadas acima? Abdias continua:

> *"Rapsódia Negra" que pretendemos apresentar em breve no pequeno auditório do Cultura Artística é uma tentativa de dar uma qualidade artística às expressões populares e folclóricas. Danças, cantos, pantomimas, ou puro ritmo, entram aí, compondo um espetáculo diferente disso que nós conhecemos por revista, mas sem ser também, uma manifestação tipicamente folclórica. Há folclore, mas transformado em arte. E é precisamente isto que marca o avanço do Teatro Negro*. A transposição do folclore tal como é, parece-me impossível de ser realizado: o folclore é, no geral, repetição. E repetição em teatro não é arte. [...] Teatro é arte e arte é criação. Dentro desse axioma, o folclore não tem acolhida (GIOVANNINI, 1952, p. 9, grifo nosso).

Abdias parece estabelecer, de imediato, uma distinção (e uma certa hierarquia, diríamos) entre manifestação artística e manifestação folclórica. A segunda seria de algum modo redimida e/ou elevada pela primeira. A primeira cria, a segunda replica. Por conseguinte, o Teatro Experimental do Negro, conjunto artístico, toma o folclore como instrumento ou matéria de sua criação, tornando-o elemento renovado, plástico, redimensionado segundo as dinâmicas próprias da invenção poética. Além do mais, *Rapsódia Negra* não é descrita como uma revista. Classificá-la assim talvez contrariaria os caminhos, os horizontes e a representação construída

do próprio Teatro Experimental do Negro. Anteriormente, a "Troupe Abdias Nascimento" (e não o TEN) foi apresentada pelo seu próprio diretor como "um elenco estável de cor para fazer revista, teatro folclórico popular e teatro declamado" (NASCIMENTO, 1952, p. 6). Pouco tempo depois, a partir do momento em que *Rapsódia* é incluída nas criações do *moderno* TEN, o espetáculo não só deixou de ser descrito como uma revista, como também passou a revestir o pobre folclore com o manto "sublime" da arte. Se recuarmos brevemente no tempo, veremos que mesmo quando *Rapsódia Negra* era atribuída à tal troupe, Abdias Nascimento já via com alguma tristeza ou desgosto esta realização cênica, como nos sugere sua entrevista presente no Diário de Notícias de 21 de agosto de 52, momento em que o espetáculo está prestes a ocupar o Teatro Recreio:

> Desejo esclarecer, antes do mais, que a atividade artística da Troupe não representa o folclore puro; é, antes, uma atividade inspirada nos temas populares, nossos e estrangeiros. Dentro dessa orientação, temos maior liberdade de ação. *Quem puder, no momento atual, pleno de dificuldades de toda ordem, realizar obra mais legítima que o faça*. Nós nos contentamos com as nossas limitadas possibilidades (p. 8).

Estamos integralmente ao lado de Abdias Nascimento quando este ataca as estereotipias raciais (a expressão é quase pleonástica, visto que a noção mesma de raça já é uma fantasia colonial de natureza estereotípica) encenadas reincidentemente pela revista. Não estamos a defender a existência de uma imagem ideal da pessoa negra, pois a dimensão artística é justamente campo potente de reinvenção crítica. Mas naquele contexto histórico, a cristalização de certos modelos ficcionais não apontava para uma importante ampliação narrativa, simbólica e dramatúrgica do signo negro. Veneziano (1991) dá-nos um exemplo grave e sintomático: a mulata, personagem faceira, sensual, abobalhada e extremamente fogosa a representar de modo degradante a mulher negra. Este caso já seria o suficiente para olhar com bastante desconfiança o gênero. Porém é mister desconfiarmos de purismos e maniqueísmos também. A revista guarda caudalosas ambiguidades e ambivalências. Há uma atitude antielitista gostosamente saudável no humor escrachado de muitas peças do gênero, além de picantes observações da contemporaneidade política.

Se analisamos o roteiro de *Tudo Preto* (1926), da Cia. Negra de Revistas encontraremos ali algumas instigantes discussões sobre identidade e cultura, além de algumas ferinas críticas aos colonialismos que se infiltram na mentalidade brasileira, como o louco desejo de ser estrangeiro (leia-se europeu, preferencialmente francês). Em meio a sérias contradições, a Cia. Negra de Revistas, com seus espetáculos, enaltecia a beleza das culturas africanas, recriadas aqui no Brasil, ao passo que explicitava a marginalização da classe trabalhadora negra e:

> Entendemos que, ao levar para o palco um conjunto de artistas negros, e através do riso fácil do teatro de revista, discutir temas atinentes à questão racial e identitária brasileira, as companhias teatrais negras do início do século XX romperam, décadas antes do surgimento do TEN, com o que Leda Martins chama de invisibilidade e indizibilidade do negro no teatro brasileiro (NEPOMUCENO, 2006, p. 110-111).

O discurso de Abdias Nascimento parece subestimar as enormes potencialidades de *Rapsódia Negra*. Este espetáculo apenas superficialmente contradiz as profundas intenções estéticas do TEN. A conjugação de tantas linhas rítmicas afro-brasileiras e afro-diaspóricas, a vibrante fusão de manifestações artísticas em uma cena calcada nas corporeidades pretas e a concepção de uma teatralidade em íntimo diálogo com princípios estético-culturais negros, foram objetivos do Teatro Experimental do Negro e foram elementos constituintes de *Rapsódia Negra*. Neyde Veneziano (1991) destaca que a revista muito contribuiu para certa descolonização cultural do teatro brasileiro, ao trazer para a cena uma estilizada brasilidade, repleta de deboche, humor explosivo e uma saborosa dessacralização da canônica seriedade dos clássicos. Não à toa grande parte da intelectualidade teatral e literária, alimentada por uma noção apolínea de arte, excomungará a revista, pelas suas grosserias, leviandades e baixeza cultural. *Rapsódia Negra* mostra um TEN em mais uma interlocução profunda com acervos culturais negros, mantendo distância destes elitistas discursos. Não era isso o que o TEN também almejava fortalecer?

Se *Rapsódia Negra*, na qualidade de revista, pode ser vinculada a certos procedimentos criativos da cia. de De Chocolat, seria inevitável estabelecer interlocuções para com um outro espetáculo menos recuado no tempo, qual seja, *Rapsódia de Ébano,* cuja estreia se deu em 1950, no Teatro Ginástico, apenas dois anos antes de *Rapsódia Negra*. Em 1949, após afastar-se do TEN, Haroldo Costa funda com outros parceiros o Grupo dos Novos, posteriormente reconfigurado sob o título de Teatro Folclórico: "Dele faziam parte o fotógrafo José Medeiros, Wanderley Batista, Natalino Dionísio e Ahilton Conceição" (DE JEFERSON, 2005, p, 59-60). Outros nomes conhecidos da vida teatral brasileira colaboraram neste espetáculo, como Grande Otelo e Ziembiski, além do grande poeta Solano Trindade. *Rapsódia de Ébano* pode assim ser sumarizada:

> Rapsódia de Ébano, foi uma revista escrita por Haroldo Costa. Seu enredo revisava os elementos formadores de nossa cultura afrobrasileira. Os integrantes faziam incursões pela periferia do Rio (Caxias, São Mateus etc.) frequentando rituais religiosos e festas populares. A macumba carioca, a cena cultural nordestina (frevo, guerreiros de lança do maracatu, chegança, bumba-meuboi, caboclinho etc.), o samba de partido alto e a capoeira eram materiais de inspiração usados cenicamente, aproveitando sua plástica e elementos simbólicos (FERRAZ, 2012, p.131).

Torna-se óbvio que não apenas nominalmente as duas *Rapsódias* se assemelham. Elas também se avizinham no que diz respeito às suas modalidades composicionais que costura distintos elementos culturais afro-brasileiros como bases de sua configuração. Hoje na historiografia do TEN, *Rapsódia Negra* consta como uma realização do grupo, e isso não parece suscitar muitas dúvidas, mas ainda nos causa certo incômodo uma obra tão vívida, dinâmica e teatralmente palpitante, como essa, ter um destaque relativamente menor. Um espetáculo que reuniu pérolas negras como Mercedes Batista, Tião (a alcunha Macalé surgirá depois), Claudiano Filho e a promissora estreante Léa Garcia sob a direção geral de Abdias Nascimento e direção musical de Abigail Moura certamente mereceria altíssimo relevo.

1.1.7 Vinícius de Moraes e o TEN: rachaduras na romântica favela de *Orfeu da Conceição*

As duras controvérsias envoltas n'*O filho pródigo* são um doce mar de rosas quando as comparamos com os violentos conflitos presentes na montagem de *Orfeu da Conceição.* Em tese, a encenação deste pretencioso texto de Vinícius de Moraes, se afigurava altamente positiva para o TEN, levando em consideração as fortes interlocuções experimentadas com setores influentes do meio cultural, a grande participação em um espetáculo que se desejava grandioso, feérico, histórico, e, uma vez mais, a inscrição do elenco negro em uma conjuntura dramatúrgica algo elevada, em termos literários. Este Orfeu afro-brasileiro solicita não apenas um ou dois artistas negros e negras, mas um elenco numeroso, materializando, naquele momento histórico, mais uma importante oportunidade para a construção de uma imagem poetizada e espetacularmente ampla para atores e atrizes negros. O anseio do poeta da Bossa Nova em fantasiar uma narrativa dramática vivenciada por um heroi negro e situada nos morros cariocas, em princípio, vai ao encontro das realizações do TEN.

Talvez nada disso compensasse os desgastes, as sérias divergências político-estéticas e, enfim, as violências raciais reproduzidas naquele contexto. Esta produção teatral é, em larga medida, paradigmática das muitas relações que o Teatro Experimental do Negro estabeleceu com intelectuais, grupos, críticos e demais setores da elite, isto é, diálogos marcados por ambiguidades, por opressões raciais mais ou menos sutis, laivos paternalistas, e pela reprodução do vertical olhar elitista, como quem olha para o negro e suas culturas dispostos a redimi-los ou a salvá-los piedosamente do abismo. Apesar de tantos problemas, o dramaturgo sustentou que sua obra é uma homenagem ao negro brasileiro e às suas contribuições para o Brasil. Veremos, ao longo dessa análise, certas controversas dessa homenagem *sui generis.*

Moraes (1995) conta-nos que o impulso criador do seu Orfeu raiou em 1942 quando, em conversa com o escritor Waldo Frank, passou a enxergar nas festividades afro-brasileiras uma espécie de cosmogonia grega vestida de negro, como se o mundo dos morros e suas sonoras musicalidades abrigassem uma forte parecença com as alturas olimpianas e, particularmente, com a paixão musical do Orfeu clássico. Ainda naquele ano, o poeta, num só golpe inventivo, compusera todo o primeiro ato em uma inspiradora noite. Anos mais tarde, em 1948, depois de dormitar por tanto tempo, o esqueleto textual do Orfeu Negro, ganhou nova carnadura com um segundo ato quase instantaneamente tecido por Vinícius. Apenas no ano de 1953 o dramaturgo pode terminar a peça. Antes de plasmar-se teatralmente, *Orfeu da Conceição* fora premiada no âmbito do Concurso de Teatro do IV Centenário de São Paulo em 1954. O texto, portanto, já ganhava mais uma refrescante lufada de estímulos. Já em 1956, à procura de alguém para escrever as músicas desta tragédia carioca, o autor, aconselhado por Ronaldo Bôscoli, firma uma parceria profissional com Tom Jobim, na primeira vez que eles trabalharam juntos.

Toda a narrativa construída acerca da peça de Moraes, replicada e recriada nas numerosas reportagens e notas de divulgação na imprensa carioca, sugere um acontecimento magistral que reuniu nomes relevantes das artes brasileiras[45]. A edição do jornal *Última Hora* de 22 de setembro de 1956, três dias antes da estreia, é bastante sintomática: "Uma visita do repórter aos últimos ensaios da peça que revolucionará os meios teatrais brasileiros" (BAILBY, 1956, p. 8). Os cenários de Oscar Niemayer eram ansiosamente aguardados, sobretudo por se tratar de sua primeira incursão na cenografia; a direção do jovem e promissor Leo Jusi, sugerido a Vinícius por Nelson Rodrigues; o lançamento de Lila de Moraes como figurinista; a ambiciosa coreografia de Lina de Luca e, como adiantamos, a providencial colaboração de Antônio Carlos Jobim. A primeira peça do Poetinha ainda contava com mais um detalhe digno de nota: um expressivo elenco quase absolutamente formado por artistas cênicos negros e negras, entre os quais Haroldo Costa, nacional e internacionalmente famoso com a brilhante cia. Brasiliana; Adhemar Ferreira da Silva, o celebrado atleta olímpico; Pérola Negra, a tarimbada atriz cômica das revistas e, evidentemente, o Teatro Experimental do Negro que organizou a maior parte do

[45] A bem da verdade, o grande interesse em torno da criação de Vinícius de Moraes remonta aos projetos cinematográficos germinais, pois *Orfeu* inicialmente seria apenas um filme, dirigido por Sacha Gordine, mas aquela ideia primeva não vingou. Mais tarde, em julho de 1956, o autor promoveu uma leitura dramatizada de sua peça no Clube dos Marimbás, convidando intelectuais, literatos, membros da alta sociedade carioca e a imprensa. Astério de Campos da *Gazeta de Notícias* assinalou que a leitura, realizada por Vinícius e acompanhada do piano de Tom Jobim, despertou interesse na seleta plateia, projetando o dramaturgo no mesmo patamar de outros consagrados artistas, como Gluck, Bilac, Cocteau, que recriaram, cada qual segundo sua linha expressiva, o mito grego. Orfeu da Conceição já inflamava os círculos culturais da época.

elenco da peça, destacando a presença de Abdias, Léa Garcia, Zeni Pereira e Waldemar Correa[46].

A despeito de certa megalomania, insuflada também pelo inequívoco prestígio do poeta diplomata, *Orfeu da Conceição* tornou-se, como nos orienta Oliveira (2016), um dos primeiros momentos em que a favela se converteu em cenário dramático de uma realidade nacional. Embora vítima de severas restrições por Sábato Magaldi (1998) a peça ainda é incluída no repertório da moderna dramaturgia brasileira. Certamente o ato de situar o herói mitológico no universo contemporâneo do país, aproveitando paisagens, sonoridades e certos aspectos culturais do Brasil coloca tal texto, ressalvadas as devidas proporções, no filão de autores e autoras que ao longo das décadas de 50 e 60 tentarão unir a criação dramatúrgica e a perspectiva nacional-popular sobre o país. É interessante perceber que, apesar de suas limitações, *Orfeu da Conceição* constrói uma favela negra, isto é, indica explicitamente o pertencimento racial das personagens[47], gesto que uma peça mais complexa, como *Gota d'Água*[48], não o fizera. Cenicamente, *Orfeu* orquestra um festival de talentos negros nas mais diversas áreas da cena, como na coreografia, no canto e na atuação.

A ação dramática da peça brasileira segue em quase tudo as mesmas veredas do enredo grego. O Orfeu negro, sambista galanteador, apaixona-se sublimemente por Eurídice, idealizando, em versos, a amada de modo ultrarromântico: "Paixão! Paixão que me alucina e me dá vida! Mulher do meu amor aparecida/ Eu te quero só pra mim" (MORAES, 1995, p. 65). Eurídice corresponde em intensidade e em lirismo o afeto do homem, exprimindo uma

---

[46] Ruth de Souza, como nos informa o *Correio da Manhã* do dia 19 de maio de 1956 e a Tribuna da Imprensa de 24 de maio do mesmo ano, foi convidada pelo dramaturgo para encarnar o papel de Eurídice. No entanto devido a imbróglios contratuais com a produção do longa "Arara Vermelha", a atriz não pode participar de Orfeu da Conceição.

[47] Em nota, Vinícius de Moraes (1995, p. 54) afirma: "Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos".

[48] Estes e outros muitos motivos fundamentaram a concepção do espetáculo *Gota d'Água [Preta]*, dirigido por Jé Oliveira em 2019. Nesta montagem, as questões de raça e de gênero são aprofundadas, sendo a maior parte do elenco composta por pessoas negras. Diante do recrudescimento do neoliberalismo, das violências de gênero e do genocídio do povo negro no Brasil contemporâneo, *Gota d'Água [Preta]* relê o clássico. Quanto ao *Orfeu da Conceição*, não se ignora, obviamente, as diferenças entre a dramaturgia de Vinícius de Moraes e aquela escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes. As contingências históricas são diametralmente díspares, assim como são distintos as intenções, as abordagens estético-sociais e os endereçamentos de cada peça. *Gota d'Água*, concebida em plena ditadura empresarial-militar enfoca, primordialmente, as questões econômicas no contexto do tão contraditório "milagre econômico" brasileiro, as desigualdades e opressões de classe, além da repressão ditatorial. O cenário da peça é um morro transformado em conjunto habitacional onde, induvidosamente, morariam (como na realidade brasileira) pessoas negras em sua maioria. Mas as complexidades raciais não são consideradas aqui. O mesmo pode ser dito a respeito do canônico *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, escrito anos mais tarde, em 1958. O ambiente é um morro carioca, mas, "nesse mundo não há lugar também para preconceitos raciais", como nos relembra Sábato Magaldi (1984, p. 31), reconhecendo igualmente certa romantização da favela, em contraposição à cidade caótica.

personalidade singela, doce e ingênua: “Como passou o meu amor sem mim? / Pensou em mim? (suspira) Três horas e quarenta minutos sem olhar o meu amor / Ah! Meu amor mais lindo...” (p. 64). Em contrapartida, Aristeu, o criador de abelhas. É incendiado pelo seu ciúme, fazendo com que ele deseje Eurídice a todo custo. Ao constatar a indestrutibilidade do amor nutrido pelo casal, resolve ele assassinar a moça: “Está viva, eu é que vou matar, sou eu! / Ou minha ou de ninguém” (p. 81). Orfeu, então, parte em busca da adorada mulher, descendo ao inferno, representado peculiarmente aqui. Não se trata do reino de Hades, propriamente dito, mas de um estonteante baile de carnaval. O herói sai do morro e vai até a cidade para cumprir sua missão. Sem qualquer sucesso, o fabuloso violonista negro volta melancolicamente para sua comunidade, momento em que é brutalmente atacado pelas mulheres incitadas pela preterida Mira. Ao cabo, Orfeu morre, envolto em visões espirituais por meio das quais ele finalmente poderá reencontrar Eurídice, seu eterno amor. Toda a peça é marcada por passagens de abundante poesia, em que elementos concretos/terrenos são interpelados por uma dimensão mística/etérea. As rubricas, por vezes hiperbolicamente fantasiosas, sugerem uma ambiência cênica compassada, em larga medida, pelas paisagens sonoras, pelas musicalidades e pela vitalidade coreográfica do numeroso elenco.

A primorosa leitura de *Orfeu da Conceição*, realizada por Marina de Oliveira (2016), oferece-nos questões pertinentes para refletirmos acerca da concepção dramatúrgica de Vinícius de Moraes. Em primeiro lugar, a autora aponta para o idealizado processo de embelezamento da favela presente no texto. O morro delineado por Moraes está embebido de paisagens poéticas e inspiradoras, ele simboliza “o espaço possível para a realização da fantasia e para o contato com o transcendental, em oposição à aridez e à confusão da cidade” (OLIVEIRA, 2016, p. 48); ainda com relação à idealização do morro, vê-se aqui a re-construção de um tipo que se fixará na imagem do homem negro carioca, qual seja, o malandro. Na peça em questão, temos o “malandro poeta”, figura deslocada do mercado de trabalho formal e individualizada em sua paixão artística, geralmente musical. Este boêmio inveterado não apenas arrebanha numerosas mulheres, com seu potencial sedutor, mas repetidamente desenvolve meios alternativos (por vezes ilícitos) para sobreviver; em terceiro lugar, Oliveira (2016) destaca o tratamento violento dispensado a muitas personagens femininas, vitimadas por diversas formas de violência de gênero. Orfeu espanca a prostituta Mira de Tal e Aristeu, como já vimos, executa Eurídice. O paradigma machista na construção das personagens masculinas está meridianamente explícito e, em muitos momentos, naturalizado; por fim, a autora salienta

um dos pontos mais problemáticos na construção do Orfeu afro-brasileiro, a saber, o radical distanciamento / desinteresse deste para com as manifestações culturais negras:

> Nesse sentido, vê-se que, embora Vinícius tenha consagrado a obra ao negro brasileiro, ele é representado através de um paradigma cultural mais próximo do europeu, sem a presença de raízes africanas. Note-se que em nenhum momento Orfeu faz referência à sua cultura de origem. Tanto a sua fala quanto as suas ações, como o planejado casamento de véu e grinalda com Eurídice, o aproximam de um modelo europeizado e cristão (p. 74).

Vale a pena continuarmos com Oliveira (2016, p. 75):

> Ao privilegiar a cultura ocidental em detrimento da africana, o compositor estaria seguindo uma tendência de sua geração em "civilizar", sob a égide do Estado Novo, a cultura popular brasileira. A construção de um herói negro europeizado vincula-se sem sombra de dúvida, a essa ideologia de embranquecimento das manifestações artísticas do país[49]. Além disso, para uma peça que pretende homenagear a raça negra, é estranho constatar o número de vezes em que a palavra "negro", adjetivada, ganha conotação negativa no texto.

O processo de montagem de *Orfeu da Conceição* traduz violentamente todas as contradições indicadas por Marina de Oliveira. Vinícius passou a alegar que a sua peça foi "a primeira oportunidade dramática concedida a um elenco de atores afro-brasileiros, numa atitude típica do paternalismo brasileiro"[50] (NASCIMENTO, 2014, p. 163). Tal narrativa foi de algum modo suscitada também pelo tom bombástico e exaltado da imprensa (por vezes comprada pela produção da peça) ao classificar tal encenação como revolucionária, divisor-de-águas no teatro brasileiro, etc. "Ainda havia situações envolvendo o respeito devido às atrizes negras do elenco de Orfeu" (NASCIMENTO, 2014, p. 163).

O seguinte depoimento, também do diretor do TEN, anos mais tarde é revelador e contundente:

> Arrependo-me de ter colaborado na montagem de Orfeu da Conceição. Organizei o elenco, ajudei a convencer Leo Jusi a dirigir, acreditando que nossa participação poderia ser positiva para o TEN. E isso não aconteceu. Foi muito ruim. Vinícius era um sujeito muito vaidoso e, de fato, não tinha visão de um espetáculo de fundamento

[49] Em um dado momento após a estreia do espetáculo, já em sua temporada no Teatro República, Vinícius é pressionado por parte do elenco a pagar os seus devidos salários, caso contrário os artistas não subiriam à cena. Em um texto incisivo, o dramaturgo rebate a equipe, afirmando que os colossais gastos com a montagem ainda não foram superados pela bilheteria da peça. Ademais, Orfeu da Conceição é obra de sacrifícios e idealismos artísticos. Ressentido, diz ele sobre o ato dos artistas: "Considero-o como uma falta de espírito de solidariedade e sobretudo como uma ingratidão pessoal" (MORAES, 1995, p. 114). O poeta diplomata ainda enfatiza que a sua dourada reputação possibilitara pela primeira vez a apresentação de um elenco negro no Teatro Municipal (E a montagem de O Imperador Jones pelo TEN?). Ele conclui seu artigo com chave de ouro: "abandonar o barco nesse momento é dar armas aos falsos homens de teatro no Brasil *e aos detratores do homem de cor brasileiro e da sua capacidade de ser civilizado*. E assim fica dito" (MORAES, 1995, p. 114). Vinícius de Moraes, o civilizador. Sintomático, não?

[50] Até o presente momento o site oficial de Vinícius de Moraes, <https://www.viniciusdemoraes.com.br/>, afirma falsamente que *Orfeu da Conceição* foi a primeira ocasião em que um elenco negro se apresentou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

> negro – a coisa exótica ainda predominava. Ele usava a desgraça do negro dentro de suas contradições – uma preocupação burguesa, de sociedade, de elite – e suas pretensões socialistas, de se orgulhar de ser avançado, pra frente. [...] Já havíamos deixado o Municipal e estávamos no Teatro República. De repente Pascoal Carlos Magno, de volta de uma de suas viagens, apareceu por lá e começou então o grande duelo de vaidades entre ele e Vinícius. Cada um deles queria ser mais dono do negro[51]. Resolvi intervir e colocar mais uma pedrinha no sapato de Vinícius: "Olha Vinícius, muito antes de você estar pensando em coisa de negro, Pascoal já estava realizando atividades aliado com o TEN". Foi a gota d'água que fez transbordar a taça de Vinícius. (NASCIMENTO, 1988, p. 114).

As crescentes tensões entre Vinícius de Moraes e Abdias Nascimento atingiram seu zênite quando este acusou aquele de se aproveitar dos negros para sua autopromoção. O dramaturgo demite Nascimento. Na sequência saíram Léa Garcia e, logo depois, o diretor Léo Jusi.

A edição de número 143, da revista de luxo, *Sombra*, nos oferece um significativo painel social da noite de estreia de *Orfeu*. Embaixadores, políticos, empresários, *socialites* e toda sorte de herdeiros cariocas engalanaram uma sessão dedicada especialmente à elite. A favela fantasiada por Vinícius de Moraes, embora explicitamente negra, não "incomoda os sonhos injustos da Casa Grande", para ficarmos com Conceição Evaristo. O negro aqui é elemento estetizante, na senda de um certo culturalismo que tapa os olhos para os mecanismos sistêmicos de desigualdade racial. O morro idealizado não acusa, em momento algum, a classe dominante que o contempla tranquilamente na plateia. A favela estilizada pela visualidade arrojada de Niemeyer e a poeticidade aérea de Vinícius elaboram uma realidade fantasiosa demais para perturbar a marginalização concreta. Não são avistadas as violências incrustradas no processo de urbanização do Rio de Janeiro, a partir do qual as favelas se construíram como espacialidades marcadas por instrumentos de exclusão social e precarização da vida. Pelo contrário, do morro brota um dulçor feito de puro romantismo ao som de notas oníricas[52]. Não se pretende aqui, logicamente, minorar o trabalho dos artistas negros/negras integrantes da montagem, mas criticar a concepção artística que embasa a peça.

---

[51] Não vamos nos esquecer que Pascoal Carlos Magno anos antes intitulou-se fundador do Teatro Experimental do Negro.

[52] Evidentemente, não se está aqui a dizer que as favelas e comunidades sejam territórios desprovidos de beleza, vitalidade e força cultural. Estamos problematizando a romantização superficial presente em *Orfeu da Conceição*; romantização esta que não olha criticamente para as agruras e abismos sociais vivenciados por estas mesmas geografias. Este processo de perfumar, com lirismo, as desigualdades sociais pode ser encontrado em outra obra de Vinícius de Moraes, qual seja, o musical inacabado *Pobre menina rica* (entre 1963 e 1965*),* no qual um singular mendigo, que é poeta e músico, se enamora de uma mocinha endinheirada, moradora de um opulento edifício ao lado da paupérrima comunidade onde vive o pedinte. A graça musical do mendigo versejador, sempre com o violão a tiracolo, e seu espírito imaginativo conquistaram magicamente a menina. Entre os dois, tão distantes social e economicamente, há sempre versos apaixonados e inocentes.

Apesar de todos os conflitos, a montagem de *Orfeu* indica uma vez mais que a presença do TEN no contexto cênico carioca não poderia ser ignorada. Ademais, com este espetáculo uma importante relação se robustecia, a saber, a parceria com o diretor Leo Jusi que trabalharia com o grupo negro por mais duas vezes em 1957, encenando *Perdoa-me por me traíres* e *Sortilégio*.

1.1.8 Teatro [negro] não tem que ser bombom com licor: diálogos com Nelson Rodrigues

Seria possível rastrear a proximidade entre o autor de *Vestido de Noiva* e o diretor do TEN pelo menos desde a década de 40, segundo as memórias do próprio Nelson Rodrigues: "No início da minha carreira, conhecera Abdias do Nascimento. Que eu saiba, é o único negro que assume, com lúcida ferocidade, uma posição racista [sic]. Até hoje, não mudou" (RODRIGUES, 2015, 231)[53], ou ainda "Só Abdias do Nascimento não se arrepende de ser retinto. Único preto consentido, exultante e saturado de ódio racial" (p.229). *Anjo negro,* a pestilenta peça mítica, fora escrita considerando a presença do Teatro Experimental do Negro, mas, como sabemos, tal fato não se concretizou[54]. Em outros momentos, veremos Rodrigues se referir ao amigo Abdias Nascimento e às realizações do TEN com admiração, certamente

[53] A posição de Nelson Rodrigues, como em diversas outras passagens, é por demais problemática quando vista contemporaneamente. Neste texto, o dramaturgo afirma que Abdias Nascimento é o único negro do Brasil que não se envergonha de seu pertencimento racial, tem orgulho de sua identidade e posiciona-se firmemente contra os absurdos discriminatórios do país. Para Rodrigues, não só o branco desmerece o preto, este também não gosta de si mesmo, revelando o autodesprezo introjetado. O negro tampouco reage a esta situação. Abdias, nesse sentido, é a grande exceção. Embora ataque o mito da democracia racial, Rodrigues explicita típicos traços do paternalismo branco e racista, como quem avalia do alto a atitude titubeante dos negros que não conseguem dimensionar as agruras que os circundam. O reconhecido autor teatral olha para os efeitos e não para as causas, ignorando também uma série de iniciativas negras que desde sempre enfrentaram abertamente o racismo brasileiro. Estamos cientes de que este é um escritor de polêmicas frases de efeito, sensacionalistas etc.; logo dizer que Abdias Nascimento é o único negro consciente é característico do polemista que Nelson também foi, mas ainda assim não consegue ocultar elementos racistas no seu discurso. Os negros não conseguem enfrentar os problemas raciais, mas ele, o iluminado Nelson Rodrigues, enxerga mais longe e concebe *Anjo Negro* para fazer o que os pretos, em geral, não conseguem fazer: escancarar o racismo.

[54] Em entrevista ao crítico A. Accioly Neto para a revista *Cruzeiro* em 12 de abril de 1947, Nelson Rodrigues afirmou que: "É evidente que a realização de 'Anjo Negro' terá de contar com a participação do Teatro Experimental do Negro, cujos animadores supremos são Abdias Nascimento e Aguinaldo Camargo. Aliás, o Teatro Experimental do Negro já resolvera um problema – representar ótimas peças estrangeiras com intérpretes pretos. Faltava, apenas, o original brasileiro. Faltava que os temas negros fossem transportes [sic] para o nosso ambiente (RODRIGUES, 1947, p. 18)." Em outro momento, ao discorrer sobre a plasticidade teatral de se ter um ator negro no palco, Nelson Rodrigues declara que: "Sua simples presença é um enriquecimento para qualquer cena. E não será difícil descobrir um ator dramático num negro. Já se revelaram muitos como Aguinaldo Camargo, Abdias Nascimento, o Sr. Edison, este último descoberta de Chianca de Garcia." No livro a *Menina sem Estrela: memórias*, Nelson conta-nos que se inspirou em Abdias Nascimento para talhar a figura mítica de Ismael. Aguinaldo Camargo, segundo a narrativa do dramaturgo, rejeitou veementemente Anjo Negro, afirmando que tal problema não existe no Brasil. Essa versão se nos parece grandemente fantasiosa, posto que Camargo fora não apenas um ator dedicado, mas um aguerrido militante antirracista. Mas sabemos do tom hiperbólico, bombástico, folhetinesco de Rodrigues.

reconhecendo na posição do grupo negro, a ousadia em desmascarar profundos tabus brasileiros, como a hipócrita democracia racial. Não nos esqueçamos também que Nelson Rodrigues e o TEN tiveram suas aparições cênicas bastante próximas cronologicamente (1942 e 1944, respectivamente). Estas duas personagens históricas, cada qual à sua maneira, intentaram sempre concretizar experiências criativas que, de alguma forma, rasurassem o *status quo* dramatúrgico, cênico e social do país de modo que se afigura ainda mais compreensível a participação destes dois atores do TEN na montagem de *Perdoa-me por me traíres*. Neste espetáculo, o grupo foi representado por Abdias Nascimento e Léa Garcia.

Inquestionavelmente uma das principais atrações desta encenação, além dos conflitos bombásticos e subversivos do texto, foi certamente o fato de o próprio autor, Nelson Rodrigues, ter encarnado uma de suas personagens, a saber, o ignóbil Tio Raul. Grande parte da imprensa empolgou-se com este singular acontecimento. O *Jornal dos Sports*[55] em 9 de junho de 1957 afirma: "Nelson Rodrigues, ator em Perdoa-me por me traíres, a maior revelação de 1957 – Nova linha de interpretação – um aborto representado – elenco de astros de primeira" (NELSON..., 1957, p. 9). Porém nada se compara com o eufórico tom do jornal *Última Hora*: "Bomba teatral! Nelson Rodrigues estreia como ator de teatro" A reportagem do cronista Simão de Montalverne sintetiza, por assim dizer, a agitação geral em torno desta informação. Ao ser questionado sobre o porquê de o próprio dramaturgo, sem qualquer experiência como intérprete, ter sido escolhido para o papel, Gláucio Gil, ator e produtor, explicou que, ao contrário das companhias teatrais que giram em torno de um astro e condicionam seu repertório dramatúrgico a este, a montagem em questão pretende fazer algo diferente:

> *Com Perdoa-me por me traíres faremos um inverso aliás como acontece na Broadway. Partindo da peça, estamos procurando atores que realmente melhor sirvam aos papeis e à linha de interpretação que o diretor Leo Jusi tem em mente.* Nesse critério para o tremendamente vigoroso papel do "Tio Raul", pensamos em muitos nomes, mas quanto mais ponderamos, vimos que só o de Nelson Rodrigues plenamente funcionaria para dar toda força genuína e humana que tínhamos pensado para o personagem. [...] *Sua interpretação, pelo que estamos vendo nos ensaios, será algo de verdadeiramente inédito em nosso teatro. O impacto de sua personalidade deu uma riqueza que nenhum outro intérprete poderia dar ao "Tio Raul"* (GIL, 1957, p. 2, grifo nosso).

Gil, como bom produtor, além de vender a novidade do espetáculo, ainda sumarizou um aspecto essencial da encenação moderna, isto é, atores subordinados à artística visão de conjunto de um diretor que caminha não para sublinhar este ou aquele artista, mas a totalidade da peça. Leo Jusi declarou que a crueza e a violência concretas presentes no original só

[55] Não podemos nos esquecer que este jornal fora comprado por Mário Filho, irmão de Nelson Rodrigues, em 1936. A reportagem exageradamente elogiosa para com o dramaturgo é, digamos, uma cortesia entre familiares...

poderiam ganhar vida cênica por meio de "um realismo absoluto, da naturalidade da vivência humana". Nesse sentido, o diretor justificou a escolha dos atores da seguinte forma:

> Necessitava de atores que, antes de serem perfeitos, em suas técnicas, fossem capazes de autopsiar os personagens em seus mínimos detalhes e humanizá-los com autenticidade e grandeza. [....] Não se podia desprezar o valor da experiência, dos conhecimentos que os atores adquirem por "tarimba" ou por estudo. *Para os dificílimos papeis do "Dr. Jubileu de Almeida, do pungente "Gilberto" e da mística enfermeira, contei com Abdias do Nascimento, Gláucio Gil e Léa Garcia, profissionais com quem já tinha trabalhado e de quem já conhecia a capacidade de interpretação dos personagens* (JUSI, 1957, p. 2, grifo nosso).

A assertiva de Jusi é importante, porque nos dá mais elementos para aquilatar não apenas os intensos diálogos entre o TEN e outros importantes nomes do teatro carioca, mas o próprio aperfeiçoamento atoral de Abdias e Léa Garcia. Ainda nessa reportagem, o líder do TEN apresenta-se como um dos principais incentivadores de Nelson Rodrigues para este subir à ribalta: "Achei belíssima esta ideia dos produtores de *Perdoa-me por me traíres*, Gláucio Gil e Leo Jusi [...] Por isso insisti de forma mais definitiva junto ao meu amigo Nelson para que o aceitasse" (NASCIMENTO, 1957, p. 2).

Sábato Magaldi (1992) identifica em *Perdoa-me por me traíres* muitas das principais características, intensidades, obsessões e recursos textuais da obra de Nelson Rodrigues, tais como o vigoroso desfecho catastrófico, algo trágico (tanto no passado com a morte de Judite quanto no presente com a morte do Tio Raul); a frustração feminina em um mundo dominado por homens, em que se vê o bovarismo de Judite; uma variação do emprego recorrente de duas personagens irmãs que se apaixonam pelo mesmo homem. Aqui são dois irmãos que disputam uma única mulher (Gilberto e Raul); a presença de figuras loucas (a transtornada Tia Odete presa a uma só frase – exceto no final do texto – e incapaz de sentar-se); o uso de médicos, que retrata, de modo sombrio, a frieza e a imperícia de muitos profissionais desta classe (aqui temos o grosseiro médico que não realiza exitosamente o aborto em Nair, levando-a à morte); a articulação de traços expressionistas, cuja expressão máxima é a propensão fatal ao aniquilamento de personagens que estão sempre debatendo-se contra os pactos sociais repressores de sua torrente de sentimentos primitivos, brutos, impulsivos; a elaboração de uma estrutura dramática que costura temporalidades distintas de modo não rigorosamente linear. O fundamento da peça está no passado, naquilo que já ocorreu, tudo o mais são as ressonâncias, os ecos e as lacunas pretéritas que se lançam contra o destino trágico das personagens. As pulsões da mãe – Judite – se recriam na filha – Glorinha. O *flashback*, pela visão de seu narrador, o Tio Raul, domina praticamente todo o segundo ato. Os amores malditos também

marcam esta peça, fazendo com que um tio autoritário ame descontrolada e possessivamente a sobrinha, cuja mãe fora assinada por ele próprio.

Para Flávio Aguiar (2004), a denominação "tragédia de costumes" é fundamental, pois o dramaturgo não está diante de personas absolutamente únicas, singulares ou distantes da média social:

> Os quadros que se sucedem: a cafetinagem com colegiais finas, a realização de abortos em condições infectas, o entrelaçamento da hipocrisia moral com as paixões desenfreadas, os porões e sótãos familiares onde todos perdem qualquer sombra de compostura, tudo isso não é a manifestação mórbida de um grupo isolado de excêntricos tresloucados. Nelson apresenta tais ações como reveladoras daquilo que todos sabem que ocorre, mas ninguém tem a coragem de expor (p. 83).

Nesse universo de violentíssimas emoções, impulsos represados e devassidões parcialmente mascaradas, a personagem de Abdias Nascimento, o Dr. Jubileu de Almeida nos parece ser um dos mais grotescos pontos da dramaturgia. O parlamentar, chafurdado em intensas taras, poderia ser apenas mais um frequentador de prostíbulos, porém o seu frenético comportamento revela uma personagem algo farsesca que consegue ser a um só tempo ridícula e ameaçadora. A concepção desta figura ainda evoca, guardadas as devidas proporções dramáticas e históricas, outro tradicional tipo cômico utilizado, por exemplo, pelo latino Plauto, qual seja, o *senex amator*, isto é, velhos decrépitos, fartamente libidinosos, atraídos por jovens mulheres. Vejamos a caracterização do personagem: "(de fato acaba de aparecer, na porta, o deputado Jubileu de Almeida, velho, velhíssimo) (paternal)" (RODRIGUES, 2004, p. 16). O "nobre" representante do povo deseja, no bordel de Madame Luba, ter um momento de prazer com a curiosa Glorinha que, por seu turno, queria conhecer pela primeira vez este tipo de estabelecimento. Inicialmente, o velho mostra-se cortês, quase amável, até revelar-se como um fetichista explosivo:

> Dr. Jubileu – Seja boazinha camarada! (segura-a pelos dois braços. Berra convulsivamente) Vamos que o núcleo do átomo se apresenta, ai, ai, ai! Se apresenta constituído de prótons... O núcleo do átomo, o núcleo do átomo, OH, o núcleo do átomo... Constituído de prótons, o núcleo do átomo... (RODRIGUES, 2004, p. 19).

Ao dar vazão a seus desejos viscerais, o Dr. Jubileu tenta desesperadamente alcançar o êxtase ao proferir um ponto de física, lutando para agarrar Glorinha a todo custo. A personagem, digamos, simboliza a hipocrisia moral de um homem público que esconde atrás da benigna imagem uma implacável depravação. Na concepção do parlamentar, Elen de Medeiros (2005) enxerga uma adoção de elementos da comédia de costumes, por meio dos quais fixa-se a alta posição política e econômica do velho luxurioso para imediatamente ironizá-la. Magaldi (1992, p. 127) complementa: "E não tenhamos a ingenuidade de não acreditar que seria extremamente

chocante, para o público da então Capital da República, ver um intérprete negro como representante tarado do Legislativo".

Léa Garcia dá vida a uma lépida e duvidosa enfermeira que trabalha na clandestina clínica de abortos. A sua presença resume-se às últimas frações do primeiro ato, porém a cena em que atua é, quiçá, uma das mais violentamente expressivas de toda a peça, isto é, a morte da jovem Nair ao tentar abortar. Vários elementos somam-se para conferir a esta passagem um alto teor patético, um tanto alucinante e dinâmico em seu desenho cênico: a soturna luz em resistência, a agonia de Nair, as titubeações emocionais e morais de Glorinha, cindida entre ficar para acompanhar a amiga neste doloroso momento ou fugir medrosamente para casa. O par médico-enfermeira arremata a sanguinolenta cena. Ele, frio e grosseiro, importando-se pouco com a vida alheia. Ela, solícita e atônica, tanto no seu desespero em solucionar o problema quanto na sua exasperação para com o chefe. Juntos formam uma dupla com laivos clownescos. A atitude final, ao constatarem o falecimento da jovenzinha, não poderia ser mais tragicômico: "(A enfermeira cai de joelhos, une as mãos no peito.)" e ainda (A enfermeira ergue-se e rompe a cantar um ponto espírita. O médico soluça)" (RODRIGUES, 2004, p. 32).

Para finalizar, diríamos que a participação do TEN nesta vibrante tragédia de costumes, é um momento feliz quanto às interlocuções do grupo com seu meio cultural, imprimindo nestas relações a força de sua presença cênica. O crítico teatral Henrique Oscar em reportagem para o *Diário de Notícias* do dia 24 de maio daquele mesmo ano afirmou:

> Outra curiosidade do espetáculo é que nele possivelmente pela primeira vez serão empregados atores de cor em papeis que não são precisamente de cor, isto é, personagens cuja pigmentação não é definida. Essa decisão se apoia no fato de estando na sociedade brasileira brancos e pretos inteiramente misturados, não há motivos para que os atores de cor, em nosso teatro, só se confiem personagens de cor (OSCAR, 1957, p. 12).

Afora o enviesado discurso de Henrique Oscar, que enxerga na sociedade brasileira uma fusão racial tanto mais completa quanto mais romântica, há aqui um ponto de inflexão deveras pertinente: a ampliação artística das possibilidades criativas, interpretativas de atores e atrizes negros, cujos talentos não deveriam restringir-se somente a personagens igualmente negras. Esta questão, aliás, não estava excluída dos projetos do TEN. Se atentarmo-nos para algumas de suas realizações, como a neurótica família de *Onde está marcada a cruz*, *Calígula* ou Desdêmona, de *Otelo*, veremos que nestas dramaturgias o foco não está nas problemáticas raciais; se considerarmos ainda o repertório desejado, mas infelizmente não realizado pelo TEN/RJ, e as atividades do TEN/SP, constataremos que um dos objetivos nucleares destes grupos foi, efetivamente, a expansão estética, logo profissional, da atuação negra nos palcos,

buscando inscrever os corpos da negrura nos mais diversos caminhos poéticos da cena. A percepção do crítico é imensamente sintomática do quadro de marginalização e estigmatização das personagens negras na dramaturgia brasileira. A exceção confirma a regra.

Para o *Correio da Manhã* do dia 29 de outubro de 1946, ou seja, lá nos primórdios do grupo, Abdias Nascimento se posicionou da seguinte maneira:

> [...] o T.E.N pretende montar peças tratando de qualquer tema, independente de questões de raça ou de cor. Tanto assim é que oferecemos colaborar na obra do "Ateneu Garcia Lorca", e provavelmente no ano próximo representaremos "A Sapateira Prodigiosa", do grande poeta espanhol assassinado pelos franquistas, sob o patrocínio do Ateneu. Em meados de 1948 talvez montaremos "Macbeth" de Shakespeare, e ainda no próximo ano a "História de Carlito" de Pongetti, já em ensaios "Ana Lucasta" e outras peças que nada tem a ver com problema negro. Aliás, o próprio "Imperador Jones" rigorosamente não trata de diferenças entre brancos e pretos. Entretanto, simultaneamente, não deixaremos de lado aquelas outras obras que focalizam a questão negra (NASCIMENTO, 1946, p. 13).

Esta declaração de Abdias, as variadas peças encenadas e os diversificados projetos tentados, mas infelizmente malogrados, mostram um grupo realmente plural em temas, formas e interesses.

1.1.9 A encruzilhada no Teatro Municipal: irradiações de *Sortilégio*

É importante lembrarmos que, antes de conceber *Sortilégio*, Abdias Nascimento já angariava não apenas sólidas experiências como ator e diretor, mas também possuía alguma prática como autor teatral. A esse respeito, recordemos que *Rapsódia Negra* fora estruturada dramaturgicamente por ele. Além disso, em 1943 Abdias escrevera a comédia musicada *Zé Bacoco*, no âmbito do Teatro do Sentenciado[56]. Enfatizamos tais aspectos, pois acreditamos que *Sortilégio* sintetiza e ao mesmo tempo complexifica as ambições estético-ideológicas do Teatro Experimental do Negro, plasmando em forma dramática as tensões artísticas em torno da noção de modernidade e, no plano social, uma fina crítica à realidade brasileira brutalmente racista.

[56] Em resumo, esta iniciativa fora fundada por Abdias Nascimento na década de 40, quando este foi encarcerado na Penitenciária do Estado de São Paulo, mais conhecida como Carandiru: "O projeto de teatro de Abdias Nascimento nascia, assim, dentro da prisão. Sob a sua coordenação, os presos escreviam os textos, construíam e montavam palco e cenários, organizavam grupos musicais que ambientavam as cenas, criavam os figurinos, inclusive vestimentas femininas" (NASCIMENTO, 2014, p. 148). Naquele contexto, Abdias pôde experimentar a direção e a atuação teatrais. Sobre a história pormenorizada do Teatro do Sentenciado, ver: *O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento*: classe e raça na modernização do teatro brasileiro, de Viviane Becker Narvaes (2020).

Finalizado em 1951, o mistério negro só conseguiu ser levado à cena em 1957, após enfrentar forte censura[57] em três processos. O primeiro deles data de 1951, o segundo de 1953 e o último de 1957, quando a obra foi enfim liberada. Eliane de Souza Almeida (2017) detalha os argumentos que foram utilizados pelos censores para recusar a peça. Em geral, alegava-se que o referido texto teatral criaria uma atmosfera sectária no país, fantasiando e incentivando tensões raciais inexistentes na sociedade brasileira. Desarmônica e subversiva, a dramaturgia abordava assuntos que feriam os bons costumes pátrios, como as conturbadas relações interraciais. Ao longo desses anos, Almeida (2017) aponta as movimentações que foram realizadas para a peça ser aprovada, como o apoio de Nicanor Miranda – presidente da Associação Brasileira de Críticos Teatrais e a solidariedade de Paulo Duarte, diretor da Revista *Anhembi*, que publicou a peça integralmente em seu periódico. Sábato Magaldi[58] também se manifestou em defesa de Abdias. De um modo geral, este fato já demonstra o caráter combativo e desestabilizador de *Sortilégio*, cuja concepção não apenas desmistificava a ótica apaziguadora acerca do racismo brasileiro, como projetava a pessoa negra como sujeito de um discurso consciente, ferino para com o *status quo*, evocando nesta faina o seu cosmos cultural afro-brasileiro.

No dia 21 de agosto de 1957, *Sortilégio* ocupou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Léo Jusi, cenários de Enrico Bianco (mesmo cenógrafo de *O Imperador Jones* de 1945), música litúrgica de Abigail Moura, sonoplastia de Marcus Vinícius, coreografia ritual de Ítalo de Oliveira e figurinos de Júlia Van Rogger. Em cena, Abdias Nascimento, Léa Garcia, Helba Nogueira, Ítalo de Oliveira, Heloísa Hertã, Stela Delfino, Matilde Gomes, Amoa, Ana Peluci, Edi dos Santos, Marlene Barbosa e Conceição do Nascimento.

Em *Sortilégio,* testemunhamos os agudos embates psicossociais que se processam internamente na nebulosa mente de Emanuel; sujeito que, ao desprezar sua condição de homem negro, bem como seus valores culturais afro-brasileiros, objetiva embranquecer-se, isto é, assimilar, reproduzir e encarnar visões de mundo, emblemas e comportamentos que o

[57] Esta não foi a primeira vez que um projeto do TEN sofreu repressão censória. *Filha Moça*, peça de Augusto Boal, escrita especialmente para o grupo foi vetada, assim como foi impedida a participação do TEN no Festival Mundial das Artes Negras, no Senegal, na década de 60.

[58] Em sua coluna no *Diário Carioca*, no dia 17 de fevereiro de 1951, ano da primeira proibição sofrida por *Sortilégio*, Sábato Magaldi declarou que os cortes estipulados pela censura eram extremamente rigorosos. Para o ele a supressão de certos trechos comprometeria a unidade, a fluência e a composição da peça. Uma avaliação artística, segundo Magaldi, deveria se orientar por princípios e critérios bem definidos. A fim de defender a liberação da obra, Sábato afirmou: "Por certo o censor, quanto ao problema racial, quis poupar ao público o tom panfletário em que podem ser tomadas as distinções estabelecidas entre o negro e o branco, sobretudo entre nós, onde [sic] não existe o preconceito de cor. A maneira como Abdias tratou o tema, porém, lhe dá o caráter de estudo e não de revolta gratuita contra a condição exposta" (p.6). Contraditoriamente a defesa do crítico passa pela negação das tensões raciais no Brasil, isto é, um dos temas centrais discutidos pela obra de Abdias.

aproximem do modelo ideal da *branquitude*. Esta pode ser entendida como uma classificação e/ou posição social, construída historicamente, no interior da qual seus sujeitos desfrutam de bens simbólicos e materiais forjados pela exploração racista e colonial (SCHUCMAN, 2020). É, logo, uma insígnia social de poder daqueles política e culturalmente tidos como arquétipos do belo, do bom e, enfim, do humano. Já sabemos, no início da peça, que Emanuel, acusado de ter matado Margarida, a ex-esposa branca, está fugindo da polícia. Encontramo-lo em um morro, na zona mística de um terreiro. Ao longo da peça, as forças ritualísticas do candomblé, e a presença poderosa das 3 filhas de santo vão transfigurando o sólido Emanuel, em uma complexa contextura no qual se misturam memórias turvas, temporalidades curvilíneas, desejos paradoxais e símbolos culturais afro-brasileiros. Nessa jornada alucinante, o Emanuel inicial, obcecado pela brancura, se dissolve, se transforma, morre para dar lugar a um outro ser, recentrado no cosmos negro.

Portanto, em termos dramatúrgico-estruturais, o primeiro elemento a ser sublinhado em *Sortilégio* vem-nos de Edélcio Mostaço (1988, p. 60):

> Sortilégio, de Abdias Nascimento, parece sintetizar o longo percurso de procura de textos pelo TEN para dotar os palcos de uma dramaturgia intrinsecamente negra. A peça, contudo, possui reminiscências de pelo menos três outras obras que abordam as vicissitudes da raça: O Imperador Jones, de O'Neill, Anjo Negro, de Nelson Rodrigues e Otelo, de Shakespeare.

A reflexão de Mostaço (1988) é pertinente, pois liga uma parte substancial do projeto estético do grupo a algumas experiências teatrais que reconfiguram, sob a luz da modernidade cênica, o signo negro.

Nesta senda, o repertório encenado e o lido (mas não encenado por alguma razão) indicam que uma dramaturgia moderna, distante do teatro ligeiro (ou de qualquer proposta que não possa representar seriamente problemas sociais em uma moldura dramática), seria o caminho possível para que a humanidade e a luta social das pessoas negras ganhassem, cenicamente, ressonância à altura de seus propósitos artístico-políticos. Portanto, concordamos com Edélcio Mostaço quando este aponta para as ligações entre *Sortilégio, O Imperador Jones, Anjo Negro e Otelo*, textos estes que passaram de alguma forma pela história do Teatro Experimental do Negro e se alinham, de uma forma ou de outra, ao projeto artístico do grupo.

Da obra shakespeariana, em especial, há parecenças no que tange às tensões interraciais no âmbito conjugal e social. Otelo, assim como Emanuel é o *outro,* o estranho, o alienígena na sociedade dominante – a veneziana (e a brasileira); ambos, marcados socialmente como não-brancos, são oriundos de universos distintos daqueles pertencentes às suas respectivas amadas.

Tanto o mouro de Veneza quanto o negro brasileiro são atravessados por embates entre as suas origens e os valores professados pelo mundo em que atualmente vivem; Otelo possui formação muçulmana e Emanuel está de algum modo ligado ao candomblé. Estes dois homens entram direta e/ou indiretamente em choque com os paradigmas cristãos dominantes no mundo que os envolve. Para Barbara Heliodora (2008), em sua introdução à tragédia, a cor de Otelo pode ser lida como sinédoque de um referencial cultural diferente do de Desdêmona e de seu mundo social. Assim como Emanuel, o herói shakespeariano possui distinta posição social – são, um general, o outro, advogado. É mister frisarmos também que, a despeito de seu altíssimo cargo, o valoroso Otelo não está à salvo da violência racial. Em diversos momentos da trama a marca fenotípica do militar é citada de modo pejorativo: "Neste momento um bode velho e preto cobre a sua ovelhinha" [...] "o demo vai fazê-lo avô[59]". (SHAKESPEARE, 2016, p. 520, tradução nossa); [...] "De fugir da tutela pro negrume/ De um peito como o teu, que só traz susto?[60]" (*ibidem,* p. 527) ou ainda "Se a virtude é bonita em seu desvelo, / Seu genro é menos negro do que belo[61]" (*ibidem,* p. 538). Assim como Emanuel, o mouro de Veneza parece ter uma percepção rebaixada de si mesmo: "Quiçá por eu ser negro, e faltar-me a arte da conversa dos cortesãos"[62] (*ibidem,* p. 582). O doutor Emanuel, advogado também não recebe da sociedade o respeito ou a estima que esperava. O seu diploma rasgado pelo policial ensina-o, uma vez mais, que, em uma sociedade racista/racializada, não há posição social que anule a sua negrura e a violência a ela atrelada. Por fim, os dois protagonistas assassinam suas companheiras brancas. Otelo é vítima de complexos ardis psicológicos[63] e políticos, por isso é levado a crer que sua adorada Desdêmona fora adúltera. As motivações de Emanuel são nebulosamente obtusas. Ele menciona uma falsa carta escrita por Ifigênia, sua ex-namorada negra, como um dos fatores impulsionadores do crime. O assassínio de Margarida, a esposa branca de Emanuel, pode ser visto como parte do processo de destroçar as amarras, as correntes da brancura que enclausuraram seu ser. Uma ruptura mental, física e cultural para com a sua alienação. O protagonista de Abdias Nascimento chega, em um determinado momento, a evocar a imagem do enciumado Otelo: "Que tenho eu a ver com Otelo, santo Deus? Ele matou, assassinou por

[59] [...] Even now,now,very now,an old black ram/ Is tupping your white ewe [...] (SHAKESPEARE, 2005, p. 10).
[60] [...] Run from her guardage to the sooty bosom/ Of such a thing as thou – to fear, not to delight (SHAKESPEARE, 2005, p. 21).
[61] [..] If virtue no delighted beauty lack, / Your son-in-law is far more fair than black (SHAKESPEARE, 2005, p. 42).
[62] [...] Haply for I am black, / And have not those softs parts of conversation / That chamberers have [...] (SHAKESPEARE, 2005, p. 114).
[63] Na primeira cena do quarto ato, o trágico herói shakespeariano, cada vez mais enredado pela malevolência de Iago, sofre, após expor seu profundo desgoste diante de um (falsa) traição de Desdêmona, um contundente ataque epilético. Ou seja, o estável Otelo do início da peça vai tendo sua mente pouco a pouco transtornada.

ciúmes. Ou por caridade, não sei. Eu não. Tenho as mãos limpas. As mãos e a alma (NASCIMENTO, 1961, p. 182).

É possível estabelecer também relações com a obra rodriguiana. Em primeiro lugar, as duas peças foram censuradas, acusadas de incendiar o racismo no país. Não se admitiria, no caso da peça mítica, que um ator negro beijasse uma mulher branca no sacrossanto Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Aqui novamente estamos diante de um homem negro que abomina o seu pertencimento racial, procurando na profissão – ele é médico – e na esposa branca, Virgínia, a realização de seu profundo desejo de se alvejar. A atmosfera expressionista e tenebrosa existe nos dois dramas. São comuns também a ambas as peças: a presença de um coro místico a comentar a ação e a construção de uma temporalidade não unívoca num universo cheio de sutilezas psicológicas e simbólicas. A sinuosa relação de atração-repulsa presente no casal interracial de Rodrigues, se reatualiza em Abdias Nascimento. Inicialmente a branca é o símbolo da perfeição, mas logo esse idílio povoar-se-á de violentas rachaduras. Diz Emanuel a Margarida: "Percebia que você sofria. De noite no nosso quarto. Em nossa cama. Nossas noites foram sempre frias, flácidas. Sem entusiasmo nem paixão. Você tinha nojo de se encostar em mim." (NASCIMENTO, 1961, p. 189). Ademais, em Nelson Rodrigues vemos de modo sombrio a questão da descendência. A esposa de Ismael mata os filhos negros que tem com ele: "Virgínia não deseja prolongar-se na mestiçagem" (MAGALDI, 2004, p. 69). Em *Sortilégio*, Margarida também deu cabo do filho preto, como brada Emanuel, acusando a presença espectral da ex-esposa: "Seu ventre foi o ataúde do nosso filho que você matou. Nosso filho não. Meu. Sim, meu filho. Você tinha horror de que ele nascesse preto." (NASCIMENTO, 1961, p. 189).

O diálogo com o mundo oneilliano parece-nos ainda mais denso e complexo. Mostaço (1988) faz referência ao autocrata Brutus Jones. Mas antes de debruçarmo-nos nesta peça, cremos ser importante destacar outro texto do autor estadunidense, que guarda algumas proximidades com *Sortilégio*, a saber: *Todos os filhos de Deus têm asas* (1924), igualmente lido e encenado pelo Teatro Experimental do Negro. Mais uma vez, assistimos às contendas psicoafetivas na vida de um neurótico casal interracial. Jim, o homem negro, assim como Emanuel, estudou Direito e sonha em afirmar-se como advogado para vencer os interiorizados complexos de inferioridade e para afirmar-se digno, humano, branco para a mulher Ella. Há, em comum, um detalhe aparentemente mínimo, mas significativo nas peças de Nascimento e de O'Neill. Depois de rejeitar o negro, Ella teve uma experiência amorosa desgraçadamente frustrada com Mickey, um rapaz branco que a abandona após descobrir que a moça está

supostamente grávida. Desprezada e pobre, Ella quase aceita a proposta de se tornar prostituta para sobreviver. Em *Sortilégio*, um nebuloso diálogo entre Ifigênia, Emanuel e Margarida, indica, de modo bastante dúbio, que a esposa do advogado foi prostituta ou que pelo menos não se casara virgem, contrariando a moral tradicional. A incontrolável fixação na brancura, faz com que tanto Emanuel quanto Jim desconsiderem o passado turvo de suas amadas. O afro-americano declara que deseja ser, carinhosamente, o servo da branca: "me tornar seu escravo! – sim, ser o seu escravo – o seu escravo negro que te venera como sagrada[64]" (tradução nossa). Ainda que Ella e Margarida sejam mulheres, segundo a moral machista, "caídas" socialmente (a célebre *fallen woman*), seus esposos negros ainda se consideram mais inferiores do que elas. No drama norte-americano também abundam as ambivalentes sugestões psicológicas e simbólicas, como a máscara congolesa, sinédoque do mundo negro desprezado por Ella.

O Imperador Jones, porém, é a peça cujas aproximações poético-estruturais para com *Sortilégio* são as mais fortes, principalmente pelos traços modernamente expressionistas, presentes em ambas as obras.

É fundamental, antes, fazer um alerta, uma espécie de aparte antes de prosseguirmos: não se pretende sugerir, pelas interlocuções dramatúrgicas estabelecidas aqui, que o texto de Abdias Nascimento é passivamente tributário das demais peças analisadas. Desejamos, tão somente, reexaminar tal obra no seu contexto histórico-estético. Todos os dramas vistos até aqui foram lidos pelo grupo e, sobretudo, por Abdias Nascimento. Dentro das aspirações do TEN, o diálogo com tais obras, consideradas modernas, experimentais e questionadoras da tradição dramática foi algo fortemente buscado. Não queremos reproduzir o argumento da mera influência. O mistério negro é uma autônoma realização artística, mas não está descolado de suas contingências históricas. Outros dramaturgos brasileiros, como o próprio Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Guilherme Figueiredo, Chico Buarque, Agostinho Olavo, entre outros, para ficarmos apenas no século XX, absorveram referências estrangeiras, tanto clássicas quanto modernas, filtrando, recompondo e ressignificando, de acordo com cada projeto poético-político, as leituras e as influências externas. No caso de *Sortilégio*, ao compartilhar procedimentos e recursos criativos com outras peças do espectro modernizador, almejamos na verdade visualizar melhor as relações travadas entre o grupo negro e os debates artístico-culturais de seu tempo. Nesse sentido, queremos investigar de que maneira procedimentos e recursos composicionais da moderna dramaturgia foram lidos, apropriados e

[64] "[...] to become your slave!- yes, be your slave – your black slave that adores you as sacred" (O'NEILL, 1973, p. 35).

reconfigurados por Abdias e pelo TEN[65]. Enfatizamos este ponto, pois em variados aspectos, *Sortilégio* pode ser pensado a partir de certos elementos das poéticas do drama moderno, como nos apresenta Jean-Pierre Sarrazac (2017)[66].

Ao apresentar a importância de *O Imperador Jones* para os propósitos do TEN, Abdias Nascimento (2004, p. 212) assinala:

> 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* (Grifo nosso).

Apenas nesta passagem já identificamos fundamentais afinidades entre o drama estadunidense e o brasileiro. Em ambas as peças, seus protagonistas estão metaforicamente isolados, cada qual fugindo da ameaça que se acerca, ameaça esta que pode não apenas puni-los, mas exterminá-los. É noite, a mata (em Nascimento é um bosque no alto do morro; em O'Neill é uma grande floresta) circunda estes dois homens desatinados. Brutos Jones aprende, no mundo burguês, o jogo do poder e da exploração, mimetiza em seu comportamento a máscara da brancura, subjugando os negros que vivem na ilha dominada por ele. Emanuel também ecoa a voz do branco em suas palavras, rejeitando tudo aquilo que remete às culturas

---

[65] O intuito aqui é similar àquele materializado no estudo doutoral de Adriano de Paula Rabelo (2004), por exemplo. Este pesquisador analisou as relações históricas, estéticas e biográficas entre Nelson Rodrigues e Eugene O'Neill. Cada qual, porém, a despeito das proximidades, expressou sua perspectiva trágica com bastante originalidade. *Sortilégio* é fruto das experiências, leituras, pensamentos e desejos tanto do indivíduo Abdias Nascimento, quanto do coletivo TEN.

[66] Sarrazac (2017) dedica-se a investigar autores e obras que de alguma forma desarticularam ou ao menos desestabilizaram a estrutura dramática rigorosa ou absoluta, como nos ensina Szondi. As principais componentes deste drama puro seriam: encadeamento causal necessário e rígido, de modo que uma cena leve à outra, em um movimento que não aceita a presença de mediadores ou narradores; o embate interpessoal como o grande vetor de uma ação que se exprime pelo diálogo, em que vontades e razões opostas se atritam; temporalidade linear e sucessiva, pois o drama puro apenas avança, projetando uma cena sempre no presente. A moldura aristotélico-hegeliana para o teórico francês criou um "sistema de fatos", um microcosmos fechado regido por partes (início, meio e fim) bem delineados, empurrando a ação necessariamente para uma crise crescente e encerrando-se com um desfecho lógico. Sarrazac então, ao analisar as mudanças operadas nesta estrutura, propõe um novo paradigma: a substituição do drama-na-vida pelo drama-da- vida. O drama agora não pretende dar conta de uma ação registrada num tempo recortado e representado no espaço dramático; mas intenta agora abarcar a vida como um todo e então entendê-la como o drama de uma vida inteira. Para tal, autores e autoras desde 1880 promovem fissuras no drama tradicional, como a volta ao passado, a interrupção/suspenção do movimento dramático, a antecipação ou até mesmo o desmonte da personagem clássica. O drama-da-vida é, para Sarrazac, o novo paradigma do drama moderno e contemporâneo. O teórico é cuidadoso ao afirmar que muitos dos procedimentos de desdramatização analisados já foram testados ou efetuados em outros momentos históricos, mas passaram a ganhar outro sentido na contemporaneidade.

negras. Jones debocha do sagrado africano: “Quar fantasma! Negro burro, essas coisa num existe! Si alembre do que tantas veiz disse o pastor batista! Tu é civilizado, o’ tu é bronco igual esses preto daqui?” (O’NEILL, 1964, p. 109). Na mesma linha diz Emanuel: “É por isso que essa negrada não vai pra frente. Tantos séculos no meio da civilização... E do que adiantou? Ainda acreditando em feitiçaria... praticando macumba... evocando deuses selvagens” (NASCIMENTO, 1961, p. 167). Contudo, irrompem sonoridades, vozes em coro, imagens e símbolos mágicos, advindos do universo histórico-cultural africano e afrodiaspórico que não somente transtornam a mente dos heróis, mas afetam suas personalidades, acentuando o drama racial que angustiadamente vive neles. Nesse percurso interior, os dois protagonistas vão se despindo física e psiquicamente. Brutus Jones progressivamente abandona suas vestes soberanas, assim como Emanuel se desfaz do terno “civilizado” de advogado. Este desnudamento duplo abriga um gesto de desmonte, de rasura das máscaras identitárias que enjaulavam os dois negros, um descascamento interno e externo. Ao contrário do monarca afro-americano, a personagem afro-brasileira gradualmente passa a questionar a sua trajetória, problematiza a alienação que o domina. Jones não chega a concretizar este processo, embora aparentemente principie a realizar alguma transformação nesse sentido, como no momento em que ele atira nos espectrais comerciantes de escravizados: “E é tu qui me vendê? E tu qui mi compra? Pois eu amostro qui sô um preto livre, seus mardito!” (O’NEILL, 1964, p. 114).

Nestas duas peças, as dimensões míticas, psicológicas e sociais se conjugam em planos temporais múltiplos. Caóticas projeções mentais distorcem misticamente o real, despedaçando a consciência e a memória dos heróis negros. Em ambos os casos, espectros do passado surgem em cena, perseguindo, atacando e, mais importante, revelando camadas profundas da psiquê em vertigem. Em *O Imperador Jones*, a aparição de um misterioso sacerdote congolês, em pantomima feérica e nervosa, hipnotiza o negro:

> [...] O feiticeiro evoluciona, batendo com os pés, marcando o compasso com o chocalho. Pouco a pouco a sua dança torna-se claramente uma espécie de pantomima, sua litania é um encantamento, uma fórmula mágica para mitigar a cólera de alguma divindade implacável que exige um sacrifício. [...] O feiticeiro indica com o bastão a árvore sagrada, o rio além, o altar e finalmente Jones, num gesto de comando feroz. Jones parece perceber o sentido da cena. É ele mesmo quem se deve oferecer em sacrifício (O’NEILL, 1964, p. 119-120).

Apesar das diferenças, algo desta têmpera se processa em *Sortilégio*. As três filhas de santo instituem o ritual em que, pela mediação dinâmica de Exu, Emanuel atravessará seu grande rito de passagem e renascimento, oferecendo-se como oferenda sacrificial. As duas presenças poderosas (o dançarino-mago congolês e Exu) condensam dramaturgicamente os

saberes e os tempos ancestrais que provocam decisivos processos de transformação nas personagens. Emanuel vivenciará esta metamorfose cósmica, diferentemente de Jones.

A partir dessas interlocuções, determinados elementos da concepção de *Sortilégio* nos estimulam a aproximá-la da estética expressionista, também presente em *O Imperador Jones*. Para Silvana Garcia (1997), entre as principais características do expressionismo no teatro, destacam-se: foco dramático não nos conflitos, dinâmicas ou movimentos intersubjetivos, mas fundamentalmente no interior emocional e psiquicamente convulsivo de um sujeito; estrutura dramatúrgica assentada não na objetividade de acontecimentos externos, sociais ou macro-históricos, mas em um ambíguo e instável jogo de projeções mentais, por meio das quais as memórias desfiguradas da personagem dão-nos uma visão distorcida da realidade; tudo isso está presente em *Sortilégio*. Medeiros (2015) assinala, enfim, que o expressionismo arquiteta um *drama do eu*, em que todo o desenvolvimento dramático, como num longo e movediço monólogo interior, apresenta uma imagem deformada do real. A seguinte asserção de Leda Martins (1995, p. 108) reforça nossa argumentação:

> Sortilégio pode ser visto e lido como um intenso monólogo interior, através do qual são reconstituídas outras falas, diálogos e imagens de uma narrativa, simultaneamente, pessoal e coletiva. As imagens que irrompem desse monólogo cruzam-se em três planos de realidade alegóricos, como representações do universo social, psicológico e mítico-religioso do protagonista.

Ainda segundo Garcia (1997, p. 26), o "herói expressionista é fundamentalmente um Eu em busca de um Outro em si mesmo: um novo homem que possa avançar na reconquista de sua dignidade humana. É uma busca de essência." Esta atribulada procura por um Outro em si mesmo é uma das grandes geratrizes dramáticas entranhadas em Emanuel deseja encontrar-se, compreender-se. As principais figuras que revivem em suas recordações, Margarida e Efigênia, provocam uma profunda cesura na mente do protagonista, fazendo com que ele enfrente sua própria imagem. Embora, o mistério negro envolva largamente as convulsões internas de uma pessoa, a sua abrangência não é solipsista ou individualista. A problemática diz respeito a um *eu* singular e coletivo ao mesmo tempo. Por fim é conveniente reforçarmos a pulsão refutatória da estética expressionista defronte ao imperialismo, ao capitalismo e a plutocracia burguesa. A dramaturgia de Abdias, entre outras facetas, também apresenta objeções a uma sociedade racista, colonizada e colonizante, desigual em incontáveis dimensões. Para Bárbara Heliodora (2013, p. 295) o expressionismo:

> [...] Foi um movimento contestatório, que se afirmava por meio da negação das próprias bases do mundo no qual aparecia. Sob esse aspecto, o expressionismo, cujos primórdios já aparecem em 1910, pode e deve ser considerado como profundamente

> revolucionário, embora só em sua segunda fase, iniciada por volta de 1916, é que comecem a aparecer suas manifestações ideológicas mais concretas, em termos de reformulação social.

Até aqui não compreenderemos toda a caleidoscópica complexidade de *Sortilégio* se ignorarmos as vívidas aproximações, leituras e interlocuções que o TEN travara com universos artísticos negros no plano internacional, como a dramaturgia afro-americana, as teatralidades rituais africanas e o movimento da *négritude*. Além disso, os compósitos culturais negro-brasileiros, como o candomblé fornecem signos/símbolos, plásticas sonoro-visuais, gestualidades que estruturam o discurso cênico de *Sortilégio*. Os exemplos dramatúrgicos e as teorias arrolados até aqui não dão conta de abarcar certos aspectos composicionais da peça, nomeadamente seus princípios estéticos e filosóficos afro-brasileiros. Para isso, será preciso conversar com Elisa Larkin Nascimento (2003) e com Leda Maria Martins (1995).

Nascimento (2003) e Martins (1995) ao abordarem certas manifestações cênicas africanas, convocam o pensamento de Wole Soyinka, para quem muitas teatralidades africanas ainda mantêm o vínculo entre cena, mito e rito comunal, de maneira que as dimensões cósmica, sagrada e humana se mostram atadas:

> O drama como microcosmo mágico transpõe ao palco a concepção africana do *continuum* vital mantido pelos fluxos do axé, a força vital e energia cósmica cuja reposição possibilita a continuidade da vida, do mundo natural e espiritual, e do cosmos. [...] É na qualidade de explorador desses territórios que Emanuel sofre como herói o Sortilégio de Abdias Nascimento, um "mistério" profundamente enraizado na concepção africana do todo cósmico e, ao mesmo tempo, na realidade social concreta do povo afrodescendente no Brasil (NASCIMENTO, 2003, p. 328).

Como vimos, a ação dramática se passa no bosque localizado em uma alta encosta, afastada da cidade e próxima a um terreiro, onde os rituais se desenvolvem. Há em cena uma intrincada simbologia afro-brasileira, em meio a qual destacam-se a gameleira – árvore sagrada; a lança de Exu; o peji – altar das divindades/entidades negras; o defumador, o marafo – aguardente consagrado ao ritual; o cachimbo, os despachos e, finalmente, as três Filhas de Santo, catalisadoras da performance ritualística. Toda essa arquitetura místico-religiosa é envolvida por outros dois elementos da mais alta importância, a saber: a noite e a penetrante percussão que atravessa a dramaturgia, afetando sobremaneira a consciência de Emanuel. As ressonâncias e efeitos psicofísicos operados pela ritualidade afro-brasileira do terreiro atingem profundamente a consciência do advogado, disparam evocações e espectros de seu passado e fragmentam em inúmeros pedaços contraditórios a sua identidade.

Paulatinamente Emanuel se descentra, se desloca e de seu paroxismo emocional e mental brotam suas contradições, paradoxos que destronam a simplista antinomia inicial a partir

da qual o mundo se repartiria em dois grandes polos estanques: o branco e o negro. As grandes forças causadoras e intensificadoras dos questionamentos e das rememorações efetuados por Emanuel são os encantamentos transfiguradores da macumba. De acordo com Simas e Rufino (2018) os saberes, práticas e performances dos terreiros se fundamentam nas íntimas relações e justaposições existentes entre tempo e espaço, consubstanciando uma perspectiva (e uma cosmovisão) multitemporal e multilateral, em que diversos planos – físicos e intangíveis, visíveis e invisíveis – se interpenetram. Quem catalisa, por meio das 3 filhas de santo, esse processo multidimensional? É Exu, como nos diz uma delas: "De arrepiar os cabelos. Exu vai parar, vai confundir o tempo: passado e presente, o que foi e o que estiver acontecendo" (NASCIMENTO, 1961, p. 165).

E, ainda com Leda Martins (1995), refletimos sobre a relevância estética e filosófica de Exu para a estrutura semântica e mesmo plástica de *Sortilégio*:

> Neste confronto simbólico, Exu funciona como um princípio de mediação e polivalência que desloca as noções etnocêntricas e normativas. Ele provoca o processo de transformação de Emanuel, na medida em que faz derivar do drama social um percurso maior, descentrando os saberes reagrupando os significantes internos, abrindo, enfim, para a personagem, a possibilidade de releitura e de auto-investimento. Através de Exu, a máscara branca metamorfoseia-se na face da negrura, como trajeto, percurso, restituição. (MARTINS, 1995, p. 115).

Nos derradeiros momentos da peça, sob os auspícios envolventes do ponto de Exu, Emanuel rechaça suas próprias idealizações brancas, despe-se gradualmente e vai se inebriando pelos poderes do marafo, da presença encantatória do orixá e dos atabaques altissonantes. Emanuel aqui está plenamente na *encruzilhada*. Lócus, por excelência, de trânsito, movimento e abertura de possibilidades não dogmáticas, isto é, campo aberto de reinvenção e transformação. Tanto Emanuel quanto Brutos Jones morrem no final de suas trajetórias. Mas há uma radical diferença no sentido destas duas mortes. Jones é assassinado pelos nativos da floresta; o seu percurso realiza perfeitamente a jornada de (auto) aniquilamento do herói expressionista (MAGALDI, 1992). *Sortilégio* transborda esse princípio de aniquilamento. O sacrifício de Emanuel na lança de Exu plasma uma travessia, um verdadeiro ritual de passagem, ou de re-iniciação:

> Nesse contexto, a morte de Emanuel não representa um castigo da justiça divina, princípio que inexiste na concepção dos rituais africanos ou afro-brasileiros. Ela é uma oferenda voluntária aos orixás, uma oferenda por meio da qual a personagem reestabelece sua ligação com a totalidade cósmica e repõe o equilíbrio pessoal e coletivo. Sua morte é, enfim, um ato ritual simbólico, que representa a concretização de uma passagem, de uma travessia cultural, social e psicológica (MARTINS, 1995, p. 115).

Assim sendo, a morte de Emanuel não simboliza um puro esvaziamento. Paradoxalmente, vemos neste momento uma explosão de vitalidade ritualística de modo que seu ato sacrificial comporta alguma transcendência, perfaz um redimensionamento do sentido de sua vida, como se ele morresse para renascer/reconstituir-se de outra forma. Ainda no âmbito das cosmovisões afro-brasileiras, a noção de morte não é sinônimo de finitude absoluta ou perda total (SIMAS; RUFINO, 2018). Os ancestrais, os desencarnados, não estão alheios à vida da comunidade, às dinâmicas materiais.

Em nossa análise de *Sortilégio*, conjugamos um referencial dramatúrgico euro-estadunidense conhecido e lido por Abdias Nascimento, com saberes, práticas e princípios estéticos afro-orientados, nacionais e internacionais, arcabouço cultural também buscado e redimensionado pelo Teatro Experimental do Negro:

> O trabalho teatral do TEN faz parte do contexto mais amplo do teatro do mundo africano, continente e diáspora, que, no interior das diferentes sociedades em que se realiza, compartilha semelhantes propósitos e configura-se na mesma dimensão sociopolítica e pedagógica (NASCIMENTO, 2003, p. 282).

É relevante compreendermos que, de um lado e de outro, o TEN estava sintonizado às transformações vivenciadas pelos teatros e pelas dramaturgias brasileiras e internacionais. As colunas culturais de Abdias Nascimento na revista *Vamos Ler!,* bem como o jornal *Quilombo* nos mostram um grupo e um criador cônscios das tendências artísticas em mutação. As aproximações que fizemos entre *Sortilégio* e o expressionismo – uma estética europeia – não é tão surpreendente, quando consideramos, em termos históricos, as releituras e transfigurações que a própria *négritude*, (um movimento referencial para o TEN) irá fazer com o surrealismo. Um dos pontos mais visíveis desta questão, teatralmente falando, é a peça *E os cães deixaram de ladrar* (*And the dogs were silent*), escrita na década de 40 por Aime Cesaire, um dos mais representativos nomes do movimento. É instigante percebermos como o surrealismo está reconfigurado na peça de Cesaire, matizado pelos objetivos anti-coloniais e por imagéticas afro-diaspóricas.

No moderno panorama teatral do Brasil, a obra de Abdias Nascimento, ao lado de tantas outras consagradas pela historiografia cênica, também rompe com os limites da dramaturgia tradicional. Tanto pelo viés expressionista quanto pela plasticidade rito-performática afro-brasileira a peça se afasta fortemente dos modelos dramáticos cristalizados à época e, indubitavelmente, oferece novas possibilidades estéticas para a criação literária e espetacular.

Aliás, as formas poéticas africanas influenciaram pesadamente a produção de artistas e vanguardas modernistas, como Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Henri Matisse, Paul

Cezanne, Paul Gaugin, Georges Braques, entre outros artistas cubistas, abstracionistas, impressionistas e fauvistas. Dessa forma, no próprio bojo artístico-cultural africano e afro-diaspórico há formulações, criações e pensamentos que desestabilizam noções estéticas lineares, retilíneas ou estáticas antes mesmo de certas incursões vanguardistas da Europa. Para Leda Martins (1995) e Elisa Larkin Nascimento (2003) o arcabouço ritualístico em *Sortilégio* apresenta uma cosmovisão, uma compreensão social e estética profundamente móvel e que justapõe temporalidades pretéritas, presentes e futuras de modo dinâmico. Portanto, as rupturas dramatúrgicas, os avanços e a complexidade literária do texto de Abdias Nascimento não se processam unicamente pela sua possível aproximação com o expressionismo, mas já se projetam pela sua negra urdidura ritualística.

1.1.10 *O Anjo*, de Agostinho Olavo e *Patrocínio,* de Silvino Lopes: Dois casos negligenciados

Recuemos um pouco no tempo.

Não são desconhecidas as relações entre o teatrólogo Agostinho Olavo (1919-1988) e o movimento de modernização do teatro carioca. Foi ele quem colocou Ziembinski em contato com as atividades do grupo Os comediantes, em cuja diretoria Agostinho também participara (FERNANDES, 2013). Ele também integrou a formação do Teatro de Câmara, ao lado de Lúcio Cardoso e Gustavo Dória. As duas iniciativas, inspiradas por padrões estéticos europeus, almejaram "elevar o nível das representações" no país, trazer aos palcos uma literatura dramática ora de autoria consagrada, ora de contornos mais intelectualizados. De toda forma, ambos os grupos queriam se distanciar do convencionalismo, mudando o modelo teatral em voga, dominado pelo ator-empresário. Em diálogo com a ribalta francesa mais especificamente, desejava-se em suma inscrever o teatro brasileiro no mundo artístico moderno, sob a égide do encenador. A dramaturgia de Agostinho, contudo, não figura de maneira acentuada neste processo, embora a sua escrita não tenha sido necessariamente escassa. Para o Teatro de Câmara, o autor apresentou o seu original *Mensagem sem rumo*, montagem, dirigida por Esther Leão, na qual Ruth de Souza participou, em dezembro de 1947. Como dramaturgo o seu texto *O homem do sótão* também conheceu o palco, em uma encenação conduzida pelos Artistas Unidos, no Teatro Fênix em 1950.

Talvez a sua peça mais conhecida (pelos menos atualmente) seja *Além do Rio (Medea Negra)* escrita para o Teatro Experimental do Negro provavelmente em 1952[67]. O texto, que transporta a grega Medea para o Brasil do século XVII, seria encenado em Dacar no 1º Festival Mundial das Artes Negras, em 1966, mas o Itamaraty vetou a participação do TEN, em um grave processo censório. Nossas pesquisas, contudo, estão nos indicando que esta não foi a única interlocução entre o TEN e Agostinho Olavo. No dia 1º de junho de 1956, no Teatro Municipal, a peça *O anjo* foi montada pelo Movimento Brasileiro de Arte[68], sob a direção de José Maria Monteiro. A montagem contou com a participação de Abdias Nascimento e Zeni Pereira, atriz que passou a integrar o TEN a partir das remontagens de *Aruanda,* em 1949, no Ginástico, e em 1950, no Follies. Lembremos que meses após *O anjo*, estes dois integrantes do Teatro Experimental do Negro trabalhariam em *Orfeu da Conceição*.

Se apenas seguíssemos o padrão do TEN no que concerne a colaborar com outros grupos nas mais diversas iniciativas, não teríamos grandes dificuldades em incorporar *O Anjo* entre suas participações. E nossos argumentos se vitaminam ao acompanharmos a apresentação do elenco pelo jornal *Tribuna da Imprensa* do dia 31 de maio de 1956: "[...] Não podemos deixar de registrar a colaboração especial do Teatro Experimental do Negro que cedeu dois de seus mais destacados elementos: seu fundador Abdias Nascimento e Zeni Pereira" (A ESTREIA, 1956, p. 4). Por que esta realização não se afixou nos registros históricos do grupo? Lapso por parte de seus integrantes? Desconhecimento dos pesquisadores que se versaram sobre o TEN? Ou de fato, *O Anjo* não foi considerada pelos participantes como uma colaboração do grupo? Os dois artistas supracitados, Abdias e Zeni, foram, naquele contexto, representantes do TEN na montagem ou apenas artistas individuais que se uniram para formar uma nova iniciativa, isto é, o Movimento Brasileiro de Arte? A situação fica ainda mais desconfortável quando

[67] Abdias Nascimento, em entrevista concedida ao *Diário Carioca* do dia 24 de julho de 1952, afirmou que o Teatro Experimental do Negro, ao lado da "Troupe Abdias Nascimento" encenariam juntos, entre outras peças, Além do Rio, de Agostinho Olavo.

[68] De acordo com o *Correio da Manhã* do dia 29 de março de 1956, o Movimento Brasileiro de Arte – MBA - constituiu-se como uma "sociedade civil de caráter artístico e cultural que, em colaboração com a campanha iniciada pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) e a Unesco tem como finalidade incentivar a criação teatral nacional" (p.18). O MBA almejava aglutinar em seu horizonte estético o ideário dos Comediantes e o do Teatro de Câmara. No âmbito teatral, a iniciativa buscava formular e fortalecer um teatro alicerçado em uma expressão dramatúrgica robusta, séria e elaborada literariamente. Valorizar a dramaturgia brasileira, bem como os símbolos, as paisagens, os humores e o ethos nacionais, criando, portanto, uma obra teatral autenticamente autóctone; estes eram os seus principais objetivos. A matéria destaca alguns nomes que estariam no repertório do Movimento: Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues, Rosário Fusco, Hermilo Borba Filho, Vinicius de Morais, Antônio Callado, Joracy Camargo e João Cabral de Melo Neto, para citarmos apenas alguns. *O anjo* marcou também o ingresso do ator Stênio Garcia na vida teatral. A diretoria do MBA foi composta por Tomás Santa Rosa, José Maria Monteiro e Agostinho Olavo. Entre os nomes mais conhecidos que integraram o Conselho Consultivo da iniciativa, destacam-se Otto Maria Carpeaux, Henrique Pongetti, Raymundo Magalhães Jr, Duclina de Morais e Adonias Filho.

analisamos a presença do TEN na montagem de *Perdoa-me por me traíres*. Na imprensa, a participação de Abdias Nascimento e Léa Garcia não fora descrita como uma colaboração do TEN, mas no plano historiográfico, os estudos acadêmicos, a revista *Dyonisos* n° 28, dedicada ao grupo negro, e o próprio IPEAFRO incluem, acertadamente diríamos, esta peça entre as realizações colaborativas do grupo.

Todavia com *O anjo,* o inverso acontece. Um periódico da época incluiu o TEN no conjunto de intérpretes, ao passo que as narrativas historiográficas do grupo ignoraram por completo a montagem. Não é raro, na historiografia dos amadores negros, apagamentos, fragmentações ou incorreções crassas. Um olhar mais sistemático para as numerosas ações teatrais do TEN ainda não foi realizado. Portanto, de um lado temos um grupo que facilmente se juntou a outras companhias em projetos artísticos, de outro lado temos uma construção historiográfica que em diversos momentos fatiou a trajetória deste mesmo grupo, dificultando uma visão mais global e contínua. Por exemplo, Gustavo Dória (1975) no *Moderno Teatro Brasileiro* chega a mencionar a estreia de *O anjo* como uma iniciativa que visou "favorecer e estimular o autor nacional" (p. 145). Dória (1975) destaca o numeroso elenco que se formou para encenar a supracitada peça, citando o nome de Abdias Nascimento, mas suprimindo a presença de Zeni Pereira; eis mais uma fragmentação. É salutar dizermos também que o diretor de *O anjo* foi José Maria Monteiro (1923-2010)[69], cujo desempenho inaugural se deu também com o TEN, na peça *O filho pródigo*, encarnando a personagem Assur.

Nesse estado de coisas, *O anjo* é uma incógnita. O que determina uma colaboração? O número de participantes? Ou apenas a autodeclaração destes ao se definirem deste ou daquele modo? Em *O anjo*, Zeni Pereira e Abdias Nascimento interpretam figuras dramáticas dotadas de maior relevo ao longo da trama, principalmente a personagem da atriz. É fundamental também destacar que nesta peça as personagens encarnadas pelos atores do TEN são negras, ao contrário da colaboração em *Perdoa-me por me traíres*. De que maneira a presença de atores do TEN afetou a encenação e a dramaturgia de *O anjo*? Há algo da poética do TEN nesta

[69] Em depoimento à revista *Dyonisos*, José Maria Monteiro (1988) afirmou: "Fui para o TEN pela mão de Paschoal, achando que aquela seria a oportunidade de fazer um papel merecedor de meu talento ou daquilo que esperavam de mim. Acredito que deu certo, porque logo depois fui convidado pela Companhia de Sandro Polônio para participar de uma peça que enfocava o problema racial da prostituta [José se refere à montagem da peça A prostituta respeitosa, de Sartre, em 1948]. Não havia muitos atores negros na época. Antes de mim, tinha sido convidado Aguinaldo Camargo, que não pôde fazer o papel. O problema apresentado por Sartre no texto era incrível – mas tive de me pintar para ficar bem escuro e achava aquilo meio ridículo" (p. 155). Ao lado de *O anjo negro* e *Gimba*, este é o terceiro caso do uso de *black-face* envolvendo uma produção com Sandro Polônio e Maria Della Costa. Contudo, escurecer a pele de um ator negro consegue ser ainda mais estarrecedor. José Maria Monteiro, ator, dramaturgo e diretor teatral negro, participou ainda de produções notáveis nos palcos e na televisão. Uma de suas mais marcantes realizações foi ter dirigido em 1953 a primeira montagem de *A falecida*, com a Cia. Dramática Nacional, pela qual foi premiado

produção? Aí está para nós uma questão nuclear. Não nos parece gratuito ou acidental um dramaturgo em 1956 conceber um texto teatral com duas expressivas personagens negras. A nossa hipótese é que a presença, os discursos e as ações do TEN, bem como os atores revelados pelo grupo, direta ou indiretamente, inspiraram (ou forçaram) os autores a considerar, mesmo que minimamente, presenças negras em suas obras. Já vimos como a trajetória do TEN seduzira diversos dramaturgos brasileiros.

O drama em 3 atos está situado em uma pequena e cidade do interior, habitada bucolicamente por gente simples. A descrição do cenário já indica, nas cores e elementos naturais da paisagem, um certo lirismo, uma poesia que aos poucos se transformará em misticismo sorumbático. Seguimos a vida de Ismael, um adolescente sonhador e melancólico que deseja ardorosamente conhecer o mar. Para ele, a imensidão marítima é sinônimo de liberdade, expansão infinita, encontro sublime com o sagrado. Ele nunca viu o mar, mas o idealiza como uma forte fantasia que atrai seus pensamentos. O mar é mais um símbolo de elevação espiritual do que uma geografia concreta. O rapaz também é um leitor voraz, fato este que, em larga medida, o distancia de seus conterrâneos mais modestos e alimenta seus voos imaginativos. Gradualmente, porém, a imagem quase inocente do jovem Ismael dá lugar a uma personalidade ortodoxa, rigorosa e dogmática quanto aos preceitos religiosos. O seu moralismo fervoroso o leva a atacar os seus amigos, as prostitutas da cidade e, enfim, faz com que ele encare toda a vida a partir de uma retidão absoluta. Uma manifestação sobrenatural transtorna a mente do rapaz, acentuando seu dogmatismo cristão: "[Ismael] Vai se levantando, como se ouvisse vozes. Junto ao lampião, a cabeça para o alto, iluminada pela luz mortiça do gás, os braços caídos ao longo do corpo, os pés perdidos na sombra que toma todo o palco, é como uma visão" (OLAVO, 1957, p. 34). Seria o menino um arauto de algum ser divinal?

> Ismael – Bendito seja o seu nome. Pedi e fui ouvido, implorei e me aceitaram. Eu sou o Anjo de Deus. Organizarei um exército e expulsarei o pecado de nosso povoado. Corpos serão destruídos e casas queimadas. Tudo será purificado pela morte e pelo fogo. Agirei na sombra até ouvir o comando final e então desfraldarei o meu estandarte e a minha bandeira. Pregarei a mensagem divina. Muitos a ouvirão e seremos uma força: o exército sagrado em luta contra o demônio. Mil glórias te dou ó Senhor meu Deus. (*Ibidem,* p. 59).

A partir desse acontecimento Ismael assume uma atitude violentamente fundamentalista, almejando exterminar de sua comunidade quaisquer comportamentos impuros, segundo sua perspectiva radical. O rapaz mata seu professor, Maria Bonita e a prostituta Lulu, pois segundo seu pensamento, os vícios mundanos se apossaram deles. A obsessão de Ismael, guiado por vozes insondáveis, torna-se psicótica, alimentando, neste

processo, ações brutais. A cidadezinha, embora amedrontada, começa a reagir, desejando encontrar e executar o assassino. O caso do matador misterioso perturba a todos. Pista após pista e o quebra-cabeça vai sendo montado. A identidade do criminoso é finalmente revelada e o jovenzinho é linchado até a morte. O tal anjo é, neste contexto dramatúrgico, uma imagem terrífica, símbolo de um ascetismo destruidor e um processo de aniquilamento – pessoal e social. Em termos mitológicos, Ismael se assemelha a Lúcifer que, embora inicialmente angélico, caíra, mais tarde, na mais sórdida danação.

Em certos aspectos da ambientação, *O anjo* parece nos dar uma obra quase costumbrista, criando uma típica cidadezinha provinciana com o padre, as fofoqueiras, o delegado local, os moleques, as famílias tradicionais, etc. Mas o misticismo de Ismael pinta com cores trevosas um ambiente que se transforma num palco dantesco de loucura e assassinatos. Temos aqui fundamentalmente mais um drama interior, uma consciência perturbada que almeja realizar no mundo uma missão transcendental de caráter redentor. Há alguns elementos imagético-poéticos, presentes nas falas, nas caracterizações e em algumas rubricas, que parecem situar *O anjo* em alguma zona simbolista. Para Sábato Magaldi (1962), o texto, que nos seus melhores momentos lembra certas passagens de André Gide, é uma das mais felizes realizações dramáticas de Agostinho Olavo. O crítico assim se expressa: "Fôsse o texto reescrito, em algumas cenas, libertando-se de erros inadmissíveis, e não teríamos dúvida em incluí-lo entre os mais significativos do nosso repertório atual. Atraem-nos a beleza e a seriedade do tema, de toque delicado e sutil, raro na literatura teatral brasileira" (p. 255).

Abdias Nascimento interpretou Benevides, "um mulato zarolho" (OLAVO, 1957, p. 26), pacato morador daquele povoado. A sua atitude mais significativa ao longo da trama se dá quando ele conclama os conterrâneos a reagirem à ameaça letal: "Nós, os habitantes do lugar, temos o direito de fazer justiça por nossas próprias mãos. Vamos, de porta em porta, levantar todos os trabalhadores. Temos que dar caça ao Anjo" (p. 72). Benevides inflama o medo já intenso da população, acarretando no extermínio de Ismael. Entretanto o seu pertencimento racial não passa despercebido em dois principais momentos. Primeiramente ele se relaciona com Lulu, a mais velha prostituta do local. As outras meretrizes ridicularizam a colega de trabalho por se envolver sexualmente com um negro: "1ª Mulher: Que suja! Um negro zarolho" [...] 2ª Mulher: Mulher de negro!" (p. 27). Em outro trecho, já no terceiro ato, as senhoras mais tradicionais começam a suspeitar de Benevides: "D. Carmela: Não gosto nada daquele mulato. E temos que ir juntas. [...] Desconfio muito mais daquele mulato mal-encarado." (*ibidem,* p.

67). Agostinho Olavo expõe a crueza do racismo sem, no entanto, problematizá-lo ou rebatê-lo, quando na verdade o assassino é um jovem branco, estudioso e moralista.

Zeni Pereira encarnou Tia Zefa "uma preta velha, vestida de baiana, carregando um tabuleiro de doces, pipocas e outras gulodices" (OLAVO, 1957, p. 33). A personagem é uma vendedora que domina grandemente o espaço público, a praça, por isso ela sabe de tudo que se passa no povoado, escutando e vendo as movimentações dos demais moradores. Tia Zefa atua em algumas passagens como um alívio cômico, exalando irreverência e vivacidade. Mas ela também é uma senhora sensitiva, característica esta que a possibilitou ver imediatamente a manifestação angelical em Ismael, antes mesmo de este percebê-la:

> Tia Zefa (voltando): Os quindins de Iaiá, os quindins de Iaiá... Tá quentinho. Pipoca fresquinha, amendoim torradinho. (Tem um susto com a visão.) Um anjo! (Ri) Anjo, anjo, quer uma moqueca?
> Ismael – Anjo? Por que me chama assim?
> Tia Zefa: Sei não. *Parecia o anjo da festa do Ogum*. Parecia mesmo.
> Ismael: Sim, um anjo. (Uma grande paz vai-lhe transfigurando os traços.) O anjo do Senhor (*ibidem,* p. 34, grifo nosso).

A atenta personagem, conhecedora dos poderes medicinais das plantas e dos saberes do terreiro, confronta Maria Bonita, alegando que a jovem está certamente grávida de Juca ou de Antônio: "[...] Eu sei de tudo. Tou véia mas ó, ainda vejo muito bem com esses oio que Deus me deu e a terra há de comê. Tu percisa vi me percurá. Tu num sabe o que fazê. Oie, eu conheço umas herva" (p. 44). Ainda que dinâmica e articuladora de alguns fios da trama, a concepção de Tia Zefa não escapou a certos estereótipos. Quando ingressou no Teatro Experimental do Negro, Zeni Pereira interpretou, em *Aruanda*, uma personagem igualmente chamada de Tia Zefa, descrita como: "Negra velha, baiana, doceira" (RIBEIRO, 1961, p. 288). Não é mera coincidência, mas a repetição de um padrão engessado de representação ficcional, especialmente para a atriz que foi uma mulher negra e gorda. Ao mesmo tempo não podemos ignorar outro fator também possível. Zeni Pereira foi enormemente elogiada pelo seu desempenho na Tia Zefa de *Aruanda,* como veremos ao analisarmos as críticas teatrais. Logo, é presumível que Agostinho Olavo desejasse "repetir a fórmula", isto é, dar novamente àquela atriz um modelo de personagem teatral competentemente interpretado por ela, mesmo que no interior de contradições e limites artísticos.

A crítica da época acolheu com algumas reservas a encenação de *O anjo*. Gustavo Dória (1956), grande admirador dos feitos de Agostinho Olavo em prol da "nossa evolução teatral", observou que a "figura do místico [Ismael] empolga o autor, que ele a define admiravelmente, dando-lhe um desenvolvimento teatral completo, esquecendo-se, porém, de fornecer-lhe o meio

ambiente adequado" (DÓRIA, 1956, p. 8). João Augusto, da *Tribuna da Imprensa*, destacou o vigor, o interesse e a intensidade contidos no arroubo enlouquecidamente místico de Ismael, porém Agostinho não convertera esta interessante substância em uma obra instigante:

> [...] pois não conseguiu, antes de tudo, impor à história a disciplina da forma teatral. Delineou diversos outros personagens acessórios (alguns com exagerado cuidado), preocupou-se um pouco em dar um ar de comédia de costumes às cenas suplementares, misturou ideias e temas que acabaram por tirar toda força, todo interesse do eixo da peça. O resultado é um desequilíbrio completo, psicológica e artisticamente (AUGUSTO, 1956, p. 4).

Para Francisco Pereira da Silva, "perderam pé no sub-francês, nas nuvens de um intelectualismo de informação, nas areias movediças das opiniões inconsequentes. Foi pouco de Brasil o que vimos, se bem que numa das peças um belo tipo de folclórica gritasse a todo instante o gostoso amendoim torradinho" (p. 6). Por último, a seguinte passagem da crítica de Aldo Calvet resume bem o seu profundo desapontamento: "[...] a peça de Agostinho Olavo não conseguiu a menor emoção do público, permanecendo este pouco interessado, tanto pelo seu desenrolar como pelo seu desfecho" (CALVET, 1956, p. 4).

Poderíamos considerar esta montagem como uma das colaborações descartadas ou até então desconhecidas do TEN? Temos aqui uma expansão das atividades do grupo ou seria equivocado pensar assim? O relativo insucesso desta produção levou o TEN a desconsiderar o fato na sua trajetória? Quais outros feitos aguardam uma análise histórica mais apurada? Não será possível, nem tampouco desejável, encerrar tais complexas questões. Mas este caso nos lembra que a historiografia é matéria sempre mutável, aberta a novos olhares, metodologias e abordagens. O problema não é simplesmente excluir ou incluir *O anjo* entre as participações do TEN, mas dimensionar o papel candente deste grupo na conjuntura teatral de seu tempo, sendo ele um ativo personagem sociocultural, cujas atividades teatrais ainda não receberam um tratamento historiográfico sistemático quanto aos embates em torno da modernidade cênica.

Outro caso merece uma cuidadosa atenção, a saber, uma colaboração entre o Teatro Experimental do Negro e a cia. teatral do ator Jaime Costa. Observemos o seguinte relato de Abdias Nascimento (SEMOG; NASCIMENTO, 2016, p. 143), no qual ele discorre sobre as alianças estabelecidas com outros grupos teatrais da época:

> Houve momentos de atender a pedidos do Teatro Nacional de Comédia, do Teatro dos Comediantes, para colaborar em Terra violenta, do Jorge Amado, nas peças do Martins Pena; *da companhia do Jaime Costa, que era uma companhia tradicional no país*; fizemos um espetáculo poético de Castro Alves com o Teatro do Povo (grifo nosso).

Incrivelmente este disruptivo trecho permaneceu inexplorado por anos a fio. A historiografia dedicada ao TEN ignorou por completo (até onde temos notícia) esta colaboração com um dos maiores nomes do teatro brasileiro da primeira metade do século passado. Segundo Tânia Brandão (2012), o astro Jaime Costa (1897-1967) teve uma meteórica trajetória vincada por paradoxos entre a manutenção das convenções artístico-técnicas do teatro profissional e a inquietude voltada para a mudança dos paradigmas postos. Devido à sua capacidade de liderança, ele logo se tornou o ator-empresário de sua companhia, "organizada com rigor nos moldes mais tradicionais, segundo todas as hierarquias e convenções, obedecendo aos *emplois* correntes" (BRANDÃO, 2012, p. 470). O seu nome pouco a pouco se firmou como um dos mais importantes da comédia brasileira, consagrando-se estonteantemente com a montagem *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Jr. Ao mesmo tempo, Brandão (2012) enfatiza a disposição que Jaime Costa teve para dialogar com as transformações poéticas pelas quais atravessavam os palcos entre as décadas de 40 e 50. O ator não apenas encenou exitosamente *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, em 1951, como apresentou no Brasil, autores modernos como Pirandello e O'Neill.

A companhia do sobredito ator dividiu o palco com o TEN no dia 21 de dezembro de 1945 no Teatro Glória, encenando *Patrocínio*, um texto do dramaturgo pernambucano Silvino Lopes (1982-1951). O jornal *A Noite* a 19 de dezembro de 1945 divulgou a estreia afirmando que: "Serão apresentadas, em 'première', as peças em um ato: *'Patrocínio', original de S. Lopes, por uma 'troupe colored'* e 'João Caetano' em versos, do intelectual Raul Pedrosa, na qual Jaime Costa interpretará a figura do grande artista brasileiro" (PATROCÍNIO..., 1945, p. 6, grifo nosso). O *Correio da Manhã* em texto publicitário anterior – 11 de dezembro – pormenorizou um pouco mais o fato: "[...] Para o desempenho de 'Patrocínio' Jayme Costa fará a apresentação de artistas 'colored', destacando-se Aguinaldo Câmara [sic] que interpretará a figura do inolvidável brasileiro, segundo escrevera S. Lopes" (NO GLÓRIA..., 1945, p. 15). Ora, quem seriam estes artistas *colored*, isto é, de cor, que seriam apresentados pelo famoso ator-empresário? *O Diário Carioca* do dia 21 de dezembro nos responde: "[...] *em 'Patrocínio' aparecerão Aguinaldo Câmara* [sic] *e outros elementos do Teatro Experimental do Negro*, e ainda Grace Moema, Cora Costa, Hilda Rezende, Aristoteles Pena, [...] (HOJE..., 1945, p. 6, grifo nosso). Aguinaldo Câmara, como veremos nas críticas teatrais foi um lapso, isto é um equívoco datilográfico ao se escrever o nome de Aguinaldo Camargo, o aplaudido ator do TEN

que, nesta empreitada, dera vida ao abolicionista José do Patrocínio[70]. O espetáculo duplo, como um díptico, continha também um drama alusivo à vida do ator brasileiro João Caetano.

A obra de Silvino Lopes, por sua vez, reconstruía a saga do jornalista, farmacêutico e prosador negro em sua faina contra o degradante escravagismo. O enquadramento histórico de seu texto parece se aproximar de duas linhas dramatúrgicas expressivas na primeira metade do século passado:

> Frequentes na obra de inúmeros autores dramáticos, as incursões no teatro histórico agrupam-se em dois distintos filões dramatúrgicos [...] a história nos salões e palácios e a história na sala de visitas. Se procedermos a um recorte no gênero histórico entre os anos de 1930 e 1940 poderíamos dizer que se trata de uma tendência forte, sucedânea do drama histórico romântico. Irresistível como espetáculo que supõe cenários e figurinos de época, caracterização caprichada dos atores, enredo moldado ao gosto melodramático, o teatro histórico esteve vivamente interessado em contribuir para a construção imaginária de um passado heroico, que fortalecesse os laços da identidade nacional, destacando-se como uma das formas de adesão mais produtivas das artes às políticas do Estado Novo (WERNECK, 2012, p. 425).

Autores como Viriato Correa, Raimundo Magalhães Júnior, Raul Pedrosa, Joracy Camargo e Ernani Fornari lançaram-se em um gênero que, ao mesmo tempo em que revisitava certos episódios do passado brasileiro, reconstruía personagens históricas feitas sob a medida do talento carismático de artistas cênicos como Jaime Costa, Dulcina de Moraes e Eva Tudor. O arrebatamento das plateias era um objetivo basilar.

---

[70] José Carlos do Patrocínio (1853-1905) nasceu em Campos dos Goytacazes. Filho de José Carlos Monteiro, um cônego influente e de Justina Maria do Espírito Santo, uma jovem de apenas 13 anos escravizada. Embora tenha, a duras penas, concluído a sua formação em Farmácia, foi como jornalista e orador que o homem se projetou nacional e internacionalmente como baluarte da abolição, isto é, um dos mais aguerridos defensores da libertação absoluta dos cativos sem indenização aos proprietários e senhores. Além disso, Patrocínio tornou-se um ferrenho divulgador dos ideais republicanos. Colaborou em diferentes periódicos, como na *Gazeta de Notícias*, no qual obteve singular êxito; na *Gazeta Métrica*; em *O Besouro*, na *Gazeta da Tarde* e, finalmente, em *A Cidade do Rio*, fundado por ele, publicando, especialmente, poesias engajadas e arrasadores artigos denunciando os desmandos do escravagismo, as corrupções da administração pública e a obsolescência da tirânica monarquia. Escreveu também os romances *Motta Coqueiro ou a pena de morte* (1887); *Os retirantes* (1879) e *Pedro espanhol* (1884). Principalmente na década de 1880, José do Patrocínio desempenhou um papel mobilizador das massas insatisfeitas com a vida político-econômica do império. Não apenas sua pena desferia golpes libertadores, mas também sua inspiradora oratória que, em diversas ocasiões e em distintos pontos do império, arrebatava multidões e inflamava revoltas e fugas em massa de escravizados, muitas delas, efetivamente auxiliadas por Patrocínio. A luta dos próprios negros escravizados, as pressões internacionais, os tumultos nacionais e as campanhas abolicionistas forçaram irremediavelmente a tardia abolição da escravatura em 1888. O reputado José do Patrocínio passou a louvar a princesa Isabel, enaltecendo o espírito supostamente redentor da regente. O abolicionista fascinado pelo gesto de Isabel, colaborou na fundação da Guarda Negra, isto é, um grupo de ex-escravizados dedicados a proteger a vida da princesa. Por essa postura, muitos dos antigos companheiros republicanos tornaram-se seus opositores. A bem da verdade, a gratidão afetiva para com Isabel não fizera com que Patrocínio abandonasse totalmente o caminho da república, como nos mostram os seus artigos, porém ele jamais transigiu com os republicanos que não eram também abolicionistas; esta tensão o acompanhou até a morte. No final da vida, a fama de Patrocínio começou a decair, a calorosa aclamação popular gelidamente evanesceu e o valente herói da abolição, afundado em dívidas, faleceu tuberculoso na mais indigente situação (GUILHON, 1974); (SANTOS, 2011).

Valerá a pena recordar, no caso do TEN, a encenação de *Palmares*, o poema dramático de Stela Leonardos, encenado em 1944. Este texto também fora revestido de laivos históricos ao versar sobre a trajetória do poeta Castro Alves, figurando, no último quadro da peça, a presença augusta de Zumbi. Na ocasião, Aguinaldo Camargo deu vida cênica ao líder quilombola. Um ano depois o mesmo ator encarnou outro líder negro em uma montagem que, mais uma vez, aglutinava amadores e profissionais mais tarimbados. Em *Palmares*, a equipe negra compartilhou o palco com o TEB e com Delorges Caminha; em *Patrocínio,* contracenaram com a companhia de Jaime Costa. Nos dois espetáculos, Aguinaldo, heroicizado, estava circundado por vários figurantes negros que, em conjunto, reconstituíram, teatralmente, históricas lutas do povo negro no Brasil[71].

A fortuna crítica de *Patrocínio* não é, contudo, das mais felizes. O texto recebeu fortes senões em virtude ora de sua fragilidade estrutural, ora de sua suposta falsificação histórica para com os fatos realmente ocorridos no passado. Nem mesmo o desempenho de Aguinaldo Camargo, tão elogiado em Brutus Jones foi um consenso. Para Astério de Campos (1945) do jornal *Gazeta de Notícias*:

> *No meio de todos, monopoliza as atenções dos ouvintes o ator Aguinaldo Camargo, do Teatro do Negro, na personificação vivíssima de Patrocínio! Eis a maior revelação dessa fase dos espetáculos na temporada do Glória!* Essa figura, de 1888, empolga e comove, principalmente no doloroso instante em que Patrocínio agoniza, trabalhando, lutando, batalhando, com o sacrifício da própria saúde, em defesa dos oprimidos, em favor dos homens e dos rudes animais, por uma nova era de paz, de justiça e de liberdade! (CAMPOS, 1945, p. 6, grifo nosso).

Na visão de Gustavo Dória (1945): "O Sr. Aguinaldo Camargo, na interpretação do papel-título, atinge o máximo da versatilidade em teatro: pula do O'Neill para S. Lopes. Gesticula em demasia e mais parece uma 'marionete' a se movimentar em cena" (p. 5). Renato Vieira de Melo (1945), por seu turno, não viu organicidade, nem tampouco unidade na dramaturgia de Silvino Lopes, de tal sorte que a retratação do líder abolicionista ficou

[71] A presença maciça de figurantes é um ponto muito reincidente nas encenações do TEN, incluindo, além de *Palmares* e *Patrocínio*, os espetáculos *O Imperador Jones*, *Terras do sem fim*, *A família e a festa na roça* e *Aruanda.* Este é um aspecto significativo estética e politicamente, pois não apenas cria jogos de cena e movimentações vultosas, dinâmicas, mas também enfatiza uma dimensão coletiva da luta antirracista. Aliás, na própria história do teatro europeu, as perquirições artísticas, por exemplo, dos Meiningen Players estão na base de uma modernização cênica realista (tendo influenciado nomes como Stanislavski e Antoine) pelas, entre outras razões, impressionantes e bem coordenadas "crowd scenes", isto é, cenas sustentadas por uma multidão de corpos sobre o palco (BROCKETT; HILDY, 2014). Em *Aruanda*, especialmente, o cortejo formado por um vivo agrupamento de pessoas negras dançando e cantando chamou a atenção da crítica. Isso para não citarmos os recitativos corais que se encarregavam da declamação de poesias, cuja apresentação mais notória foi a do *Recital Castro Alves* em 1947. Em *Sortilégio*, o coral da Orquestra Afro-Brasileira, regida por Abigail Moura avolumou as presenças cênicas. Coralidade e grupalidade são traços que não podem ser ignorados ao se debruçar sobre a esfera espetacular do Teatro Experimental do Negro.

severamente comprometida. Apesar desta séria mácula, a atuação de Aguinaldo se mostrara razoável:

> *Aguinaldo Camargo cumpriu uma boa performance no protagonista, embora sem grande brilho.* Por vezes se inflama e assume ares de tribuno, como no segundo ato, ao referir-se a Silva Jardim, quando deveria ser mais íntimo e sóbrio. *Precisamos não esquecer que Aguinaldo Camargo é um instintivo, ainda sem escola, e reconheçamos nele um belo talento de ator* (MELO, 1945, p. 3, grifo nosso).

Iremos no próximo capítulo problematizar esta fala tão recorrente acerca da atuação de Aguinaldo, isto é, seu caráter definitivamente instintivo. Por ora, basta-nos frisar que o seu trabalho teatral era considerado bastante promissor.

Segundo Mário Nunes (1945), a linguagem dramática parece não ter sido vigorosa ou flamejante o bastante para dar vida a uma personalidade tão vivaz quanto a do abolicionista representado. Disse ele:

> Talvez não trace exatamente o perfil do fogoso abolicionista que foi José do Patrocínio, o ensaio de Silvino Lopes que Jaime Costa mandou e *levou à cena utilizando elementos do Teatro Experimental do Negro.* E talvez seja mesmo muito relativo o valor da obra como teatro, resultando assim, objetiva e subjetivamente, pouco expressiva, muito aquém, evidentemente, do mérito e projeção da figura que focaliza [...]. *Tudo, porém, não passa de um esboço traçado com boa vontade e que teve interpretação satisfatória por parte do artista negro Aguinaldo Camargo que já elogiamos, quando foi do primeiro espetáculo do T.E.N. e que é, realmente, ator de valia, por sua sinceridade e veemência* (NUNES, 1945, p. 10, grifo nosso).

O crítico L.R. do jornal *A Noite* foi quem apresentou as mais fortes objeções ao espetáculo. A encenação, em seu conjunto, mas sobretudo a dramaturgia, adulterara a história: "O protagonista, desempenhado pelo 'artista colored', Dr. Aguinaldo Camargo, foi traído, em parte. O personagem foi mal apresentado não só na composição do tipo, como nas atitudes e na indumentária" (L.R, 1945, p. 6). A oratória fluida, espontânea e cativante de José do Patrocínio não foi recriada pelo ator, pois ele deu ao crítico "a impressão que aquilo tudo está na ponta da língua. Não há naturalidade. Não parece estar concatenando ideias; as frases saem em jatos, e por vezes estranguladas" (*ibidem,* p. 6).

Apesar das reprimendas, a encenação de *Patrocínio* reafirmou aquilo que Abdias Nascimento definiu como uma das grandes aspirações do TEN, isto é, a inserção do herói negro na ficção teatral brasileira. Este objetivo possui o seu quinhão de validade. Já vimos que a personagem negra na dramaturgia especialmente até 1945 encontrava-se majoritariamente circunscrita a determinados padrões caricaturais, nefastos ou ridículos. Não pretendemos replicar aqui um binarismo inócuo e estanque entre uma imagem presumivelmente

elevada/positiva e uma rebaixada/negativa da pessoa negra no âmbito artístico. Há zonas cinzentas muito mais complexas do que os polos antitéticos. Mas não resta dúvidas de que naquele contexto histórico a formulação de uma aura heroica para a figura negra fugia dos horizontes limitados e limitantes, remodelando não apenas os sentidos *poéticos* da negrura, mas reinscrevendo os seus sentidos *históricos* em um país organizado pelo/no racismo. Na prosa, no drama e na lírica sobretudo até a primeira metade do século XX o signo negro dificilmente alcançaria o status heroico, capaz de representar altivamente uma nação. Qual o rosto do herói? Quem tem direito a sê-lo? A instituição de uma heroicidade afro-brasileira significaria consolidar um símbolo ativo e inspirador de toda uma coletividade marginalizada. Anos mais tarde, Abdias Nascimento (1961) ao introduzir a obra *Dramas para negros e prólogo para brancos* reafirmou este desejo, assinalando que:

> Heróis como Zumbi dos Palmares, nas Alagoas, Chico-Rei, em Minas Gerais, Karocango, no Estado do Rio de Janeiro, ou o Prêto Pio, na Serra do Cubatão, em Santos, *figuras históricas nimbadas de lenda e mito, aguardam o Poeta que os integrará em nossa dramaturgia* (p. 23, grifo nosso).

Há uma assumida intenção, por parte do TEN, em dignificar a *persona* dramática negra disparando, a partir desse movimento, uma série de narrativas, imagens, discursos e reflexões que, naquele momento, não estavam, segundo a perspectiva dos amadores, vislumbradas no teatro brasileiro de um modo geral. Assim sendo, em tais peças vemos um redimensionamento de narrativas negras continuamente alvejadas por tentativas de apagamento. O terreno histórico é diretamente interrogado e escavado nesse processo. Werneck (2012) discorre sobre as peças teatrais de natureza historiográfica das décadas de 1930 e 1940, alegando que:

> Compõe-se nessas peças encenadas um curioso fluxo temporal, que atravessa o corpo do ator, quando este simultaneamente se traveste da personagem histórica e lhe empresta seu nome, como uma segunda assinatura. *A memória da expectação fabrica uma imagem nova, desencavando o passado das páginas amarelecidas dos compêndios escolares e tornando-o vivo, presentificado, na voz e nos gestos pulsantes das notáveis estrelas das companhias de primeiros atores e empresários* (p. 426, grifo nosso).

Poderíamos aproximar e rearticular estas reflexões para analisarmos as criações do TEN. A atuação de Aguinaldo Camargo é o elo mimético (estamos ainda contextualmente no terreno da representação) entre o aqui-agora e as temporalidades pretéritas de uma história afro-brasileira também marcada por lideranças, conflitos e revoltas contra as estruturas de poder escravocratas. Zumbi e José do Patrocínio foram reatualizados no corpo do ator negro. No caso destas personalidades históricas, a sua reatualização cênica se afigura ainda mais radical por se tratarem de imagens capazes de se conectar com uma massa alijada do seu direito a narrar a

história. Isto é deveras contundente como uma operação cênica que direta e/ou indiretamente relê a historiografia, as temporalidades e as exclusões/inclusões que estão aí cristalizadas. O TEN não estava, de modo algum, alheio a tais discussões. Um (entre tantos outros) cristalino exemplo disso é a ativa participação do grupo na formação do Comité Democrático Afro-Brasileiro[72] em março de 1945. Entre as reinvindicações sociais, culturas e políticas desse movimento constava algo fundamental para esta pesquisa: o lançamento de uma campanha para a construção de um monumento dedicado à memória de Jose do Patrocínio. Abdias Nascimento, Ironides Rodrigues, Arinda Serafim, Marina Gonçalves e Aguinaldo Camargo, integrantes do TEN, foram signatários desse documento. Recapitulemos: em março, ou seja, meses antes de cocriarem a encenação de *Patrocínio*, que ocorrera em dezembro, o grupo negro participou da elaboração de um documento que reivindicava publicamente a celebração do legado histórico do líder negro abolicionista.

É verdade que não podemos superestimar as encenações de *Palmares* e *Patrocínio,* especialmente porque um público negro não parece ter comparecido em massa, mas não é lícito desconsiderar as suas implicações político-estéticas para o projeto de um grupo teatral que, entre outras coisas, almejou rearticular, no plano cênico, a história, a cultura e a memória negras, encarando-as também como vetores poéticos.

Palmares se fixou na historiografia do TEN, ao passo que a colaboração com Jaime Costa, em *Patrocínio*, se perdeu, como se praticamente não tivesse existido. Estamos a propor, em suma, um redimensionamento da imagem histórica deste grupo tão multifacetado. Não se visa aqui defender, apaixonadamente, a inclusão de *Patrocínio* entre os feitos artísticos do grupo, nem tampouco advogamos para esta atual pesquisa o mérito de uma descoberta absoluta. Citamos um testemunho de Abdias Nascimento, no qual ele próprio afirmou que o TEN cooperou com a companhia de Jaime Costa. É verdade que, com base nos arquivos jornalísticos arrolados, delineamos, checamos e analisamos melhor a informação trazida pelo líder do grupo negro. Porém, mais do que isso, almejamos suscitar um debate: de que maneira a imagem do Teatro Experimental do Negro é ressignificada ao incluirmos tal produção em seu repertório? Colaborar com Jaime Costa, um emblema das tradições, das convenções e das teatralidades "antigas" comprometeria a historiografia de um grupo, como o TEN, desejoso de adentrar o

[72] O documento, gestado no âmbito das agitações e debates em torno da urgente redemocratização do país, traz ao todo 27 exigências para o Estado brasileiro, tais como a intensificação da luta contra o fascismo; ampla defesa da liberdade de culto das religiões de matriz africana; abolição de critérios raciais nos processos seletivos para ingresso nas escolas militares e na diplomacia brasileira, além de punição para empresas que atuam de modo discriminatório em seus processos de admissão; reconhecimento do direito à greve e de todo movimento sindical; gratuidade nos cursos secundários, no ensino superior e no ensino profissionalizante, etc. Todo o documento pode ser consultado nos anexos da obra: *Brasil – Raízes do protesto negro*, de Clóvis Moura (1983).

teatro moderno? Ainda nesse sentido, questionamos se a inclusão quase imediata de *Perdoa-me por me traíres,* na história do TEN, não teria sido motivada por uma forte vontade de aproximar ainda mais o grupo negro daquele que até hoje é admitido como um dos nomes fundamentais do teatro moderno brasileiro, Nelson Rodrigues.

Por fim as montagens de *O anjo* e *Patrocínio* estão aí como fantasmas a desassossegar a fixidez de uma narrativa histórica. De que maneira poderemos encará-las como realizações do TEN? Foram elas ocultadas, ignoradas ou simplesmente não consideradas como trabalhos do grupo? De uma forma ou de outra, tais casos são espinhosamente provocadores, pois não é possível negá-las ou incluí-las na cronologia do TEN sem rediscutirmos de alguma maneira os projetos do grupo, as suas práticas efetivamente desenvolvidas, os diálogos que ele travou com os sujeitos do seu tempo e as expectativas que foram criadas (e ainda recriamos) acerca do seu devir histórico. Infelizmente o texto teatral de Silvino Lopes não foi, por nós, localizado. A sua leitura poderá seguramente oferecer mais pistas, dúvidas e subsídios para uma discussão historiográfica e estética acerca dos caminhos do TEN.

1.1.11 Brevíssimas notas sobre *Dramas para negros e prólogo para brancos*

Em 1961, o Teatro Experimental do Negro organizou uma singular antologia na história da literatura dramática brasileira, qual seja: *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos*, na qual estão compilados os textos teatrais escritos especialmente para o grupo. Incluem-se na sobredita antologia as peças, segundo a ordem disposta pela publicação: *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso; *O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé; *Auto da noiva*, de Rosário Fusco; *Sortilégio – mistério negro*, de Abdias Nascimento; *Além do Rio – Medea negra*, de Agostinho Olavo; *Filhos de santo*, de José Morais Pinho; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues; e *O emparedado*, de Tasso da Silveira. A publicação desta antologia, mais que falar do passado, isto é, das peças que foram outrora escritas para o grupo, dirige-se ao futuro, inclusive abrindo a possibilidade de novas e vindouras montagens, algumas inéditas. Há um gesto, quase no final da existência do TEN, de consolidação e legitimação de algo que estes amadores não encontraram em seu surgimento: dramas para corpos negros, cujos enredos pudessem apresentar a negrura em sua agência, não como objeto ou função decorativa, mas como personagens, cujos movimentos são os eixos estruturantes das textualidades. A publicação de dramaturgia é direta ou indiretamente uma aposta em uma possível encenação e, neste caso, registra na letra grafada parte dos sonhos estéticos do grupo.

Há uma variedade facilmente constatável nos textos teatrais aqui reunidos. Há veredas tanto realistas quanto lírico-simbólicas. De toda forma estão presentes autores que participaram da ampliação dos horizontes dramáticos não apenas pela mera inclusão de personagens negras, mas pelas tentativas de alargamento formal e temático: abordar aspectos socioculturais ignorados ou subestimados pela dramaturgia brasileira, trazer novas possibilidades textuais/imagéticas, matizadas pelo universo afro-brasileiro.

Os textos presentes não estão imunes a contradições principalmente se empregarmos o conceito de gênero como operador analítico[73]. Mas também há sérias tentativas de formular um outro olhar para os dilemas sociais, as questões identitárias e as opressões raciais no campo dramatúrgico. Por isso, pode ser limitador analisar tais peças sem ter em mente o projeto artístico-político que as incluía: uma via para o estabelecimento de uma poética cênico-dramatúrgica constituída pelas corporeidades negras e por algum debate antirracista ao longo das décadas de 40 e 50. A publicação também expressa o desejo de construir um *teatro sério.* Abdias Nascimento já manifestara seu desgosto para com a inclusão da figura negra apenas em espetáculos cômicos, revistas ligeiras etc.

Dramas para negros não é um título acidental. O ato de publicar dramaturgia, no contexto tão excludente do teatro brasileiro, é uma disputa pelo poder simbólico-cultural. Se antes a revista negra não possuía valor literário, segundo os padrões estéticos valorizados pela intelectualidade daquela época, o Teatro Experimental do Negro não correria tal risco, pois a publicação de seu repertório (encenado e desejado) materializa a constante preocupação para com uma constelação dramatúrgica profunda, poética, apoiada grandemente no poder da palavra. Diversos autores brasileiros escreveram especialmente para o grupo, entusiasmados pela abertura de possibilidades que esta iniciativa significou no que concerne à abordagem de elementos da realidade brasileira pouco explorados pela cena.

O *prólogo para brancos*, a outra parte do título, cumpre pelo menos duas grandes funções interconectadas: apresenta uma panorâmica historicização da arte teatral a partir de uma perspectiva africana e afrodiaspórica, instaurando a agência negra como ponto privilegiado de análise. As reflexões ali presentes propõem uma radical descentralização estética, geográfica e epistêmica ao trazer para o debate as expressões cênicas de sociedades africanas, como a egípcia, das realidades afro-cubana e afro-americanas, além, é óbvio, da conjuntura afro-brasileira. Ao lado disso, o prólogo parece almejar uma dimensão pedagógica, provocando

[73] A personagem negra feminina mais ativa e determinante nestes textos teatrais é Jinga, a medeia negra, de Agostinho Olavo, sem desconsiderarmos, claro está, as mulheres em *Sortilégio*, Lindalva, de *Filhos de Santo* e Rosa Mulata, de *Aruanda*.

especialmente a branquitude (com todas as suas fantasiosas crenças em superioridade), a conhecer outras cartografias teórico-estéticas para além dos marcos ocidentais e/ou europeus. Esta faceta articula um dos principais elementos do projeto do TEN: o seu caráter educativo.

Antologia de teatro negro-brasileiro. É este o significativo subtítulo da coletânea de peças. É uma demarcação político-ideológica de um campo dramatúrgico atravessado fortemente pela presença negra. É também uma afirmação estético-criativa, ao registrar, pelas páginas, um processo poético que há décadas o TEN vinha realizando, isto é, instituir uma prática e um saber teatrais fundamentados pelas irradiações sociais e culturais negro-brasileiras. No que se refere à autoria, contudo, apenas Abdias Nascimento, Rosário Fusco e Romeu Crusoé eram negros, devido, em larga medida, à marginalização das pessoas negras, apartadas das instituições de ensino, de cultura e dos centros de decisão.

Anos mais tarde, em 2018, Eugênio Lima, ao introduzir a coletânea *Dramaturgia Negra* editada pela FUNARTE[74], disse o seguinte:

> O material foi organizado na contramão da história oficial, rompendo com a escassa representação da dramaturgia negra no meio acadêmico, constituindo-se como um portal para uma outra história possível, que se utiliza das impossibilidades para criar as múltiplas narrativas de um povo negro brasileiro (p. 12).

Poderíamos cotejar a reflexão de Lima (2018) com a coletânea organizada por Nascimento (1961). Apesar das imensas diferenças textuais e contextuais, há propósitos que permanecem e se reatualizam. A dramaturgia é um campo de tensão, constituída por vivas relações de força, de modo que ao se propor uma rasura, uma dobra, uma ampliação dos caminhos criativos, abre-se a possibilidade de se forjar outras configurações narrativas, analíticas e, inescapavelmente, históricas. *Dramas para negros e prólogo para brancos* insistimos, dirigiu-se também para o futuro, na construção de um saber histórico acerca da trajetória do TEN e de como o grupo foi capaz de articular nomes e escritas teatrais tão distintas, aglutinando-os em sua meteórica jornada. O livro deixa ler explícita e implicitamente as parcerias, as negociações, os limites e as potencialidades desenvolvidos pelos amadores negros na lida com o seu tempo histórico. De Tasso da Silveira, a Agostinho Olavo, de Lúcio Cardoso a Nelson Rodrigues, as peças reunidas elaboram um vívido painel não somente de textos em sua maioria escritos para o TEN, mas também uma cartografia (em parte desprezada) da

[74] Tal obra, organizada por Eugênio Lima e Julio Ludemir, é apresentada como sendo a primeira antologia de dramaturgia negra no país. Considerando as contemporâneas reflexões sobre os teatros negros, não resta dúvida de que esta publicação não encontra precedentes, embora compartilhe algumas proximidades para com a antologia organizada por Abdias Nascimento. A *Dramaturgia Negra*, editada pela FUNARTE (2018), é constituída apenas por dramaturgos e dramaturgas negros.

dramaturgia brasileira em seu processo de modernização. Poderíamos perguntar por que estas peças foram selecionadas entre tantas outras concebidas para o grupo?

Por último, as dramaturgias são precedidas por um prólogo, cujas reflexões estéticas não encontravam precedentes nos estudos teatrais brasileiros até então. Há na introdução uma inventiva e crítica formulação de uma contra-narrativa da história teatral a partir de uma perspectiva negro-diaspórica e africana.

1.2 O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO DE SÃO PAULO: REVERBERAÇÕES E EXPANSÕES

Uma história ampla, minuciosa e sistemática do TENSP ainda está por ser escrita. Lamentavelmente a extensão e a profundidade de suas ações artístico-culturais ainda são pouco conhecidas. A inclusão deste grupo nas análises do presente trabalho justifica-se não estritamente pela semelhança nominal, embora esta não seja gratuita ou incidental. Há, entre os dois coletivos, compartilhamentos no que tange ao universo dramatúrgico e ao espectro político-ideológico. O paulistano Teatro Experimental do Negro também se debruçará sobre peças, nomes e poéticas que consubstanciaram uma proposta teatral igualmente moderna, em diálogo com os processos cênicos renovadores da cena local e internacional. Eugene O'Neill, Langston Hughes e Hermílio Borba Filho são os principais exemplos dramáticos lidos e encenados por um grupo que, em diálogo com o TEN matricial, colocou-se na posição de um agente político e artístico interessado em uma transformação social e teatral. Por tantas similitudes decidimos incluir o TENSP aqui, reconhecendo certamente as diferenças entre o contexto artístico carioca e o paulistano, mas também cientes de que o irmão mais novo do TENRJ, com mais limitações ainda, objetivou formular uma linguagem cênica alternativa e renovada para o signo negro. No fundo, desejamos contribuir, mesmo que minimamente, para que as memórias, os feitos e as pulsações do TENSP alcancem mais projeção na história do teatro de São Paulo e do Brasil, pois as realizações do grupo são de fato candentes. Neste trabalho iremos nos limitar a analisar a atividade do grupo nas décadas de 40 e 50[75].

Em termos históricos Abdias Nascimento (1988, p. 113) conta-nos:

> O Teatro Experimental do Negro de São Paulo também se originou do nosso. Geraldo Campos de Oliveira veio ao Rio assistir à montagem de O Imperador Jones, em 1945, e pediu minha autorização para fundar uma "filial" em São Paulo. Eles devem ter conseguido se organizar a partir de 1946, com um repertório quase todo calcado em remontagens de peças realizadas por nós. Só o Mulato, de Langston Hughes, que eu não consegui encenar, é que foi uma montagem original deles[76].

[75] Uma perspectiva mais ampla acerca deste grupo pode ser encontrada no artigo, O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, de Mário Augusto Medeiros da Silva (2022).

[76] A declaração de Abdias está excessivamente incompleta e cria uma imagem reducionista do TEN/SP, como se este fosse mero decalque do outro. Os dois grupos amadores compartilham substanciais parecenças artísticas e ideológicas, é inegável. Mas os paulistanos montaram peças diferentes daquelas encenadas pelos cariocas, como, *O cavalo e o santo*, de Augusto Boal; *João sem terra*, de Hermílo Borba Filho e *Sucata*, de Milton Gonçalves, para ficarmos só com três.

Geraldo Campos de Oliveira[77], jornalista e um comprometido militante antirracista, foi de fato o grande líder do TENSP. Ele, ao lado do seu amigo de infância, Abdias Nascimento, se juntou a Augusto Sampaio, João Gualberto, Jerônimo e ao futuro ator, Aguinaldo Camargo, para organizar em 1938, o antológico Congresso Afro-Campineiro, destinado a refletir sobre as agruras vivenciadas pelo povo negro em Campinas. Nascimento (1988) supõe que o grupo paulistano começou a se organizar em 1946, porém uma significativa reportagem do jornal *Folha da Manhã*, de 30 de setembro de 1945, nos indica que um pouco antes as movimentações do novo grupo já se desenvolviam. O título é chamativo: "Novas possibilidades para a carreira artística da Raça Negra: Declarações do prof. Geraldo Campos de Oliveira, Diretor do Teatro Experimental do Negro de São Paulo." As reflexões do líder mostram diversos e profundos pontos de contato com os propósitos estéticos, políticos e pedagógicos do TENRJ. Geraldo inicia a entrevista dizendo:

> Acreditamos que a criação do Teatro Experimental do Negro atende à necessidade de situar o negro nos meios artísticos do país, pois consideramos não terem ainda os artistas da raça uma situação no teatro nacional que corresponda às suas possibilidades artísticas. É uma tentativa de alterar essa ordem de coisas o que marca o surgimento do Teatro Experimental do Negro que, como o seu nome está indicando é um teatro de experiências, teatro de testes, de orientação, uma escola. Dele esperamos muito (FOLHA DA MANHÃ, 1945, p. 22).

Assim como se deu com Abdias Nascimento, Geraldo de Oliveira justifica ao longo da reportagem que esta não é uma iniciativa sectária, divisionista, hermética, mas um projeto que visava desarticular certas práticas fortemente excludentes nos palcos, como a técnica tão contumaz do *blackface*, ao mesmo tempo em que intentava formular imagens cênicas construtoras de novos sentidos para a experiência negra. A exemplo do TENRJ, o irmão paulistano também visou educar as comunidades negras, propondo cursos e possibilidades de

[77] Geraldo Campos de Oliveira foi jornalista, professor (trabalhou no liceu Siqueira Campos), militante e diretor teatral. A sua atuação política em São Paulo se destaca especialmente como fundador do TENSP, além de ter dirigido a revista negra *Senzala*, dedicada a divulgar a vida cultural negra, denunciar a discriminação reinante na sociedade paulista, expondo o pensamento de diversos intelectuais afro-brasileiros. Geraldo foi um exímio articulador, estabelecendo diálogos com outros movimentos negros nacionais e internacionais (no final da década de 50, ele foi a Roma a fim de integrar o II Congresso de Escritores e Artistas Negros). Colaborou em diversos jornais e periódicos, tendo sido um dos principais vetores para o fortalecimento da imprensa negra paulistana. Em 1947, almejando expandir sua luta antirracista, tenta uma cadeira no legislativo federal, mas infelizmente não conseguiu se eleger. Tentou em 1950 se lançar como deputado estadual, sem sucesso. Tornou-se o primeiro presidente da ACN – Associação Cultural do Negro, organização multifacetada, com seções artísticas, esportivas, estudantis, recreativas e femininas. Segundo Clóvis Moura (1983): "Em 1958 a entidade centralizou as atividades comemorativas dos 70 anos da Abolição. A ela juntaram-se o Teatro Experimental do Negro de São Paulo, Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade, Associação Paulista dos amigos dos Homens do Norte e do Nordeste, Grêmio Estudantil Castro Alves, Sociedade Recreativa José do Patrocínio de São Miguel e Fidalgo Clube" (p.58). Domingues (2018) complementa: "Um destaque nas ações da ACN foram os seus esforços para estabelecer conexões com lideranças, movimentos, associações e eventos internacionais no concerto da diáspora negra" (p. 182).

ampliação cultural, considerando sobretudo o altíssimo nível de analfabetismo existente. As dificuldades financeiras e estruturais são as mesmas.

O que irá nos interessar essencialmente aqui é o repertório dramatúrgico que Geraldo de Oliveira anuncia para o grupo. Valerá a pena lermos a longa citação:

> Lutamos – disse-nos o diretor do TENSP – com grande escassez de peças que se coadunam com o objetivo do nosso teatro. Estamos ensaiando a de Lino Guedes "A Vigília de Pai João" e com ela faremos logo nossa apresentação. Acha-se no Rio de Janeiro um nosso emissário, com o fim de conseguir do maestro José Siqueira, os direitos para encenarmos sua peça "Senzala". [...] Tentaremos a teatralização de "A vida continua" de Oliveira Ribeiro Neto. "O Mulato", de Aluísio de Azevedo, e "Jubiabá" de Jorge Amado. Envidaremos esforços para representar as peças programadas pelo Teatro Experimental do Negro do Rio: "Imperador Jones", "Todos os filhos de deus têm alma" [neste momento o texto fica absolutamente ilegível] [...] Richard Wright [...]. Tudo faremos para interessar escritores e teatrólogos a que escrevam trabalhos para o nosso teatro. Peças que tenham o negro, sua vida, seus dramas, e suas tragédias como ponto fundamental, em que a vida do negro seja a essência. Não pretendemos excluir as grandes peças do teatro universal – Shakespeare, Shaw, Molière – e outros do teatro nacional Paulo Gonçalves, J R. Magalhães, Ernani Fornari, Juracy Camargo, Henrique Pongetti porque isso seria abandonar os nossos propósitos de divulgação da cultura e de trabalhar pela educação de nosso povo (OLIVEIRA, 1945, p. 22).

Esta apresentação inicial do repertório pretendido é tanto mais ampla quanto mais variegada, tendo em vista a amplitude de estéticas, períodos e nomes. Mas o painel é expressivo e se alinha aos propósitos de um ousado empreendimento experimental, interessado primordialmente na exploração artística. Alguns nomes merecem certamente destaque, a começar por Lino Guedes (1897-1951), um autor negro, colaborador de periódicos antirracistas, em cujos textos jornalísticos e literários sempre reafirmou sua preocupação com a construção de uma imagem positiva do afro-brasileiro. O seu poema dramático, escrito em versos redesenha ambiguamente o imaginário sobre o continente africano, a identidade nacional e a vida da população negra após a abolição[78]. O bailado *Senzala* também nos desperta certo interesse, especialmente por ser obra de um maestro e compositor que em muitas peças musicais incorporou sonoridades e motivos negro-brasileiros, engajando-se ele nas musicalidades de sua região (José Siqueira é paraibano). Escreveu óperas inspiradas em *Auto da Compadecida* e em *Gimba*, respectivamente de Suassuna e Guarnieri. O repertório internacional traz nomes

[78] A análise do poema dramático *Vigília de Pai João* por Paulo Moreira (2010) é instigante. O texto teatral de 1936, para o autor, se situa num momento histórico desfavorável para o teatro – anterior a *Vestido de Noiva*, aos dois TENs e longe da dramaturgia oswaldiana que só iria ser teatralmente conhecida nos anos 60. Ao incorporar, pela ótica do romantismo, a incorporação de elementos e tradições culturais negras, o texto teatral visa educar a população negra, majoritariamente alijada dos sistemas formais de educação, a respeito dos dilemas sociais, econômicos e históricos que a assola: "Por este prisma, a Vigília de Pai João antecipa o teatro engajado dos anos 60, cuja expressão mais conhecida foi o Centro Popular de Cultura (CPC) (p.60). Uma das grandes questões que se nos aparece ao pensar esta obra é: Lino Guedes escrevera o texto para algum grupo ou para alguma encenação já em mente? Até o momento não temos notícia de que esta peça fora montada.

bastante reputados. Richard Wright é um nome dos mais significativos da lista, pois foi um dos artistas mais relevantes da Harlem Rennaissance, fato este que indica a atenção do nascente TENSP para com movimentos artístico-políticos da diáspora. Shakespeare e Molière estarão presentes nos teatros estudantis e amadores dos anos 40 e 50. Shaw é um destaque saboroso, nesta lista, pelas suas argutas críticas sociais, pelas denúncias dos moralismos e hipocrisias e por ter representado em sua época uma transformação dramatúrgica definitiva, atacando um convencionalismo insossamente burguês e promovendo um teatro de diálogos e ideias socialmente relevantes. Infelizmente, Geraldo Campos de Oliveira não detalha quais peças do penetrante Shaw estariam no radar do grupo. O restante do repertório brasileiro é curioso, tão contraditório quanto diverso. Das inclinações simbolistas de Paulo Gonçalves até a despretensiosidade cômica de Pongetti. A fatura desta apresentação é, de todo modo, sintomática de um grupo que, mesmo explicitando determinados horizontes mais delineados (como a encenação e a criação de peças comprometidas com a vida sociocultural negra, distantes dos chavões desumanizantes), de alguma forma parece ansiosamente atirar para todos os lados. O mais lastimável, contudo, é que nem a quinta parte de todo esses nomes foram efetivamente encenados.

A Revista *Senzala*, parte importante da imprensa negra, em janeiro de 1946 saúda efusivamente o surgimento do TENSP, inspirado diretamente na experiência tão bem-sucedida no Rio de Janeiro. A reportagem vê, no TENRJ um verdadeiro divisor-de-águas para a história cultural do negro no Brasil: “foi elevada, no conceito do público, a incomensurável força dramática do negro. A crítica situou-o [o TEN carioca] numa posição de arauto das possibilidades artísticas do Brasil no plano internacional” (SENZALA, 1946, p. 27). A revista afirmou ainda que a encenação de O’Neill pelo Teatro Experimental do Negro marcava uma posição renovada e transformadora não apenas para os artistas negros e negras, mas ajudava a fincar o Brasil no plano cênico internacional, trazendo pela primeira vez algumas obras do consagrado autor estadunidense. Nesse espírito o TENSP almeja se inserir, marcando também uma nova fase para o negro paulistano:

> A criação do Teatro Experimental do Negro em São Paulo não é uma obra original, nada mais sendo que uma identidade de ponto de vista, uma comunhão de objetivos que ligam os elementos de orientação do Rio e São Paulo. Sim, porque aqui também sentimos o mesmo desejo de elevação, temos a mesma ânsia de perfectilidade por meio de um mais eficiente aprimoramento cívico-cultural (TEATRO..., 1946, p. 27).

O programa de atividades extra-teatrais também se assemelha intimamente ao do TEN matricial: cursos de alfabetização, interpretação teatral, a organização de um conjunto coral e a

perseguidora falta de uma sede que atravancou a concretização plena destes projetos. Para finalizar, a reportagem afirma que a peça de estreia seria *A cabana do Pai Tomás*, clássico de Harriet Beecher Stowe, cujas adaptações dramáticas de George Aiken foram um sucesso polêmico. Mais uma vez a estreia do TEN/SP não aconteceu com essa peça; dessa vez, felizmente.

Segundo o *Jornal de Notícias* de 24 de maio de 1951, a primeira montagem deste grupo negro se deu apenas naquele ano com a peça "*Todos os filhos de Deus têm asas*", no Teatro São Paulo, nos dias 2 e 3 de junho, sob a direção de Geraldo Campos de Oliveira e cenografia de Ícaro Alves. O *Diário da Noite* do dia 31 de maio, destaca o grupo de crianças que atuarão no espetáculo, correspondendo coerentemente com a própria dramaturgia de O'Neill, que retrata no início da peça a infância das principais personagens.

O *Correio Paulistano* de 24 de junho de 1952 informa-nos que o TENSP se apresentará ao público no dia seguinte, levando ao Teatro São Paulo a peça *O filho pródigo,* de Lúcio Cardoso com cenários e "guarda-roupa" de Valter Levi[79]. Todo o elenco foi apresentado pelo periódico. Segundo a crítica de Clóvis Garcia (2006), (a única encontrada, aliás), o espetáculo não pôde se mostrar realmente satisfatório, tanto devido à inexperiência do elenco quanto em decorrência do texto palavroso e pouco dinâmico de Lúcio Cardoso. Apesar disso, as marcações desenhadas pelo diretor Geraldo de Oliveira "demonstram um senso plástico muito aproveitável" (p.90). Os atores, em geral, encontraram dificuldades na lida com um texto tão liricamente inchado. Contudo, Samuel Santos[80] se destacou: "dotado de uma belíssima voz, pareceu-nos com qualidades que lhe permitirão um ulterior desenvolvimento" (p.90). Assim como o TEN/RJ, o TEN/SP também contribuiu para o lançamento de artistas cênicos negros e negras no panorama teatral brasileiro. Samuel Santos é um feliz exemplo.

---

[79] Possivelmente o artigo se refere ao artista visual alemão, radicado no Brasil, Walter Lewy (1905-1995), um verdadeiro expoente do surrealismo no país. O artista deixou sua terra em decorrência da Segunda Grande Guerra, de modo que na década de 50 ele já estava instalado em solo brasileiro. É sugestiva essa colaboração, pois como já assinalamos anteriormente, os aspectos visuais do texto de Cardoso são de fato oníricos, algo mágicos, povoados de simbólicas transições de luz. Lewy explorou, em sua linguagem pictórica, semelhantes elementos.

[80] O destacado Samuel Santos foi, segundo o *Correio Paulistano* de 9 de abril de 1953, cotado para encarnar o advogado Emanuel, protagonista de *Sortilégio*, tamanha sua presença cênica no âmbito do teatro paulistano amador: "Tivemos oportunidade de assistir a um dos ensaios de Samuel e podemos constatar o quanto de notável e perfeito será posto aos olhos dos espectadores que tiveram a oportunidade de assistir à representação" (NIMTZOVICH, 1953, p.7). Evidentemente que tal projeto não se concretizara. A censura só liberará tal texto em 57. Mas este fato é dos mais interessantes por nos indicar, uma vez mais, os diálogos, intercâmbios e compartilhamentos artísticos entre os dois TENs. Samuel Santos, como sabemos, terá uma bela carreira no cinema e na televisão (TV Tupi), atuando em produções como Sinhá Moça, Sítio do Pica Pau Amarelo, etc. No TENSP foi um marco, a exemplo talvez, de um Aguinaldo Camargo.

Para finalizarmos, gostaríamos de reafirmar que o estreito diálogo entre os dois TENs se mostra mais palpável se analisarmos a seguinte reportagem do Diário da Noite do dia 1º de abril de 1953:

> Interpelado sobre qual a situação da secção paulista do Teatro Experimental do Negro, explicou-nos Abdias Nascimento que por certo os interesses de ambos coincidem, pois que a organização é a mesma. As duas instituições de culturalização negra – afirma aquele diretor – trabalharão em estreita união (LIMA, 1953, p.11).

1.2.1 (Bem) Antes do Teatro do Oprimido: Interlocuções entre Augusto Boal, Abdias Nascimento e Geraldo Oliveira

De toda a trajetória dos Teatros Experimentais do Negro (RJ e SP), este talvez seja um dos pontos mais ignorados, considerando suas incontáveis realizações, aventuras e interferências estético-políticas na cena brasileira. É tanto absurda quanto desoladora a construção e a repetição de narrativas históricas que analisam a vida e a obra do teatrólogo Augusto Boal (1931-2009) e desconsideram por completo os diálogos, os aprendizados e as criações cênicas compartilhados entre o consagrado formulador do Teatro do Oprimido e os TENs. Ao lado dos amadores negros, Boal, também iniciante, deu os primeiros passos teatrais, experimentando modos de escrita e invenções dramatúrgicas que de alguma forma pudessem olhar criticamente para a vida do povo marginalizado no contexto urbano. Abdias Nascimento e Geraldo Campos de Oliveira, os respectivos líderes de suas companhias, foram vívidos interlocutores e companheiros de Boal, com os quais, o jovem artista não apenas lançou-se nas letras dramáticas, mas também com os quais ele amadureceu sua visão acerca das problemáticas raciais. Na busca por referenciais dramatúrgicos renovados, questionadores do *status quo* e interessados na dilemática realidade brasileira, o Teatro Experimental do Negro não medirá esforços para encenar (ou insistentemente tentar) as primeiras peças de Boal.

Comecemos com as seguintes recordações de Boal (2000, p. 113-114):

> Foi no Vermelhinho que conheci Abdias. Antes, minha relação com os negros era de piedade: sentia pena dos negros da Penha. Depois, passou a ser de admiração: como era possível, cercados por tanto preconceito, que os negros sobressaíssem, fosse no que fosse? No teatro, por exemplo, personagem negro era escravo ou criado. Para o papel de Otelo, nem pensar! Pele: estigma! Meus personagens passaram a ser menos piegas e mais revoltados. Passei a gostar de subversivos combatentes. Abaixo a melancolia!

Em 2004, ao endereçar uma afetiva carta a Elisa Larkin Nascimento, por ocasião do aniversário de 90 anos de Abdias, Augusto Boal explicita ainda mais o carinho pelo amigo:

> *Abdias me ajudou muito no meu começo em teatro: lia minhas peças e me dava conselhos, sempre úteis, não só do ponto de vista teatral, mas, o que era para mim mais importante, do ponto de vista ético e político.* Eu tinha um contato direto com a pobreza, morando na pobre Penha daquela época, mas *foi o Abdias que me ensinou a compreender as causas daquela pobreza*. Eu via e odiava o racismo, explícito ou disfarçado, mas *foi o Abdias que me ensinou a compreender as razões e a extensão, às vezes até mesmo inconscientes, do racismo brasileiro*. Não esqueci, nem vou esquecer nunca, as conversas que tínhamos, vez por outra, tomando café de pé, em frente ao Vermelhinho, e que tanto me ajudaram na minha formação[81] (Grifos nossos).

Esse processo de amadurecimento crítico, descrito por Boal, pode ser captado se analisarmos os temas e as abordagens de suas primeiras peças, a maioria concebida especialmente para o Teatro Experimental do Negro. Contudo, é importante já compreendermos a presença destes grupos amadores na formação artística e política de Boal, fato este que nos possibilitará situarmos melhor os trânsitos e as movimentações dos TENs na modernização estético-ideológica do teatro brasileiro, pois nestas dramaturgias iniciais, estarão presentes discussões e observações bastante singulares a respeito de certos dilemas sociorraciais do país. O jovem dramaturgo, mesmo com suas inevitáveis limitações, já tenta, de modo afirmativo, delinear personagens negras mais complexas, distantes dos modelos dominantes (negros serviçais, ridiculamente lúdicos ou essencialmente maldosos).

José Eduardo Paraíso Razuk (2019) ao analisar todo o corpus dramatúrgico de Boal, divide da seguinte maneira os momentos de sua produção: entre 1950 e 1956 – fase dos retratos cariocas; entre 1956 e 1964 – fase da doutrina teatral do Arena; entre 1964 e 1971 – fase do engajamento; entre 1971 e 1986 – fase do exílio. Embora categorizações deste jaez possam ser questionáveis e, em alguma extensão, reducionistas, tais seccionamentos serão funcionais para percebermos as características gerais da dramaturgia de Boal lida e/ou encenada pelos TENs. Os amadores negros desenvolveram seus trabalhos basicamente com a primeira fase, isto é, os retratos cariocas. Razuk (2019, p. 26) sintetiza:

> A fase foi assim intitulada e datada, pois 1950 é o ano da escritura dos primeiros textos teatrais realizados com alguma intenção profissional e todos têm em comum o ato de retratar algum recorte social que revelam a vida e as histórias típicas dos mais pobres, notadamente, personagens dos subúrbios cariocas, em sua maioria, os negros. Identificamos o ano de 1956 como o término dessa fase, por ser a época do retorno de Boal ao Brasil após sua formação em dramaturgia nos Estados Unidos e seu ingresso como diretor no *Teatro de Arena* em São Paulo O primeiro destaque da *Fase dos Retratos Cariocas* é a dedicação temática de Boal em relação à pobreza, fato pouco comum na dramaturgia nacional até aquela época. Mais incomum ainda em nossa dramaturgia a sua predileção pelos personagens negros. Desde o início de seu trabalho artístico temos em Boal uma poética dedicada aos oprimidos.

[81]A carta na íntegra pode ser lida no site do Instituto Augusto Boal, no seguinte endereço eletrônico: <http://augustoboal.com.br/2018/05/11/carta-de-boal-a-elisa-larkin/>. Acesso em 08 de agosto às 19:45.

Nove textos teatrais integram esta fase, fortemente marcada por uma configuração realista-naturalista, na qual o ambiente e os condicionamentos sociais determinam os conflitos e as subjetividades das personagens. Ademais, Razuk (2019) enxerga nessa produção primeva, ecos do cosmos rodriguiano[82], expresso principalmente nos "conflitos dramáticos originados em embates familiares, em posturas religiosas, em romances infelizes ou em traições que resultam em crimes ou delitos morais serão frequentemente apresentados nesta fase inicial" (p. 31). O pesquisador chama a atenção para o fato de que grande parte das personagens dessa fase são negras. Sabendo que as primeiras realizações teatrais de Boal aconteceram com os TENs, podemos, com alguma segurança, supor que a presença marcante de personagens negras foi fruto, consequência e condição dos trabalhos desenvolvidos majoritariamente com atores e atrizes negros. Não desconsideramos que Boal (2000), segundo a sua narrativa autobiográfica, tenha convivido e observado atentamente as duras condições de trabalho de operários negros na Penha. Isso causou nele certo impacto. Porém as rememoradas conversas com Abdias Nascimento e o fato de conviver, nos seus primeiros trabalhos, com um coletivo teatral negro, certamente apontaram caminhos para a sua produção.

Praticamente ao longo de toda a década de 50, constataremos os intensos diálogos entre os dois grupos negros e os textos teatrais de Augusto Boal. Uma das primeiras notícias data de 1952. Em sua coluna para o jornal *Diário Carioca* em 9 de abril, Sábato Magaldi saúda as experimentações dramatúrgicas de Boal, bem como o interesse de Abdias Nascimento em encenar o mais recente escrito do autor principiante. A matéria, intitulada "Abdias Nascimento encenará 'Laio se matou'", em linhas gerais felicita o jovem Augusto Boal por se arriscar mais uma vez no terreno dramatúrgico, escrevendo com um vivo senso teatral, isto é, uma obra que pulsava carnalidade e dinâmica para o jogo cênico:

> Laio se matou situa no ambiente negro a história grega de Édipo. Além da curiosidade da transposição, outro aspecto torna a peça interessante: Laio, que é apenas uma referência em todas as obras que tratam o tema, se transforma aqui no personagem central. [...] Augusto Boal adotou concepção freudiana e fez conscientemente que todas as barreiras fossem superadas para realização do chamado complexo de Édipo. [...]
> Reparos à técnica, ao estilo, certamente cabem. Não é o momento de enumerá-los *Só quero congratular-me com Abdias Nascimento, que deseja encenar 'Laio se matou' logo que possa reconstituir o Teatro Experimental do Negro.* E com Augusto Boal que passará a figurar entre os nossos autores de valor (p. 6, grifo nosso).

[82] Augusto Boal (2000) lembra com muito carinho o amigo e ídolo Nelson Rodrigues. Boal confiava a ele as primeiras leituras de muitas de suas peças, anotando conselhos, encantando-se com a irreverência, a ironia e a paixão do mestre Rodrigues pela arte teatral.

É importante lembrarmos que depois da remontagem de *Aruanda* em 1950, o TEN só subiria novamente aos palcos em 1952. Assim fica de fato compreensível o argumento de Magaldi, pois neste intervalo o grupo, como já assinalamos, encontrava-se desfalcado e ferido por uma repressão censória contra *Sortilégio* em 1951. Portanto, neste momento de crise, *Laio se matou* marcaria a reconstrução do grupo. Contudo, o que verdadeiramente acontecera foi a montagem da revista *Rapsódia negra,* cuja realização foi inicialmente atribuída à Trupe Abdias Nascimento e não ao TEN. Agora este fato ganha mais camadas, pois a jocosa revista não estava (nem nunca esteve) nos projetos artísticos do grupo experimental. *Rapsódia* foi um tanto contingencial. No início do ano – a reportagem de Sábato é de abril – Abdias desejava encenar um texto dramático realmente sério, em cujas linhas criativas estavam, segundo o crítico, concepções freudianas. Na conjuntura de muitos dramaturgos modernos (O'Neill e Rodrigues destacam-se) a aproximação, mesmo que superficial e indireta, para com as labirínticas zonas do inconsciente foi um traço de muitos textos modernos.

Laio se matou insere-se no mesmo filão de dramaturgias brasileiras do século XX que transladaram, para a realidade nacional, personagens e narrativas míticas, como *Orfeu da Conceição* (1956), *Gota d'Água* (1975), *Além do rio (Medea Negra)* (1952), *Electra no circo* (1944), para não citarmos as intertextualidades mais ou menos sutis que Pedro Bloch, Guilherme Figueiredo, Nelson Rodrigues e um Jorge Andrade realizaram. A dramaturgia se localiza em um terreiro de candomblé no subúrbio. Laio, másculo e viril, é uma figura dominante em sua comunidade. Embora seja casado com Jocasta, que nesta peça é uma babalorixá, o homem é bastante descrente no que se refere aos mistérios sagrados da macumba. Assistimos, em suma, ao brutal desejo de Laio em impor seu poder naquele local, almejando efetivamente projetar-se como chefe do território. Em uma cena cabal, o orixá Omolu se manifesta pelo corpo de uma filha de santo e reafirma o nefasto vaticínio: se Laio tiver algum descendente, este matará o pai. Na segunda parte da peça, passados 20 anos, o amaldiçoado homem volta para a sua comunidade após ter sido preso por todo esse tempo (os motivos são mal explicados pela dramaturgia). Somente em seu retorno, Laio descobre que tinha engravidado a esposa, mas o bebê foi entregue a um conhecido, Pélope, para este doá-lo a outrem. Neste confuso processo, a criança foi dada como morta, porém seu cadáver nunca fora visto. Fatalmente, Laio encontra-se com um rapaz igualmente forte e impulsivo que não apenas passou a controlar o território, mas dorme com Jocasta agora. É seu filho. A disputa masculina leva a um combate intenso. Laio é ferido, mas não letalmente. Porém, o pai se mata, após captar, por meio de um frágil diálogo com o rapaz, a terrível verdade.

O próprio título da peça acusa o seu caráter *a priori* anti-trágico. Laio não é morto pelo filho. Na realidade, ele se mata para poupar o filho de descobrir a verdade. "Édipo" e nem tampouco Jocasta descobrem a essência dolorosa dos fatos. Pélope, o único personagem vivo a entender o que se passa, endoidece ao que tudo indica. É interessante a peculiar escolha de Boal em centrar o foco dramático na figura de Laio, mas nesta peça a concepção da personagem nem de longe reúne os atributos de um herói trágico. A escolha de Boal em realizar um salto temporal tão agudo não nos dá a oportunidade de conhecer as crises, os dramas, o *páthos*, o aprofundamento de seu Laio. Ora, qual é a sua *harmatia*? É como se mudássemos o foco de Antígona para Ismênia sem que houvesse a criação/adensamento de uma trajetória para a irmã ofuscada.

Aqui, a dimensão mística se reconfigura pelas energias do terreiro, contudo o universo cósmico-simbólico do candomblé é mais figurativo que estrutural na urdidura dramática. A peça, de construção bastante frágil, aborda questões importantes, como o racismo religioso e a criminalização da pessoa negra. Nos melhores momentos, os diálogos exalam uma coloquialidade bastante ágil, rastreando uma oralidade viva.

Historicamente essa encenação não ocorreu, pois Abdias não reconstruíra o TEN, como imaginava Magaldi. No final de 1952, após todas as temporadas de *Rapsódia negra,* a coluna teatral de Cavalheiro Lima para o *Diário da Noite* do dia 26 de novembro entrevista um desolado Abdias. O líder-mor do TEN conta-nos que o elenco de *Rapsódia* foi dissolvido, visto que não havia mais recursos para mantê-lo. Entretanto, fiel à missão iniciada em 44, o Teatro Experimental do Negro (a tal trupe Abdias Nascimento já nem existe mais) continuará o seu trabalho cênico:

> No momento não faremos espetáculos musicados, pois que *vamos empregar nossos esforços na promoção de espetáculos dramáticos*. A "Via Sacra" de Henri Gheon, O Imperador Jones, de O'Neill, *"O logro", de Augusto Boal*, e "Sortilégio", de minha autoria são as peças que pretendemos montar em São Paulo com Claudiano Filho, Léa Garcia *e talvez alguns elementos do Teatro Experimental daqui* e novos atores que virão do Rio. E estamos em entendimentos com a TV Tupi para apresentação de uma série de peças com elenco negro (p. 13, grifo nosso).

Este é o momento da história do TEN/RJ em que ele passa a atuar mais intensamente em São Paulo de 52 até praticamente o final de 53. Na capital paulista, o grupo remontou *O filho pródigo* e *O Imperador Jones*, além de participar de alguns programas no teleteatro da TV Tupi[83]. Em 1954 o TEN carioca volta para o seu nascedouro a fim de encenar o Festival O'Neill,

[83] Este tópico da trajetória verdejante do TEN merece um estudo à parte. Antes seria necessário encontrar tais filmagens para submetê-las a uma profunda anàlise estético-histórica pelo seu valor inestimável. De acordo com o *Diário da Noite* de 7 de janeiro de 1953, o TEN/RJ "está em São Paulo apresentando-se numa curta temporada,

em janeiro. Finda a revista negra, o TEN recoloca no seu projeto a encenação de "espetáculos dramáticos" alinhados aos seus anseios artísticos de construção de uma dramaturgia moderna, não-convencional. No repertório anunciado está mais uma peça de Augusto Boal. Este texto tristemente não foi localizado para uma análise. Contentemo-nos, pois, com as palavras de Razuk (2019, p. 46):

> *O Logro* é ambientada entre os negros e são abordadas questões ligadas aos cultos afro-brasileiros. *Vale ressaltar a importância do Teatro Experimental do Negro nessa primeira fase do trabalho dramatúrgico de Boal,* já que em território brasileiro é junto a esse grupo que Boal encontrará suas primeiras encenações como autor e como diretor teatral (Grifo nosso).

O pesquisador afirma ainda que a primeira montagem dessa peça foi realizada em 1953 pelo TEN. Ao analisarmos os periódicos da época digitalizados na Hemeroteca Nacional, temos informações precisas acerca do elenco. A direção estava a cargo de Silva Ferreira e o elenco constituído por Léa Garcia, Claudiano Filho, Marcílio Faria, José Ézio, Aparecida Rodrigues, Samuel dos Santos (este do TENSP) e Abdias Nascimento. O espetáculo supostamente foi apresentado nos dias 22, 23 e 24 de maio de 1953[84], mas as evidências são um tanto dúbias.

Ao que tudo indica, coube ao TENSP o mérito de encenar uma peça de Augusto Boal pela primeira vez. *O cavalo e o santo* foi apresentada no âmbito do I Festival Paulista de Teatro Amador em 17 de novembro de 1954 no Teatro Colombo e sob a direção de Geraldo Campos de Oliveira[85]. Boal já se estava nesta altura realizando seu período de estudos nos Estados Unidos. Oscar Nimtzovich, do *Correio Paulistano* no dia 29 de outubro daquele ano congratulou o grupo negro pela iniciativa:

> O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, levando à cena "O cavalo e o santo", mostra a São Paulo o talento de um jovem escritor de teatro. Um escritor sem

às sextas feiras, à noite pela televisão Tupi. O grupo, dirigido por Abdias Nascimento vem revelando alguns atores bons em peças de fôlego como 'O Imperador Jones', de O'Neill, 'O filho pródigo', de Lúcio Cardoso e 'Onde está marcada a cruz' [também de O'Neill], último e real sucesso, em que se evidenciou o trabalho notável de Samuel Santos, ator 'colored' do grupo de Teatro do Negro de S. Paulo. [...] Na próxima apresentação pela televisão, o Teatro Experimental do Negro deverá encenar 'A hora certa', de Adonias Filho [...] Nos principais papeis estarão: Léa Garcia, Claudiano Filho, Samuel dos Santos, Veridiano dos Santos, Benedita Rodrigues, José Ézio e Abdias Nascimento" (RODRIGUES, 1953, p. 11). José Inácio de Melo Souza no pormenorizado estudo Relação de Teleteatros apresentados na TV Tupi: 1950-1964, dá-nos as seguintes informações: *O Imperador Jones* foi ao ar no dia 19/12/1952; *A hora certa foi* ao ar no dia , 09/01/1953; *Todos os filhos de Deus têm asas*, foi ao ar no dia 30/01/1953. A data em que *O filho pródigo* foi televisionada não conta no estudo do autor. Para finalizar, Abdias Nascimento (1988) nos oferece o seguinte testemunho: "Embora tenhamos realizado poucas montagens em determinados períodos, é bom pensar que na década de 1950 já conseguíamos ganhar algum dinheiro, com um trabalho profissional, e foi o que aconteceu quando participamos do 'Grande Teatro' da TV-Tupi, de São Paulo, apresentando algumas montagens, até começar a grita [sic]: 'Tirem essa negada do ar!'" (p. 114).

[84] Informações colhidas no jornal *A Noite*, 31 de março de 1953. O *Correio Paulistano* também confirma os mesmos dados.

[85] Clóvis Garcia (2006) conta-nos que o ator Raul Martins, do TENSP, recebeu uma bolsa de estudos, ofertada pela EAD, a alguns intérpretes amadores que participaram do I Festival Paulista de Teatro Amador.

> delongas, sem rebuscamentos. Além do mais, prestigia a menos feliz das classes teatrais, a classe dos autores jovens. Tanto em idade, quanto em ideias (p. 10).

O cavalo e o santo (1954) apresenta um Boal inequivocamente mais maduro quanto à estruturação dramatúrgica, elaborando em 5 fragmentos uma trama na qual dimensões místicas e sociais se entrelaçam na vida de uma modesta família negra. Há aqui duas histórias que se espelham. A primeira é a de Marina, jovem de 29 anos estigmatizada dentro da própria casa por ainda não ter se casado. O seu comportamento também gera estranheza na mãe e no irmão. Marina é cavalo, isto é, indivíduos que, nas religiões afro-brasileiras servem, durante o transe, de suporte ou veículo para a manifestação de uma entidade/santo/orixá. A matriarca tem esperanças de que uma possível relação entre a filha e o pai de santo Severino, conhecido da família, será vantajosa econômica e espiritualmente. Mas ao longo da trama vamos descobrindo que o tal pretendente nada mais é que um oportunista barato, tarado, aproveitador da fragilidade emocional de Marina. A segunda história é de Jorge, o jovem irmão da moça, que aos poucos se vê perdidamente apaixonado por uma médium vivida e experiente, conhecida pela alcunha de "Madame". O par de irmãos gradualmente vai sendo dominado pelas manipulações sutis destas duas figuras místicas. A atmosfera realista entrecortada por esparsos feixes místicos e o uso da fé para fins espúrios lembram muito o texto *Filhos de santo* (1949), de José de Morais Pinho. O elemento espiritual é uma camada que complexifica as fantasias e intenções dos manipulados e dos manipuladores. Contudo, a presença do candomblé vai se tornando tópica, um tanto estetizante e menos estruturante na configuração dramatúrgica. O mais instigante na concepção dos irmãos são suas turvas bases psicológicas. Em alguns momentos, Marina parece nutrir sentimentos incestuosos para com Jorge.

O jornal *Tribuna da Imprensa* do dia 24 de maio de 1955 informa que Boal está a ensaiar *O cavalo e o santo* em Nova York, ao passo que no Brasil o TEN (não fica muito claro se é carioca ou o paulistano) prepara a montagem de *Maria Conga*, original do jovem dramaturgo. Segundo Razuk (2019) a peça, ao lado de *Martin Pescador*, é de fato uma das primeiríssimas peças de Boal. Uma vez mais, o universo afro-religioso é tema da construção dramatúrgica, pois Maria Conga é uma respeitada entidade na umbanda, símbolo de liderança e proteção. Mas depois não encontramos mais menções a esta suposta montagem, de modo que se afigura improvável que a peça tenha sido levada à cena. Outro projeto também malogrado foi a tentativa de se encenar *Martin Pescador* em janeiro de 1956. Em chave naturalista, o texto retrata a vida de pescadores baianos enfrentando as agruras socioeconômicas para sobreviver. Conta-nos Boal (2000, p. 87):

> [...] escrevi Martin Pescador, que chegou a ser ensaiada com Grande Otelo[86] e Abdias Nascimento, meu mais antigo querido amigo, irmão, Léa Garcia que veio a ser sua esposa e atores do Teatro Experimental do Negro. Ensaios no Galpão do apartamento onde eu morava 1.130, Lobo Júnior. Inspirado nos cegos, operários, brancos e negros escrevi O cavalo e o santo, O logro, Maria Conga.

Ainda em 1956, o TENSP tentou encenar a peça *Filha moça*, também de Augusto Boal. Há uma certa confusão histórica com relação a esta realização (ou tentativa) cênica. O jornal *Correio Paulistano* do dia 24 de janeiro daquele mesmo ano dá as seguintes informações: "Dando prosseguimento ao seu programa de divulgação do autor nacional, o Teatro Experimental do Negro daqui apresentará no próximo sábado [logo, dia 28] no Teatro João Caetano (Jabaquara) a peça de Augusto Boal 'Filha moça'" (MUNIZ, 1956, p. 5). Porém sabe-se que o texto foi censurado pela Divisão de diversões públicas de São Paulo no dia 12 de fevereiro de 1956, portanto não está claro se a peça foi de fato encenada antes do processo censório, como anuncia o periódico. A encenação em janeiro (a censura é de fevereiro) aconteceu ou não? Para o censor a dramaturgia ofendia a moral e os bons costumes, aviltando os humildes sócios do TEN cuja maturidade simplória não seria capaz de avaliar o perigo deste texto. Este injustificável argumento é-nos significativo, pois indica indiretamente que pelo menos alguma parcela da plateia dos amadores negros era constituída por grupos sociais marginalizados[87]. Destacamos este ponto, pois uma das grandes dificuldades históricas do TEN foi formar um público negro para seus espetáculos. Embora este público em especial não tenha sido sistematicamente mantido pelo grupo, o argumento do censor nos indica que uma plateia

---

[86] Vale a pena atentarmo-nos para o fato de que em 1949 Grande Otelo e os atores do TEN, Ruth de Souza, Aguinaldo Camargo, Marina Gonçalves e Neusa Paladino trabalharam juntos no filme *Também somos irmãos,* que não é, em rigor, cômico. Embora tenha sido uma produção cinematográfica, e não teatral, o contexto nos indica que os diálogos entre o TEN e Grande Otelo já existiam. Isto para não falar da participação do comediante no1º Baile da Boneca de Pixe em 1948, evento organizado pelo TEN. Embora esta não tenha sido de fato o primeiro contato entre Grande Otelo e o Teatro Experimental do Negro, esta colaboração foi considerada significativa pela imprensa da época, pois marcava, segundo o jornalismo cultural, a entrada do hilário comediante no universo do *teatro sério*. A *Gazeta de Notícias* do dia 13 de janeiro de 1956 reproduz uma declaração expressiva de Grande Otelo: "[...] O T.E.N será para mim a experiência que faltava. A personagem que Léo Jusi [seria o diretor do espetáculo] reservou para mim na peça de Augusto Boal tem na versatilidade que exige, todas as características que eu precisava para uma incursão pelos meandros do teatro sério. Espero sinceramente não decepcionar Abdias Nascimento e farei o possível para que a crítica no futuro me olhe no Teatro Experimental do Negro com a mesma boa-vontade com que tem olhado até hoje os meus trabalhos 'profanos'" (OTELO, 1956, p. 6). É interessante perceber, mais uma vez, como a noção de teatro sério diz respeito a um espectro artístico muito amplo, mas que em geral se volta para espetáculos centrados no *drama* (estrutura/configuração), em uma atmosfera mais densa e/ou elevada, tratando, por fim, de assuntos austeros. Era em síntese grande parte daquilo que se buscava como renovação para a dramaturgia brasileira nos anos 40 e 50. Grande Otelo, em sua declaração, apreende de certa forma estas tensões artísticas, considerando inclusive o seu trabalho como profano. Ainda que jocosamente, o termo utilizado pelo ator é simbólico, pois na outra margem temos um teatro sublime, sagrado, quase hierático, reputado por grande parte dos críticos e estudiosos como esteticamente superior.

[87] "É lamentável que o Teatro E. do Negro só escolha peças com temas que ofendam a moral e os bons costumes para apresentar aos seus sócios, compostos em sua maioria de pessoas humildes e sem a devida compreensão, conforme pude verificar por ocasião de um de seus espetáculos."

negra e pobre não era, doutro modo, totalmente alheia às atividades do TEN. Celso Frederico (2017), em excelente artigo que analisa este processo censório afirma: "Para a censura, a representação da família brasileira em *Filha moça*, sem nenhum herói positivo, sem exemplos saudáveis para nossa juventude, foi, seguramente, o que guiou a 'tesoura'" (p. 52). Sobretudo em se tratando de uma família negra conduzida pela sexualidade e pelo destino.

Entre todos os textos dramatúrgicos de Boal que passaram pelos TENs, este parece-nos ser o mais bem acabado no que tange ao aprofundamento psicoemocional das personagens, aos conflitos que se desenrolam e às questões sociais e morais abordadas. Novamente, o seio de uma pobre família negra é o palco conflituoso de um drama realista-naturalista. A filha única só tem ouvidos para o noivo, com o qual desfruta prazeres e delícias que indignam os pais. Os embates se intensificam ao sabermos que a jovem leva no presente o mesmo estilo de vida, algo inconsequente, que os pais levaram no passado. Os progenitores projetam na filha as frustrações e mágoas que eles próprios enfrentaram ao dar vazão a seus prazeres. Os dois são incapazes de olhar, sem uma boa dose de desgosto, para a relação que construíram. A mãe chega a arriscar uma relação extraconjugal na tentativa de colorir sua cinzenta existência. A modesta família sempre abafa as insinuações eróticas que povoam o seu subsolo emocional. No fim, o namorado da ingênua filha a abandona insensivelmente, assim como o pai fizera com a mãe há anos. Frederico (2017) vê influências do padrinho Nelson Rodrigues nesta peça, especialmente, em seus personagens "que, por razões atávicas, deixavam-se levar pelas pulsões inconscientes, pela "tara", pela revelação de uma natureza humana animalesca que, como 'fatalidade', irrompe misteriosamente e determina o curso de suas vidas" (p. 51).

Em 1958, o jornal carioca *Última Hora* no dia 8 de fevereiro destaca que "O Teatro Experimental do Negro (SP) ensaia 'Laio se matou', de Augusto Boal, tendo por diretor Geraldo Campos de Oliveira. O espetáculo será realizado durante as comemorações da abolição da escravatura" (CALVET, 1958, p. 4). De acordo com tais informações, os amadores paulistanos iriam encenar a peça possivelmente em maio, visto que historicamente as comemorações oficiais da assinatura da lei áurea acontecem no dia 13 do sobredito mês. Nossas suposições parecem se confirmar quando lemos o artigo de Dalmo Ferreira (diretor e ator que já colaborara com o TENSP) para o jornal negro *O Mutirão*. No escrito intitulado "As grandes realizações do Teatro Experimental do Negro", o articulista: "Para as comemorações do Ano 70 da Abolição foi encenada no T. Leopoldo Fróes, a tragédia 'Laio se Matou', de Augusto Boal" (AS GRANDES..., 1958, p. 2). Segundo o texto, a encenação ocorreu no dia 28 de maio.

Em síntese, vimos neste panorâmico apanhado que a experiência artística no e com os TENs foi basilar para o iniciante Augusto Boal, especialmente pelo fato de que o contexto amador oferecia amplas possibilidade de exploração dramatúrgica, no que se refere aos temas e às estruturas. Uma exploração estética fundamental para artistas não apenas engajados politicamente, mas interessados na construção de uma linguagem cênico-dramática renovada esteticamente, formulando neste processo caminhos alternos, não-convencionais para o teatro brasileiro. Estes textos de Augusto Boal já trazem perspectivas que seriam futuramente amadurecidas e discutidas nos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena, por exemplo: uma dramaturgia que verdadeiramente encara grupos sociais subalternizados, enfrentando dificuldades entranhadas na realidade brasileira. As personagens negras, a vida modesta, os valores culturais afro-brasileiros, são elementos importantes para esta fase da dramaturgia de Boal. Para os dois TENs (especialmente o paulistano), a parceria com o dramaturgo principiante foi também bastante significativa especialmente no que tange ao fortalecimento de uma dramaturgia brasileira que de algum modo conseguisse formular personagens negras centrais ficcionalmente. Mesmo sendo frágeis em muitas passagens, esta parte da dramaturgia de Boal alargou as possibilidades teatrais para atores negros e negras interpretarem *personas* dramáticas sérias (como se desejava) e dotadas de algum estofo psíquico[88].

1.2.2 *João Sem Terra*: Hermilo Borba Filho e o Teatro Experimental do Negro

A misteriosa obra, *João sem Terra*, de Hermilo Borba Filho[89] estreou em agosto de 1952, dando início ao Festival do Novo Autor, do Teatro Duse, fundado por Paschoal Carlos Magno. Segundo Diego Molina (2015) a crítica em geral recebeu de maneira agridoce o texto do pernambucano: "Um dos pontos controversos ocorreu pelo fato de o autor fazer a exposição de um Nordeste a partir uma visão mais bruta, rude, e com cenas demasiadamente "mundanas",

[88] A dimensão psicológica abordada aqui não se iguala ao psicologismo da dramaturgia burguesa, realista-naturalista ou da peça-bem-feita. Já não se trata do personagem burguês que atravessa transformação do caráter em decorrência das ações externas ou mesmo a partir de suas escolhas individuais. No âmbito das dramaturgias modernas, o ser humano é torturado porque sofre uma compulsiva atração para algo que irá aniquilá-lo, a sua mente não traduz uma inteireza. Ao contrário, as zonas inconscientes, as suas taras, os medos, seus sentimentos instintivos ou arquetípicos ora fragmentam, ora redesenham o seu interior. Anatol Rosenfeld (2009) dirá que toda dramaturgia moderna é *antipsicologista*. No caso analisado, as dramaturgias de Augusto Boal traziam algo fulcral para Abdias Nascimento e Geraldo Oliveira, ou seja, retirar o ator negro do lugar repetidamente estereotipado e ridicularizado em comédias de costume ou em revistas.

[89] Segundo Luiz Maurício Britto Carvalheira (2011) Hermilo Borba Filho em seu discurso *Teatro: arte do povo* já havia se manifestado acerca da importância de um teatro negro para a formação de uma teatralidade verdadeiramente popular e brasileira. Para Hermilo, Zumbi dos Palmares, tão importante quanto Otelo, aguarda o autor que o incorporará definitivamente em nossa dramaturgia nacional. Portanto, afinidades estético-ideológicas existiam entre os TENs e o dramaturgo pernambucano.

só que se utilizando de uma narrativa lírica, que em muitos momentos se aproximava da poesia" (p. 118). Temos para nós que esta é uma das mais sedutoras características da peça, isto é, a sua imagística desconcertante, ferindo uma certa noção lúdica ou tradicionalista do Nordeste.

Segundo o *Diário da Noite* do dia 8 de setembro de 1955, *João sem terra* foi apresentada no II Festival Paulista do Teatro Amador, no Teatro São Paulo, a 14 de setembro de 1955[90]. Mais tarde, a peça foi levada ao Teatro Colombo, a 1º de dezembro daquele mesmo ano[91]. O elenco foi constituído por: Betty Maria, Gentil de Oliveira, Samuel dos Santos, Aurea Campos, Raul Martins, Francisca de Souza, Sinésia Bastos, Jane de Souza, Gilberto de Freitas, Mara dos Santos, Eloy Edson, Plínio Severino e José Francisco.

Joao sem terra, escrita em 1947, integra, ao lado de *Electra no circo* (1944), *A barca de ouro* (1949) e *O vento do mundo* (1948), um conjunto que representa tentativas de se renovar o panorama da dramaturgia brasileira na primeira metade do século XX (REIS, 2008). Nestas obras, a cor-local e seus os elementos fortemente regionais estão em segundo plano. A dimensão interior, subjetiva. domina a ação dramática, esta atravessada por uma nuvem trágica, portadora de uma torrente emocional que aborda problemáticas mais gerais, globais, como o amor, a violência e a morte. Luís Augusto Reis (2008) nos mostra, em suas análises, um Hermilo não apenas atento às transformações dramatúrgicas em curso na Europa e nos Estados Unidos, mas disposto a absorver tais linhas expressivas para convertê-las em uma dramaturgia nordestina fortemente moderna. O expressionismo e a tragicidade de Lorca e O'Neill (este em especial) foram grandes referências para o criador pernambucano que, em *João sem terra*, experimenta suas leituras expressionistas, criando um drama em quatro atos que se aproxima estruturalmente do naturalismo, mas vive em uma paisagem fantástica, simbólica (REIS, 2008).

Adentramos aqui no medonho mundo de João, um autoritário patriarca que impede qualquer pessoa de cultivar as suas terras. Para ele, o campo deve permanecer em estado puro

---

[90] A participação do TENSP no II Festival do Teatro Amador parece-nos improvável. O crítico Clóvis Garcia (2006) a 22 de setembro de 1955 afirmou o seguinte: "'João Sem Terra', de Hermilo Borba Filho, seria a apresentação do Teatro Experimental do Negro de São Paulo, que, por motivos econômicos desistiu de sua inscrição" (p. 309). Tudo nos leva a acreditar que o TENSP realmente não conseguiu encenar a peça naquele dia. Contudo, as demais temporadas dessa peça parecem ter acontecido efetivamente.

[91] É importante dizer que entre a suposta primeira apresentação, em setembro, e a segunda, em dezembro, o texto sofrerá uma tentativa de censura, como nos informa o *Diário da Noite* de 2 de novembro de 1955. O censor Joaquim Buller Souto é quem estava responsável pela liberação ou proibição da peça. Visto que naquele ano o TENSP apresentou sua peça um mês depois, deduz-se que após tais tensões burocrático-repressivas, a peça foi liberada. Este é apenas mais um detestável exemplo da estrutura censória contra as artes brasileiras em um período tido como "democrático". No artigo "A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira", a pesquisadora Maria Cristina Castilho Costa (2008) afirma que a censura no estado de São Paulo foi indubitavelmente uma das mais violentas. Esta mesma pesquisadora estudou sistematicamente o Arquivo Miroel Silveira, que contém inumeráveis processos de censura prévia ao teatro, dos anos 20 até o final dos anos 60

e virginal sem a mínima influência humana. É como se ele encarnasse uma ecosofia às avessas, em que tudo está centrado na natureza, impondo aos outros a sua radical visão edênica, cuja flora deve medrar livremente. O lunático homem mostra-se ainda mais controlador ao expressar o seu pensamento de cariz misógino, pois ao contrário da terra, o corpo feminino sim pode ser dominado, fecundado e penetrado pelo homem. A fêmea deve servir docilmente o macho, entregando o seu ventre para ser arado. Os conflitos familiares também se adensam. João teve dois filhos, Conrado (nascido dentro do casamento de seu pai com Beatriz) e Paula (fruto de uma relação extraconjugal com Ana). O filho ao mesmo tempo em que enfrenta a irracionalidade do pai, desenvolve um amor incestuoso para com a irmã, sem desconfiar do parentesco. Aliás as sombras do incesto se projetam nas nebulosas relações entre Conrado e a mãe, e entre João e sua filha. Aumentam, ao longo da trama, as pressões para se vender as terras intocadas aos interesses industriais e capitalistas, pois uma trilha de ferro deve passar obrigatoriamente por aquela região, alterando a paisagem. A dimensão trágica se avoluma à medida que João, representante-mor do universo natural inquebrantável, se vê diante de sua possível derrocada, posto que sua propriedade pode ser transformada pela ação humana. O conflito de gerações (pai e filho) é também um embate entre distintas visões socioeconômicas. A dramaturgia é, em diversas passagens, entrecortada por pausas e silêncios, jogos de luz e sombra, vaticínios e sugestões sexuais. Um sinistro coro de carpideiras entoa cânticos fúnebres. As rubricas que abrem o terceiro ato são exemplares quanto à atmosfera soturna que engolfa as personagens:

> A mesma sala do primeiro ato. Apenas as janelas estão abertas deixando entrar o sol e ver perto o mato crescido cobrindo tudo, querendo engolir a própria casa. A sensação que se tem é a de que se está dentro da mata. Por isso, apesar do sol, a luz é mais difusa e quase se sente a sombra das árvores se estendendo pela sala. O velho relógio continua marcando as horas lentas e outra cadeira de balanço, nova, substitui aquela onde Beatriz se sentava. É quase gritante esse único móvel novo em meio às coisas paradas no tempo (FILHO, 2007, p. 115).

A atmosfera é muito próxima do universo místico, violento e incestuoso de *Álbum de família* (1945), de Nelson Rodrigues. Os lances cromáticos no ambiente e em alguns personagens (a mulher vestida de preto e o homem vestido de branco), bem como o isolamento que se apodera da casa de João, em decorrência do crescimento do mato, lembra-nos a visualidade também expressionista de *Anjo Negro* (1948). É destacável também um outro ponto. João, em sua insaciável sede por dominar corpos femininos, diz a Ana, a amante, que irá na casa de Zefa, uma mulher negra, satisfazer os seus desejos. A amante se indigna com o fato de João se deliciar com um corpo negro. O homem diz: “Só tem diferença na cor. *E é até bonita*.

De noite é como se a gente não estivesse com uma mulher. É como se a gente estivesse deitado com um monte de terra" (FILHO, 2007, p. 111, grifo nosso). A categoria racial também transparece aqui como um problema, uma marca inferiorizante. Como terá sido para o TEN/SP ler tais passagens?

Para Igor Almeida da Silva (2017), o enquadramento expressionista de *João sem terra* se manifesta mais vivamente nos embates entre norma e instinto, civilização e racionalidade e entre geração mais velha e geração mais nova, de modo que o "expressionismo também não deixa de ser uma tentativa de atualização da herança trágica grega. O TENSP voltará a este texto em mais duas ocasiões, a saber: em março de 1956, no Teatro dos Novos Comediantes, em temporada de 11 dias (do dia 16 ao dia 27), sob a direção de Geraldo Campos de Oliveira e cenários de Barbosa de Araújo[92]; e no IV Festival Paulista de Teatro Amador, a 24 de outubro de 1957[93]. Segundo o crítico Paulo Fábio, a "encenação do Teatro Experimental do Negro de São Paulo, dirigida com muita desenvoltura por Geraldo Campos de Oliveira, foi excelente. Não me admirarei se esse encenador e a atriz negra Aurea Campos obtiverem alguns prêmios do Festival Amador" (FÁBIO, 1957, p. 4). Além de contar com uma bela cenografia de Francisco Giachieri, uma "plateia numerosa premiou os artistas, o autor e o encenador com aplausos merecidos. Poucas vezes ouvi tantas palmas como em 'João sem terra'" (*ibidem*, p. 4).

1.2.3 Pontes diaspóricas entre São Paulo, Rio de Janeiro e o Harlem: Langston Hughes pelo TEN

No dia 17 de julho de 1956, o TENSP concretizou um dos mais remotos desejos de Abdias Nascimento, na qualidade de diretor do TENRJ, isto é, encenar a exitosa peça *Mulatto*[94]

[92] De acordo com o *Correio Paulistano* do dia 27 de março de 1956, esta temporada no Teatro dos Novos Comediantes conseguiu angariar uma plateia expressiva: "Amanhã, o Teatro Experimental do Negro deverá encerrar a série de espetáculos que vem realizando no Teatro dos Novos Comediantes. Numeroso público tem acorrido ao teatrinho da rua Jaceguai para apreciar 'João sem terra', de Hermilo Borba Filho [...]" (RIBALTA, 1956, p.5).

[93] A presença do TENSP nesta edição do Festival Paulista de Teatro Amador é inconteste. Em um primeiro momento, Clóvis Garcia (2006), ao listar o nome de todos os inscritos, menciona o grupo negro. Em um segundo momento, o crítico faz um balanço das apresentações realizadas e destaca "um número considerável de autores nacionais, entre os quais Isaac Gondim Filho, José Carlos Cavalcanti Borges, Maria Clara Machado e Hermilo Borba Filho, prestando os amadores, também nesse sentido, um inestimável serviço ao desenvolvimento da nossa dramaturgia" (p. 430).

[94] Esta peça, de 1935, foi um estrondoso sucesso, tendo alcançado nos palcos da Broadway uma das mais duradouras temporadas de um texto escrito por autor negro. Permaneceu em cartaz por um ano. O produtor do espetáculo, Martin Jones, incluiu arbitrariamente uma gratuita cena de estupro, entre outros elementos bombásticos, objetivando impactar a plateia de modo sensacionalista. Hughes, que sempre desaprovara categoricamente estas alterações, só nos anos 60 conseguiu publicar a versão original da peça.

(1935), de Langston Hughes (1902-1967). A encenação integrou o III Festival de Teatro Amador de São Paulo. Antes de analisarmos o texto em si, bem como a sua relevância estético-política para os amadores negros, é importante compreendermos o significado desta aproximação entre Nascimento e Hughes.

Em resumo, Langston Hughes foi "talvez o escritor afro-americano mais abrangente e persistente no século vinte" (tradução nossa)[95] O autor não foi apenas longevo, (produziu por mais de quatro décadas), mas prolificamente variegado, passeando pelo conto, poesia, ensaio e dramaturgia em diversos registros e gêneros. Hughes, em sua trajetória, conviveu com a Harlem Renaissance e com o início dos movimentos negros dos anos 60, tendo sido um intelectual que em toda sua obra artística manifestou seu posicionamento sociopolítico contra toda e qualquer forma de desumanização. A sua obra poética foi, em diversos momentos, tida como simplória, menor ou desprovida de complexidade formal, sobretudo para um paradigma literário calcado nos pressupostos eurocentrados. Para Hughes, as sonoridades e vocalidades vernaculares, as musicalidades e os ritmos do jazz e do blues, bem como os saberes tradicionais afro-americanos (lendas, provérbios, símbolos, etc.) se converteram não apenas em temas, mas em estruturas composicionais que, em incontáveis poemas, matizam os versos com as paisagens culturais negras; universos criativos desconsiderados pela crítica dominantemente branca. Em Langston Hughes, incorporar a "expressão oral dos negros de humilde condição significava também validar e atribuir beleza à cultura popular desse estrato social, colocando-a num patamar acima dos habituais critérios da aferição burguesa, de escrita literária consignada a gente letrada" (BORGES, 2007, p. 118). Hokanson (2007) analisa percucientemente a modernidade artística de Hughes a partir das ressonâncias jazzísticas em sua poesia, incluindo os aspectos não lineares, as mudanças abruptas no tom e na cadência dos versos, o dinamismo e a fluidez de formas livres das jaulas canônicas (embora não as desconhecesse), e os efeito improvisacionais nos poemas, criado a partir da justaposição de elementos e vozes (*call-and-response*). É mister termos em mente que, ao falarmos de Hughes, estamos na presença de um homem que, ao mesmo tempo em habita intensamente as manifestações da *poiesis* afro-americana, jamais abdicou de se corresponder literariamente e geograficamente com diferentes escritores e estéticas, pois, além de tudo, fora um viajante contumaz.

[95] "perhaps the most wide-ranging and persistent black American writer in the twentieh century" (MILLER, 2004, p. 23).

Na edição de *O Jornal* de 17 de outubro de 1944, Abdias Nascimento apresentava alguns princípios e propósitos do recém-fundado Teatro Experimental do Negro. Em um determinado ponto da entrevista, o líder do grupo afirma orgulhosamente:

> *Langston Hughes, uma das maiores expressões da poesia moderna contemporânea, virá ao Brasil a nosso convite*, continua o sr. Abdias do Nascimento. O escritor R. Magalhães Júnior será o nosso intermediário. *Magalhães Júnior vai traduzir a peça do grande poeta negro intitulada "O Mulato", já incluída em nosso repertório*. *Langston Hughes virá possivelmente por ocasião da estreia de sua peça, e fará uma série de conferências patrocinadas pelo Teatro Experimental do Negro*. Outro grande negro norte-americano que pretendemos convidar para assistir a estreia de sua peça é Richard Wright, autor do romance "Filho Nativo", já adaptado para o teatro (NASCIMENTO, 1944, p. 2, grifo nosso).

A declaração de Abdias é uma pérola histórica, acima de tudo por demonstrar, desde os primórdios do TEN a busca por um repertório esteticamente renovado, em consonância com as práticas cênico-políticas da diáspora afro-americana. Não apenas Eugene O'Neill estava no radar dramatúrgico dos amadores negros, mas um horizonte artístico mais amplo, fato este que recoloca mais uma vez o Teatro Experimental do Negro em diálogo com um contexto internacional de transformações teatrais, seja pela via de O'Neill, seja pela via de Hughes; este talvez seria até mais contundente: Iremos examinar o texto ulteriormente, mas vale a pena sabermos de antemão que a peça em questão analisa, em chave moderna, o sujeito mulato/mestiço e suas crises identitárias/existenciais. O que é mais fundamental aqui é, novamente, a interlocução estabelecida pelo TEN para com uma obra e um autor modernos, quanto à representação da *persona* negra e quanto ao ideário afim. Parece deveras exagerado (ou talvez excessivamente idealista) um paupérrimo grupo amador financiar a vinda e as conferências de um intelectual renomado, como é dito. Mas ao mesmo tempo não ignoramos as estratégicas articulações de Abdias e do TEN para realizar os seus projetos.

Acima, mencionamos o fato de que Hughes foi um apaixonado viajante. Isso não é um mero detalhe. Vera Kutzinski (2012) conta que além de ter conhecido diversos lugares, o escritor sempre distribuiu exemplares de suas obras por onde passou, contribuindo largamente para a circulação global de seus escritos, estes, aliás, traduzidos para variados idiomas. A autora exibe um quadro cronológico por meio do qual somos informados que em 1944, mesmo ano de fundação do TENRJ, uma tradução brasileira da autobiografia *The big sea*, foi realizada por Francisco Burkinski, com o título de *O imenso mar*. O mais importante a reter aqui é o modo como o texto teatral *O mulato*, até então numa possível tradução inédita para o Brasil[96].

[96] No livro *O quilombismo* (1980), Abdias Nascimento analisa um aspecto fundamental na luta mundial contra o racismo e na interlocução política entre populações negras ao redor do globo, qual seja, o papel decisivo das traduções de obras artísticas, biografias e demais obras textuais escritas por intelectuais negros e negras da diáspora

Em 1944 a encenação de Hughes não aconteceu, mas a sua poesia fez-se presente em 1945, na estreia de *O Imperador Jones.* Antes da peça propriamente dita, o recitativo coral do TEN declamou uma série de poesias afro-americanas. O *Diário de Notícias* de 22 de abril daquele ano traz as seguintes informações:

> O poema de Aladir Custódio, "Menina do morro", terá como declamadora-solista Elena Teixeira e coro feminino; o do cubano Regino Pedroso, "Irmão Negro", será declamado pelos solistas Aguinaldo de Oliveira Camargo e Ruth de Souza, com os coros masculino e feminino; *o de Langston Hughes "Sempre o mesmo"* [Always the same, no original] *será declamado por Abdias Nascimento e coro masculino* (O IMPERADOR..., 1945, p.16, grifo nosso).

Já no início dos anos 50, Abdias Nascimento em carta a Sábato Magaldi[97], diz que a encenação de *O mulato* continua em seus planos. Nessa produção, José Maria Monteiro seria o diretor. Mas novamente tal projeto não se concretizaria ainda. A insistência estratégica foi proveitosa. Em 1954 o próprio Langston Hughes envia uma carta ao líder do TEN, autorizando, sem quaisquer custos, a montagem de sua peça pelo grupo amador. A edição do *Correio da Manhã* do dia 10 de março reproduz completamente a missiva dos Estados Unidos, Vejamos alguns trechos:

> Caro Sr. Nascimento: Sinto-me feliz em vos garantir, como diretor e ao Teatro Experimental do Negro, o direito de traduzir para o português e para representar, tão somente pelo Teatro Experimental do Negro, minha peça "Mulato". [...] Para produções amadoras de caráter não-profissional, o Teatro Experimental do Negro pode usar a minha peça "Mulato" em sua versão portuguesa sem pagamento de direitos autorais (HUGHES, 1954, p. 9).

Mais uma vez o Teatro Experimental do Negro consegue autorização para encenar um texto internacional significativo (*Mulato* foi um imenso sucesso em seu país) estética e politicamente. A persistência do grupo e de Abdias, em particular, é expressiva. A peça, contudo, não foi encenada em 1954.

Para além da importância sócio-histórica em se estreitar laços transnacionais com um artista e militante da envergadura de Hughes, as problemáticas articuladas no texto em questão rasuravam em cheio um dos pilares mais críticos da imagem brasileira, interna e externamente,

---

especialmente. Tais traduções têm o potencial de articular redes de contato, compartilhamentos de experiências socioculturais, socialização de estratégias e táticas coletivas de sobrevivência e enfrentamento, plasmando linhas sutis e complexas de comunicação e reinvenção da experiência negra no mundo. Nascimento cita algumas publicações importantes de Booker T. Washington, Richard Wright, Ralph Ellison, James Baldwin, entre outros nomes cruciais. Ao falar de Hughes, ele observa: "Também de há muito tempo me vem à lembrança o comovente *Imenso Mar*, do poeta Langston Hughes, com quem mais tarde eu trocaria esparsa e fraterna correspondência" (p. 14). A seu modo e dentro das suas condições, o TEN participou dessas discussões e movimentações negras internacionais, estabelecendo diálogos frutíferos, direta e indiretamente, com iniciativas diaspóricas. O jornal *Quilombo* é a materialização viva desses processos.

[97] A carta foi reproduzida na íntegra pelo próprio crítico em sua coluna no dia 19 de outubro de 1951.

qual seja, a mestiçagem. Era mais do que importante a montagem de uma dramaturgia que manifestamente colocasse em xeque a figura tão complexa do mestiço, em uma sociedade que historicamente não apenas mascarou/minorou seu racismo, como sustentou, anos mais tarde (no final de 1950), a tese lusotropicalista de que o brando português se misturou gostosamente com as negras e indígenas, gerando uma "civilização lusotropical" (FREYRE, 1960), ancorada na simbiose sociocultural. O *melting pot* ou o arquétipo da morenidade (MOTTA, 1999), no modo de se interpretar as relações raciais no Brasil, quer afirmar que as classificações fisionômicas são um tanto desimportantes, pois antes de sermos brancos ou negros, somos brasileiros acima de tudo. O moreno/mulato tipifica essa ambiguidade semântica que amalgama traços, unifica populações e projeta um ideal de fusão cultural cujo ápice é a harmonia social. Kabengele Munanga (1999, p. 78-79) assevera esmiuçadamente:

> A grande contribuição de [Gilberto] Freyre é ter mostrado que negros, índios e mestiços tiveram contribuições positivas na cultura brasileira; influenciaram profundamente o estilo de vida da classe senhorial em matéria de comida, indumentária e sexo. A mestiçagem, que no pensamento de Nina e outros causava dano irreparável ao Brasil, era vista por ele como uma vantagem imensa. Em outras palavras, ao transformar a mestiçagem num valor positivo e não negativo sob o aspecto de degenerescência, o autor de *Casa grande e senzala* permitiu completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Freyre consolida o mito originário da sociedade brasileira configurada num triângulo cujos vértices são as raças negra, branca e índia. Foi assim que surgiram as misturas. As três raças trouxeram também suas heranças culturais paralelamente aos cruzamentos raciais, o que deu origem a uma outra mestiçagem no campo cultural. Da ideia dessa dupla mistura, brotou lentamente o mito de democracia racial; "somos uma democracia porque a mistura gerou um povo sem barreira, sem preconceito".

Em janeiro de 1956 o TENRJ ganha novo fôlego. Alguns periódicos noticiam uma programação extremamente arrojada que estava a ser preparada para se apresentar no Teatro Follies ainda naquele mês. A *Gazeta de Notícias* do dia 6 nos informa que três peças em um ato foram selecionadas: *Martin Pescador*, *A alma que volta para casa*[98] (*Soul gone home* originalmente), de Langston Hughes em tradução de Augusto Boal; e "*O belo indiferente*"[99],

[98] Esta peça de Hughes, escrita em 1936, é bastante concisa e um tanto dilacerante. Num modestíssimo cortiço uma mãe vela o corpo do jovem filho negro. No auge do seu desespero, a mulher pede ao filho para conversar com ela pela última vez. Eis que o fantasma de Ronnie, o falecido, fala com ela. O diálogo entre os dois é violento e acusativo. A aparição culpa a mãe por não ter sido boa o suficiente. Ela por sua vez devolve os impropérios à altura. Seria o fantasma uma projeção da própria culpa materna? Embora o cenário seja bastante realista, a peça sabota essa atmosfera ordinária. O sofrimento psicoemocional é o centro desta dramaturgia. As questões sociais são um fundo penoso (o filho, por falta de condições dignas, morreu de tuberculose, a mãe, sem renda, começou a se prostituir). Seria a conversa com o filho morto uma fantasia, a materialização dos temores, distorções, memorias e, enfim, do próprio remorso?

[99] O monólogo *Le bel indifférent* de 1940 foi escrito especialmente para Edith Piaf. Uma mulher, num solitário apartamento, aguarda angustiadamente pela chegada do marido. Quando este chega, a emotiva esposa tenta conversar com ele. Mas não há resposta. Ela esbraveja, se desespera, se humilha, atravessa os mais distintos humores na inútil tentativa de fazê-lo responder às suas perguntas ou minimamente se afetar pela sua presença. O aspecto cômico carrega uma solidão avassaladora. A comunicação não se efetiva. A verborragia da mulher é um

de Jean Cocteau, com cenografia de Sorensen e direção de Labanca, que "elevará ao estrelato a jovem e inteligente atriz Léa Garcia" (p. 16). O repertório é sofisticado e diverso, conjuminando *one-act plays* nacionais e internacionais. O texto de Cocteau para Léa Garcia é singularmente relevante e recoloca de modo explícito as reflexões anteriormente tecidas a respeito do interesse do TEN em selecionar dramaturgias modernas para conceber um renovado perfil estético, emocional, cênico para a atriz/ator negros. O *Correio da Manhã* do dia 12 de janeiro destaca a quantidade de estreias que esta seleção de peças trazia para o teatro nacional: primeiramente o lançamento de Augusto Boal como dramaturgo. Diga-se de passagem, esta é uma flagrante inverdade, visto que em 1954, como vimos, o TENSP encenou *O cavalo e o santo*, do mesmo autor. No máximo podemos admitir que se tratava da estreia *em solo carioca* de um texto de Boal. O jornal também destaca a estreia de Grande Otelo no *teatro sério*, pois o consagrado comediante colaboraria com o TEN na peça *Martim-Pescador*; por último O *Correio da manhã* também sublinha o ineditismo de uma encenação de Hughes no Brasil. Mas lamentavelmente este programa não aconteceu.

Coube ao TEN/SP realizar o antiquíssimo sonho do seu irmão carioca e, ao que tudo indica, esta foi a primeira vez que uma peça do escritor afro-americano ganhou os palcos nacionais. Este acontecimento teatral também enfatiza indiretamente as interlocuções entre o TENRJ e o TENSP. Considerando não haver pistas de que o grupo paulistano tenha se comunicado diretamente com Hughes, a autorização para montar a referida peça deve ter sido, por assim dizer, compartilhada entre os dois grupos amadores.

Mulatto centra-se no conflito psicossocial de Robert Lewis, um jovem negro filho do branco Thomas Norwood, um *plantation owner* e de Cora Lewis, serviçal negra que há décadas trabalha na mesma propriedade. O drama se localiza no sul dos Estados Unidos na década de 20, uma sociedade bastante discriminatória, violenta, hostil à vida negra. Robert reclama insistentemente a sua ascendência branca, exige ser respeitado, ostenta suas origens caucasianas como uma forma de participar verdadeiramente da vida pública e, em última análise, ser considerado humano. Fisicamente Robert se assemelha mais a seu pai, exibindo traços mais afilados, olhos mais claros, porém a persistente "*one-drop rule*", ou seja, o "sangue negro" que corre em suas veias, o impede de ser reconhecido como um homem branco: "[...] a regra, segundo a qual qualquer traço de ascendência negra torna uma pessoa negra,

artifício, um modo de lidar com a tragicômica situação, uma tentativa de aplacar o seu vazio. O palavrório revela uma relação de profunda dependência. A concepção do monólogo parece ser um desdobramento de *A voz humana*, escrita uma década antes. A montanha-russa emocional, o abandono e as dificuldades em se efetivar uma plena comunicação são elementos comuns nas duas obras. Além disso em ambos os textos existe um farto material dramático para performances arrebatadoras de uma atriz.

independentemente de sua fenotipia, é aceita como critério de definição de 'negro' nos Estados Unidos [...]" (MUNANGA, 1999, p. 118)[100]. Em um determinado momento, o "mulato" vocifera: "Ninguém vai delimitar um lugar para mim!"[101]. E é esse o grande embate existencial que se processa em seu interior. Ele quer viver a liberdade de um homem branco, espelhando-se física e emocionalmente no pai que, diga-se de passagem, o deixou estudar por alguns anos; um tratamento incomum para um filho mestiço. Por isso Robert rejeita suas raízes negras, ridicularizando os outros negros que, ao contrário dele, possuem os traços negróides mais acentuados. Contudo, Norwood o rejeita veementemente, assim como não reconhece os seus outros filhos mestiços, irmãos do protagonista. O patriarca branco é o grande senhor, súmula do poder e do controle que rege inapelavelmente a vida em sua plantação. O pai é objeto de admiração e repulsa por parte de Robert.

Mulatto é descrita pelo autor como uma "tragedy of the deep South". Talvez o seu principal aspecto trágico seja realmente a impossibilidade de Robert exercer sua vontade plena, ou seja, construir a sua própria identidade. Ele almeja ser visto como um homem branco, mas o mundo racializado que o circunda nega-lhe esse privilégio e impõe nele a marca negra. É um desesperador embate entre o sujeito e toda uma ordem social que o constrange. Mas Robert não nos parece ter um ímpeto revolucionário. Ela almeja sua branquitude sem lutar por uma transformação social maior. O seu forte desejo é cruzar a *color line*, como um homem branco, mas não pretende destruir o sistema de hierarquização. O seu drama, embora doloroso, é egocêntrico. No auge da crise dramática, o filho mata o pai. No fim, após ser espancado por uma horda de brancos indignados para com o assassínio, Robert se mata, antes que os outros o façam. O seu suicídio também é altamente simbólico. O protagonista sabe que este mundo vai sempre estigmatizá-lo. Ao ver-se definitivamente negro, ele tira a própria vida por não suportar o peso dessa condição.

A encenação do TENSP certamente deve ter embevecido as suas plateias também, pois ao final do III Festival de Teatro Amador, a montagem recebeu dois prêmios, a saber: melhor direção, para Francisco Giacchieri, e melhor atuação feminina para Aurea Campos, que interpretou Cora. Esta, diga-se de passagem, é uma personagem intrincadamente nuançada.

---

[100] Kabengele Munanga (1999) enfatiza que no Brasil a classificação racial confere ao mestiço um status bastante particular. Diferentemente dos Estados Unidos, a identificação racial aqui é fundamentalmente cromática, isto é, baseada no fenótipo. A depender da intensidade da miscigenação e dos seus traços físicos, o mestiço brasileiro poderá experimentar o *passing*, isto é, uma passagem na forma como será socialmente lido. Se a sua fisionomia se aproximar mais da convencional imagem branca (cabelo e nariz mais finos, pele mais clara, etc.) este sujeito poderá ser enquadrado como "branco". Evidentemente esta passagem levará também em conta aspectos sociais, econômicos, culturais e geográficos que constituem a identidade das pessoas.

[101] "Nobody's gonna fix a place for me!" (HUGHES, 1963, p. 16).

Inicialmente a perspectiva que temos sobre Cora é a de uma mulher algo passiva e frágil, cujo desejo principal é apaziguar a relação entre Robert e Thomas. Mas aos poucos essa imagem vai ruindo e passamos a reconhecer não apenas a sua resiliência, mas a sua agência. Há uma passagem decisiva: é quando Cora olha fixamente para o lugar onde Thomas, o homem que a subjugou por décadas, morreu. Naquele momento ela regurgita, numa tirada vigorosa, anos de violência, revelando que ela sempre refletiu sobre sua condição, seus sentimentos (por excelência ambivalentes) e, dentro dos limites, sempre articulou estratégias para viver e cuidar dos filhos. Em resumo, a personagem oferece elementos para uma performance bastante expressiva. O TEN/SP voltou a este texto mais algumas vezes: no dia 18 de agosto de 1956, no Teatro São Paulo[102]; nos dias 13 e 14 de setembro de 1956, no Teatro Leopoldo Fróes[103]; dia 29 de janeiro, no Teatro São Paulo, em 1957[104] e no dia 15 de novembro, no Teatro Leopoldo Fróes, em 1957[105].

Para finalizar, gostaríamos de evocar as valiosas reflexões de Richard Jackson (1986) em seu artigo *Langston Hughes and the African Diáspora in South America*, no qual ele discute os modos pelos quais as irradiações literárias e políticas de Hughes foram lidas e redimensionadas por artistas e intelectuais da América hispânica como um todo e da América do Sul em particular. O autor afro-americano foi por vezes encarado como um elo entre as lutas negras e anticapitalistas nas américas, inspirando uma série de escritores que se identificavam com a radicalidade artística e ideológica de Hughes. Nessa linha, Hughes impactou autores como o afro-cubano Nicolas Guillen, o afro-uruguaio Pillar Barrios e o afro-colombiano Manuel Zapata Olivella. Richard Jackson (1986) inclui o nome de Abdias Nascimento, entre os criadores sul-americanos sintonizados e inspirados pelos ideais, pelas obras e pela imagem de Langston Hughes. A longa citação nos será válida:

> Langston Hughes era uma referência inspiradora no Brasil, especialmente para Abdias Nascimento e para o Teatro Experimental do Negro, fundado por ele em 1944. Nascimento não apenas palestrou sobre o trabalho de Hughes em 1947, como em 1949, quando foi procurar dramas negros para incluir no repertório de sua companhia, encontrou a peça de Hugues, Mulatto. [Vimos, contudo, que desde 1944 a peça era conhecida pelo TEN].
> [...] A escolha de Nascimento é especialmente interessante. A sua atração para com a peça pode ter se derivado do seu interesse de usar o teatro como uma reflexão simbólica sobre a natureza mestiça do Brasil. Nascimento queria que as dramaturgias escolhidas funcionassem como psicodramas e ele constantemente rejeitava a noção de

[102] *Correio Paulistano* do dia 17 de agosto de 1956. O elenco aqui é o mesmo da estreia.
[103] *Correio Paulistano* do dia 12 de setembro de 1956. A apresentação se deu ao lado de outros grupos que integraram o III Festival Paulista de Teatro Amador.
[104] *Diário da Noite* do dia 22 de janeiro de 1957.
[105] *Diário da Noite* do dia 14 de novembro de 1957. A nota de divulgação ainda nos informa que esta apresentação foi patrocinada pelo Grêmio Estudantil do Instituto Rooselvelt.

> que o Brasil era um país "branco". De fato, todo o programa do Teatro Experimental do Negro era combater ou "expor a fraude da brancura brasileira", a partir da qual alguns mestiços de pele mais clara chegaram a se declarar brancos. A poesia inicial de Langston Hugues contribuiu no despontamento literária do movimento da *négritude*. O Teatro Experimental do Negro foi por muitos anos considerado a sede cultural da *négritude* no Brasil. É pertinente que a peça de Hugues, *Mulato* tenha atuado no desenvolvimento de um movimento cultural negro naquele país [Brasil] também (tradução nossa).[106]

Logo, concordando com Elisa Larkin Nascimento (2003), não se pode visualizar a amplitude e, acrescentaríamos, a modernidade teatral e política do Teatro Experimental do Negro sem considerarmos o contexto internacional em que o grupo se insere. Os diálogos com Eugene O'Neill, Albert Camus, Langston Hughes, além da proximidade para com o pensamento da Négritude fazem do TEN um forte articulador político e artístico no plano internacional.

[106] Langston Hughes was a role model of inspiration in Brazil especially to Abdias do Nascimento and the Experimental Black Theater he founded in 1944. Nascimento not only lectured on Hughe's work in 1947 but in 1949 when he went in search of black dramas to add to his company's repertoire he found Hughe's play Mulatto. [...] Nascimento's choice of this play is especially interesting. His attraction to it could have derived from his interest in using the work as a symbolic reflexion of the mixed nature of Brazil. Nascimento wanted the dramas he chose to function as psychodramas and he constantly rejected the notion that Brazil was a "white" country. In fact, the whole program of the Experimental Black Theater group was to combat or "to expose the fraud of Brazilian whiteness" which even had some ligh-skinned Mulattos in that country declaring themselves white. Langston Hughes's early poetry contributed to the literary beginnings of negritude. The Experimental Black Theater group for many years was considered the cultural headquarters of negritude in Brazil. It is fitting the Hughes's drama Mulatto could play some role in the development of a black cultural movement in that country as well (JACKSON, 1986, p. 31-32).

CAPÍTULO 2. NEGRAS CENAS PELO PRISMA DA CRÍTICA

2.1 Tremores ideológicos na crítica teatral

Na penetrante obra *Criticism and Ideology*, Terry Eagleton (1978), valendo-se de seu típico sarcasmo, ataca, com as armas do materialismo, certas perspectivas rançosas e cândidas acerca do desenvolvimento, das implicações e da própria dimensão social da crítica. Embora o autor verse sobre a crítica literária inglesa, algumas de suas proposições nos serão bastante úteis, especialmente no que tange às relações entre o ofício crítico e a malha político-ideológica que constitui a sociedade de classes. Em primeiro lugar, para Eagleton (1978) a crítica não é uma atividade inocente ou meramente espontânea, sobretudo imersa, como sempre esteve, em um mundo acirrado por contradições, desigualdades de toda sorte e atravessado por interesses políticos antagônicos. Urge investigar quais são, em cada formação social, os condicionantes históricos da crítica, incluindo seus discursos, suas estratégias simbólico-textuais, seus sentidos, seus embasamentos e, evidentemente, suas interrelações com as estruturas político-econômicas concretas. Desde suas mais longínquas manifestações, a crítica é também um vetor ideológico, sendo portadora/geradora de temas, debates, ideias e afetos conectados às práticas e interesses sociais destes ou daqueles grupos e/ou classes. Para Eagleton (1978) a crítica pertence à dimensão estética da ideologia. Por estar fortemente ligada aos aspectos emocionais, sensoriais e afetivos da vida social, a estética possui uma eficácia ideológica *sui generis,* naturalizando desta forma seus valores/ideias sob a máscara do sentimento totalmente puro. Finalmente, para o pesquisador britânico, no jogo dos conflitos, dos poderes e das articulações sócio-históricas, não é sustentável defender uma teoria imanentista de *valor* ao se pensar nas manifestações artísticas (e nas hierarquizações que as circundam, por exemplo). Embora não abandone totalmente a possibilidade de valoração, Eagleton (1978) reconhece que não existe valor (moral, estético, individual etc.) que não seja transitivo e/ou relacional.

Estas discussões nos serão imprescindíveis para analisarmos as críticas teatrais que se debruçaram sobre as realizações cênico-dramatúrgicas do Teatro Experimental do Negro, entre as décadas de 40 e 50, identificando, neste processo, quais pressupostos estéticos, sociais e raciais estavam em jogo nesta produção crítica. A relação estabelecida entre o TEN e a crítica teatral é paradigmática para desmanchar a imagem de um analista ideal que se nutre de teorias/estudos teatrais e, diante de um caso concreto (um espetáculo, por exemplo), tira suas conclusões objetivas, puramente estéticas. A crítica teatral também envolve um conjunto de interpretações de mundo, embebidas de interesses de classe, princípios ético-morais e linhas

ideológicas em torno de questões de gênero, de raça etc.[107]. Antes, porém, de examinarmos este material, será importante compreender, sinteticamente, a partir de quais perspectivas encaramos o conceito de *ideologia* tão caro a este trabalho.

Comecemos, pois, extraindo lições elementares da clássica obra *A ideologia alemã*, de Marx e Engels[108], concebida entre 1845 e 1846. Fundamentalmente os dois autores criticam o idealismo filosófico de seu tempo, concepção esta encampada pelos chamados "jovens hegelianos" para quem as ideias, a metafísica e as representações simbólicas são não apenas autônomas, como também determinam socialmente a vida humana. A revolucionária dupla afirma que tais filósofos não se preocupavam em questionar as interrelações entre suas elucubrações e a realidade alemã, isto é, o seu próprio meio material. Nesse sentido, a elaboração das ideias está diretamente conectada ao desenvolvimento histórico das forças político-econômicas de um dado tempo-espaço. A própria consciência humana possui uma base concreta, logo histórico-social. Ou seja, ela inseparavelmente está ligada "às condições materiais de produção da existência, das formas de intercâmbio e de cooperação, e as ideias nascem da atividade material" (CHAUÍ, 2008, p. 61). Há uma sistemática organicidade entre consciência (e suas manifestações culturais, simbólicas, filosóficas etc.) e economia (o desenvolvimento das forças produtivas, as condições materiais de reprodução da vida, e as relações sociais que daí derivam) que as tornam inextricáveis. Para aqueles epígonos de Hegel, as ideias teriam uma história própria e autônoma, descolada de suas condições sociais de produção. Contrariamente a esta visão, os autores proferem a antológica sentença: "Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência (MARX; ENGELS, 2001, p. 20).

---

[107] Nesse ponto concordamos com Antônio Cândido (2000) quando este afirma que "a sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea da nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões. Embora esta verificação fira a nossa vaidade, o certo é que muito poucos dentre nós seriam capazes de manifestar um juízo livre de injunções diretas do meio em que vivemos" (p. 32).

[108] Estamos cientes de que a *Ideologia alemã* não expressa integralmente toda a concepção de ideologia segundo Karl Marx. Jorge Larrain (2001) nos adverte que é crucial considerar a presença de reflexões sobre a ideologia em diversas fases do desenvolvimento intelectual de Marx, embora não tenha havido nenhuma contradição fundamental ao longo dos anos. Larrain (2001) identifica três grandes fases nas quais a noção de ideologia vai sendo, por assim dizer, depurada. Em todas elas a dimensão ideológica é conotada como uma dupla inversão que, incrustrada na consciência, apreende a realidade, digamos, de ponta-cabeça. Mas esta inversão é gerada por uma realidade que é, em si, invertida. A inversão ideológica tem, portanto, a capacidade de ocultar ou disfarçar as inversões (ou contradições) concretas e que estão presentes na própria sociedade. Na última fase do pensamento de Marx, vemos que o sentido invertido do mundo foca primordialmente na superfície ou na aparência do tecido social, obnubilando mecanismos e processos de dominação. Portanto, a ideologia não é mera ou genérica falsa consciência. O ocultamento ideológico está alinhado à dominação burguesa e ao mascaramento do caráter invertido e contraditório da sociedade de classes. Certamente este acúmulo reflexivo foi se solidificando em diferentes escritos de Marx. Após a sua morte o conceito de ideologia se desdobrou de inumeráveis formas ora se aproximando, ora se afastando de sua perspectiva negativa e restritiva sobre o termo.

Considerando que a consciência, suas ideias, representações e criações simbólicas detêm uma base material, e que esta mesma base é um modelo sócioeconômico alicerçado na propriedade privada, na exploração de uma classe (proletariado) por outra (burguesia) em relações sociais alienadas e na divisão do trabalho, Marx e Engels asseveram que:

> Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes; em outras palavras, a classe que é o poder material dominante numa determinada sociedade é também o poder espiritual dominante. [...] Os pensamentos dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes; eles são essas relações materiais dominantes consideradas sob forma de ideias, portanto a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, em outras palavras, são as ideias de sua dominação (MARX; ENGELS, 2001, p. 48).

Mais que um conjunto aleatório de ideias, crenças, hábitos e valores que casualmente se afigura dominante, a dimensão ideológica é a expressão ideal de relações concretas de dominação. Ou seja, tais ideias se tornam, em termos históricos, dominantes porquanto pertencem materialmente à classe dominante que, por sua vez, possui instrumentos objetivos para controlar, disseminar e regular a produção de ideias, conhecimentos, imagens e entretenimento, para ficarmos com apenas um eixo de dominação. A ideologia está intimamente ligada à questão do *poder sociopolítico* em uma sociedade de classes radicalmente desigual. Logo, ela está sempre atrelada às discussões e às lutas em torno da manutenção ou enfrentamento da ordem social vigente.

Podemos agora acercarmo-nos da conceituação nodal de ideologia que balizará nossas ulteriores análises. É o sociólogo John B. Thompson (2011, p. 76) quem nos fala:

> Estudar a ideologia é estudar as maneiras como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação. Fenômenos ideológicos são fenômenos simbólico-significativos desde que eles sirvam, em circunstâncias sócio-históricas específicas, para estabelecer e sustentar relações de dominação.

Algumas elucidações precisam ser, forçosamente, realizadas para situarmos bem a citação sobredita. Primeiramente, Thompson (2011) enfatiza que não são as formas simbólicas *per si* que instauram relações de dominação (pensar assim é resvalar no mais débil idealismo), mas ele compreende que tais formas simbólicas (manifestações ideológicas) se entrecruzam com relações de poder. Ou seja, estudar a ideologia é captar "como o sentido é mobilizado no mundo social, e serve, por isso, para reforçar pessoas e grupos que ocupam posições de poder" (THOMPSON, 2011, p. 76). Em segundo lugar, ele define como "fenômenos simbólico-significativos" (ou formas simbólicas, segundo seu léxico) imagens, textos, declarações, atos, expressões faladas e escritas, linguísticas ou "quase-linguísticas" produzidos no âmbito

sociocultural, pois "as formas simbólicas estão, contínua e criativamente, implicadas na constituição das relações sociais como tais" (*ibidem,* p. 79). Para o autor, relações de dominação se efetivam nas relações de poder socialmente assimétricas entre classes, gêneros, grupos étnico-raciais, estados-nações etc. A síntese de Thompson é fulcral:

> O conceito de ideologia [...] chama nossa atenção para as maneiras como o sentido é mobilizado a serviço dos indivíduos e grupos dominantes, isto é, as maneiras como o sentido é construído e transmitido pelas formas simbólicas e serve, em circunstâncias particulares, para estabelecer e sustentar relações sociais estruturadas das quais alguns indivíduos e grupos se beneficiam mais que outros, e que alguns indivíduos ou grupos têm um interesse em preservar, enquanto outros procuram contestar. Do estudo da ideologia, entendido nesse sentido, mergulha então o analista no campo do sentido e do poder, da interpretação e da contrainterpretação, onde o objeto de análise é uma arma empregada numa batalha que se trava no terreno dos símbolos e dos signos (2011, p. 96).

É preciso depurar um pouco mais as reflexões de Thompson, pois elas podem nos levar a uma certa concepção funcionalista (ou, no limite, bastante racionalista) da ideologia, como se determinados grupos, totalmente conscientes, manipulassem certos significados para controlar o tecido social. Para Terry Eagleton (1997), em diálogo com Freud, Bourdieu e Althusser, a dimensão ideológica envolve processos afetivos, inconscientes, libidinais, não-significantes, cotidianos, míticos e práticos que animam a vida *aparentemente espontânea* das pessoas e suas relações com as estruturas sociais. Não se trata absoluta ou unicamente de uma questão de razão/racionalidade. Embora seja relevante afirmar que a ideologia não se resume a racionalizações/conceituações (pelo menos não o tempo inteiro), Eagleton (1997) nos adverte que tampouco é salutar supor que classes/grupos dominantes estão sempre engolfados pela sua própria propaganda e/ou ilusão. Há situações cínicas em que alguém pode reconhecer a legitimidade das lutas de populações oprimidas e ainda assim não abrir mão de suas vantagens/privilégios sociais. É preciso, portanto, analisar caso a caso.

Chegamos, pois, à última reflexão sobre ideologia abordada por este trabalho. Aqui estamos em uma discussão fundamental para as análises das críticas teatrais tecidas sobre o Teatro Experimental do Negro. Vamos pensar a dimensão ideológica das noções de raça e racismo presentes na produção crítica examinada. Sílvio Almeida assinala que:

> [...] para as visões que consideram o racismo um fenômeno institucional e/ou estrutural, mais do que a consciência, *o racismo como ideologia molda a inconsciente.* Dessa forma, a ação dos indivíduos, ainda que conscientes, "se dá em uma moldura de sociabilidade dotada de constituição historicamente inconsciente". Ou seja, a vida cultural e política no interior da qual os indivíduos se reconhecem enquanto sujeitos autoconscientes e onde formam os seus afetos é constituída por padrões de clivagem racial inseridas no imaginário em práticas sociais cotidianas. (2018, p. 50, grifo nosso).

Nesse sentido, o racismo atua na constituição de nossas subjetividades (tanto para pessoas brancas quanto para pessoas negras, lembrando, evidentemente, que negrura/negritude e brancura/branquitude são construtos histórico-sociais) e não dependem estruturalmente de posturas conscientes e/ou volitivas. A subjetivação e a própria formação da sensibilidade (incluindo aí o sensível estético; *o que* nos emociona e *como* as coisas nos emocionam, as noções de belo/feio; os conceitos de arte) são elementos matizados por processos de racialização. Esse racista imaginário social é, como nos conta Almeida (2018, p. 51), constantemente reforçado "pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional". Poderíamos excluir a crítica teatral deste debate histórico, considerando a realidade racista/racializada do Brasil? Especialmente (mas não exclusivamente) ao analisarmos a produção crítica escrita sobre os trabalhos cênico-dramatúrgicos do TEN, estamos diante de reflexões estéticas que mobilizam noções de raça, identidade, nacionalidade e cultura, cujas discussões não apenas evocam (nem sempre para reforçar, é preciso dizer) imaginários sobre o negro, mas recolocam no centro do debate uma imagem do próprio país (e da modernidade que se desejava alcançar). Ao mesmo tempo (eis a dinâmica contradição), Sílvio Almeida (2018) afirma que o sistema de ideias racistas não se nutre somente de irracionalismos. Teorias científico-filosóficas (destaque aqui neste trabalho para o âmbito estético), bem como os aparatos acadêmico-culturais participam da construção do racismo que é, como podemos ver, uma tecnologia de poder mutável e flexível o bastante para expressar-se de distintas maneiras.

Para Thompson (2011) os modos de operação da ideologia são: a *legitimação* (trata-se de racionalizações, universalizações e narrativizações que apresentam valores e interesses particulares/específicos como se fossem de toda a sociedade), a *dissimulação* (visa criar ocultamento e eufemização das relações de poder), a *unificação* (construir simbolicamente identidades coletivas/ unitárias a despeito das diferenças/desigualdades existentes), a *fragmentação* (envolve as tentativas de segmentação de grupos/coletivos que unidos, organizados e mobilizados podem gerar oposição e resistência ao *status quo*) e a *reificação* (argumento cujo objetivo é apresentar situações históricas, relacionais e transitórias como sendo imutáveis, atemporais ou naturais). No decorrer de nossas análises das críticas teatrais iremos pormenorizar melhor cada modalidade e como elas se manifestam no conteúdo e na estrutura dos escritos.

Abdias Nascimento (1978) acertadamente explicita a articulação entre as condições sociais concretas e a dimensão ideológica das expressões teatrais na conjuntura nacional.[109] A subalternização cênica da pessoa negra está fundada em uma realidade que gera mecanismos econômicos e políticos de inferiorização, pois como nos conta Almeida "o racismo é uma ideologia, desde que se considere que toda ideologia só pode subsistir se estiver ancorada em práticas sociais concretas" (2018, p. 52). Logo:

> Se o mundo do teatro espelha o mundo de modo geral, o monopólio branco dos palcos brasileiros não é exceção. Ele reflete o monopólio da terra brasileira, dos meios de produção, da direção política e econômica, formação cultural (educação, imprensa, comunicação de massa) tudo tão zelosamente seguro nas mãos das classes dominantes de origem branco-europeia (NASCIMENTO, 1978, p. 162-163).

E a crítica teatral brasileira? Não é necessário um apurado espírito detetivesco para constatar que a nossa crítica teatral (e por extensão a elite cultural do país), considerando o período aqui analisado, isto é, entre 1940 e 1950, é majoritariamente branca, masculina, pequeno-burguesa e europeizada em um contexto nacional profundamente racista. Há robustos componentes de *colonialismo cultural*[110] na composição de nossa crítica. Aliás, é sempre bom recordarmos que a dita crítica teatral "brasileira", privilegiadamente historicizada, se concentra no Sudeste (leia-se Rio de Janeiro e São Paulo), as grandes zonas de poder político-econômico na época em questão. A crescente concentração dos meios de comunicação impressa é também outra marca de nossa crítica teatral moderna. Liberdade de expressão e debate público são realidades bastante relativas em nosso contexto. Quais discursos, perspectivas e conceitos detêm mais força e circulam mais amplamente? Uma análise ampla de nossa moderna crítica teatral, acreditamos, deve levar estas estruturas de poder em consideração.

Historicamente, debates estético-ideológicos sempre se movimentaram de modo inseparável no terreno da crítica teatral, conjugando noções de arte/cultura/teatro, visões de mundo e posicionamentos políticos (explícitos ou não). Um exemplo modelar, para este trabalho, está presente na postura que Iná Camargo Costa (1998) identifica como uma franca resistência/antipatia ao teatro épico de Bertolt Brecht, por parte de Décio de Almeida Prado.

---

[109] Isso não deve nos levar a encontrar relações mecânicas, diretas ou inevitáveis entre produção artística (ou mesmo ideológica) e o meio social, como se este determinasse inexoravelmente a primeira. Há uma série de *mediações* que torna esta relação bastante complexa e não raramente contraditória. A nossa posição se aproxima daquela formulada por Antônio Cândido (2000) no ensaio "A literatura e a vida social". No texto o crítico sustenta que a relação entre obra e o meio é dialética, de maneira que um polo afeta, perfura e redimensiona o outro mutuamente: "o estudo sociológico da arte [...], se não explica a essência do fenômeno artístico, ajuda a compreender a formação e o destino das obras; e, neste sentido, a própria criação" (p. 34).

[110] Iremos debater este tópico mais a fundo quando estivermos analisando as críticas teatrais propriamente ditas. Mas uma de nossas referências mais relevantes é certamente a obra: *A colonialidade do saber*: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas, cujos textos foram organizados por Edgardo Lander (2005).

Para a pesquisadora, a "consciência anticomunista" do mestre da nossa crítica teatral moderna contribuiu para que ele encarasse os recursos e as técnicas do teatro épico como "esquemáticos, reducionistas e responsáveis por um empobrecimento da linguagem teatral" (COSTA, 1998, p. 78). Em contraposição, Décio adotou uma concepção estético-teatral francesa, alinhada aos pressupostos de Louis Jouvet e de Jacques Copeau.

Seja mais ou menos conservadora, seja mais ou menos progressista, a crítica teatral brasileira, por mais apolítica que em alguns momentos desejasse ser, sempre esteve atravessada por tensões ideológicas. Desde sempre a dimensão estética esteve atada à política. Como nos informa Terry Eagleton (1993), a invenção do moderno conceito de estética está conectada, do ponto de vista histórico-social, não apenas a modalidades ideológicas da burguesia em seu florescimento, como também está ligada a processos de constituição de uma nova noção de sujeito/subjetividade burguês[111]. O campo estético é um dos prismas centrais para compreendermos e debatermos temas políticos, sociais, ético-morais articulados à esfera afetivo-sensível, simbólico-imagética, e às representações elaboradas pelo humano. É um elemento constitutivo da existência social e, logo, é um campo também em disputa. A crítica teatral (não apenas a brasileira logicamente) é uma das expressões dessa disputa por meio da qual determinados diálogos com a cena carregam consigo relações com a própria realidade material em que se vive e, no limite, projeta um futuro a um só tempo artístico e político[112]. A

[111] Na obra *A ideologia da estética*, Terry Eagleton (1993) afirma que o crescimento e a afirmação política da burguesia diante do absolutismo geraram as condições materiais e intelectuais para o nascimento de um campo do conhecimento que, direta e indiretamente, refletia os anseios de uma nova classe, disposta a validar seus propósitos e defender um novo tipo de sujeito para uma nova sociedade. Embora a estética seja um conceito historicamente burguês (em sua acepção moderna alimentada pelo Iluminismo), o autor nos diz que isso não significa que a esquerda revolucionária deva abandoná-lo, pois, ambíguo e contraditório, o campo estético abarca dimensões da vida humana que rasuram os ideais burgueses/capitalistas (os afetos e a imaginação podem fugir ao controle do mundo-mercadoria e da racionalidade tecnocrata). Ao desbancar a estrutura absolutista e suas instituições, fez-se necessário inventar um novo sentido de unidade social para sujeitos atomizados que não mais se identificavam com um rei/símbolo centralizador. A partir de agora cada sujeito deve se autogovernar, se autodeterminar, o *eu* se projeta. Essa concepção de subjetividade e de sociedade guardam complexas correspondências com a definição de obra de arte autônoma, livre, em que cada uma de suas partes separadas são capazes de, juntas, comporem uma totalidade. A formação de uma nova sensibilidade estética está carnalmente atrelada a um novo tipo de sujeito, por excelência, individualista. O poder se desloca das instituições centralizadoras do absolutismo para o próprio sujeito, segundo a ideologia burguesa. Não coincidentemente, Benedetto Croce (2008) afirma que os primeiros séculos da chamada era moderna são marcados pela formação de duas novas disciplinas, quais sejam a Economia e a Estética, cujos objetivos, entre outras coisas, foi o de dar um novo e positivo significado para o corpo, a sensualidade e as relações mundanas, fechando uma concepção imanentista da realidade.

[112] A crítica teatral, como uma arena de debates, disputas estético-políticas e tensões ideológicas, não se trata de um fato acidental, mas inerente ao seu processo de constituição histórica, considerando seu caráter reflexivo e questionador, bem como sua dimensão pública. Fernando Peixoto (1983), para ficarmos com um exemplo histórico e clássico, assevera que Julien-Louis Geoffroy (1743-1814) foi, no *Journal des débats*, um dos pioneiros da crítica teatral (de fato algo mais próximo do *feuilleton*) em periódicos diários. Ao lado da arte discutia-se a vida cotidiana, a política e a própria contemporaneidade como um todo. Se analisarmos a trajetória de Geoffroy iremos observar que sua atividade crítica foi uma verdadeira trincheira. Irascível, atacou violentamente filósofos e teorias mais próximos do espírito revolucionário, em especial, Voltaire. Geoffroy foi decididamente um homem do *Ancien*

partir daí é fácil presumir que as críticas teatrais escritas sobre o Teatro Experimental do Negro explicitam, de modo acirrado, tensões não apenas em torno da modernização do teatro brasileiro, mas também os embates sociais relativos ao papel histórico do povo negro na formação deste país, tão racista e tão orgulhoso de sua suposta democracia racial[113].

2.2 A cruzada da moderna crítica teatral

Nelson Werneck Sodré (1999) em sua clássica *História da Imprensa no Brasil* assinala que o advento do século XX marca, gradual e indelevelmente, uma substancial mudança nos periódicos brasileiros, qual seja, a passagem da fase artesanal para a fase industrial comercialmente estruturada: "o jornal será, daí por diante, empresa capitalista, de maior ou menor porte" (p. 275). Em geral, nas capitais o periodismo viverá transformações tecnológicas e econômicas bastante sintonizadas com a ascensão burguesa que se instalava na sociedade brasileira, especialmente no primeiro pós-guerra. Investimentos estrangeiros, novos equipamentos de impressão; modalidades gráficas aperfeiçoadas, exponencial aumento no número de tiragens, emprego de técnicas jornalísticas modernas e padronizadas (cada vez mais o jornalismo brasileiro se aproxima do modelo estadunidense, abandonando uma escrita

Regime, defensor de uma ordem social absolutista. Por tais razões, importava para ele reestabelecer o repertório tradicional, respeitar a pureza dos gêneros dramáticos e as sacrossantas unidades composicionais. Logo, era necessário revalorizar Corneille, Racine, Molière, Boileau e o ideário poético do neoclassicismo. Os valores nevrálgicos do século XVII são seus horizontes sociais e estéticos. O caso de Julien-Louis Geoffroy é radical, admitimos (seu compatriota Francisque Sarcey consegue ser ainda mais extremo pelo dogmatismo e pela influência dominadora), mas a crítica teatral de um Bernard Shaw (sua defesa de um teatro de ideias socialmente significativas em contraposição ao melodrama vitoriano insosso e convencional é algo instigante), ou de um Eric Bentley (o seu agudo ceticismo para com o comercialismo artístico da Broadway, ao lado de sua paixão por Brecht e por Shaw, indicam perspectivas políticas e artistas bem contundentes) não abdicaram de ingressar em caudalosas discussões político-estéticas em torno da função da arte e da própria crítica. No Brasil as vívidas divergências entre Miroel Silveira e Décio de Almeida Prado expressam concepções teatrais e visões sociais díspares. Não estamos, evidentemente, afirmando que cabe inexoravelmente à crítica adotar uma lógica reguladora ou legisladora em defesa disso ou daquilo. Mas reconhecendo as bases materiais (históricas, políticas, econômicas) das teorias estético-teatrais não é aceitável enxergar a atividade crítica fora dos conflitos socialmente centrais de seu tempo. O mais distanciado formalismo é uma posição política e compreende não apenas a arte, mas a sociedade de uma determinada maneira. A própria denúncia de que o crítico não é um juiz autoritário pressupõe uma disputa/conflito em torno da função social do ofício. A verdade é que direta ou indiretamente a crítica teatral nunca deixou de discutir e refletir sobre os grandes dilemas de seu tempo histórico, seja para reforçar, seja para contestar relações de poder já instituídas na cena e fora dela.

[113] Terry Eagleton (1997) nos aconselha, inteligentemente, a evitar uma ótica genético-classista ao analisar as produções ideológicas. Isto significa dizer que nem sempre os significados, imagens, discursos e afetos ideologicamente condicionados são, de modo absoluto, oriundos de uma só classe, mas se processam nos conflitos, nos movimentos e no conjunto da sociedade como um todo. Grupos subalternos podem direta ou indiretamente reforçar ou produzir argumentos e práticas que aprofundam a própria desigualdade que os constrange. Não se ignora aqui, é certo, o seu poder de legitimar os interesses dos grupos dominantes, por meio de distorções e/ou mistificações. Mas a advertência de Eagleton (1997) é salutar, pois impede-nos de buscar ingenuamente bodes expiatórios, purismos ou maniqueísmos neste debate. Não interessa tanto onde nasceu tal ou qual noção ideológica, o mais importante é compreender de que maneira significados e afetos reforçam ou não os poderes políticos vigentes, o *status quo*, uma organização social, etc.

pseudoliterária, carregada de preciosismos rocambolescos) etc, refletem esse momento transicional. *O Correio da Manhã*, a *Folha da Noite*, o *Jornal do Brasil*, o *Última Hora*, *O Globo* e *O Estado de S. Paulo* são alguns dos jornais mais representativos desse robusto padrão empresarial. Porém, um dos traços mais profundos destas alterações reside na crescente *concentração da imprensa* (imaginem o assombro de Nelson diante da imprensa brasileira do século XXI...). Já não é mais a era dos pequenos e numerosos jornais, mas das poderosas corporações cujos capitais são acessíveis a seletos indivíduos ou grupos familiares, verdadeiros clãs da informação. A trajetória de Assis Chateaubriand e dos Diários Associados é a expressão modelar desse processo.

> A concentração da imprensa seguia seu curso inexorável, tornava-se cada vez mais difícil lançar jornal novo; o número dos que desapareciam era crescente. Finda a [Segunda] Guerra Mundial, abria-se amplo horizonte à liberdade de pensamento; cada vez mais se verificava, na prática, que tal liberdade era meramente teórica: só grandes capitais poderiam montar grandes empresas, como jornais (SODRÉ, 1999, p. 395).

Em suma, as reflexões de Sodré (1999) são cruciais para apercebermos o papel da imprensa em diversos momentos da nova vida republicana, ainda tão carregada de passados imperiais, escravocratas e latifundiários. Não se pode mais subestimar a capacidade da imprensa de influir nas opiniões correntes, nos principais debates vigentes no país. Os periódicos participavam e incendiavam os ânimos políticos em curso, incluindo, entre outros aspectos: as tensões beligerantes para com os governos da chamada República da Espada; os embates entre jornais de oposição e de situação principalmente nos períodos eleitorais (os entrechoques entre os jornais *O País* e o *Correio da Manhã* exemplificam isso); os inescrupulosos conúbios entre agentes políticos e jornalistas no que tange à, não raro, compra de editorais; a participação, em peso, na campanha civilista; os ataques à gestão Washington Luís (1926-1930); a atuação no processo político que levou Getúlio Vargas ao poder; a mobilização de ideias e emoções no contexto da revolução de 1932. Em meio a tudo isso, a censura contra este ou aquele jornal amiúde se mostrava presente.

> A linguagem da imprensa política era violentíssima. Dentro de sua orientação tipicamente pequeno-burguesa, os jornais refletiam a consciência dessa camada para a qual, no fim das contas, o regime era bom, os homens do poder é que eram maus; com outros homens, o regime funcionaria às mil maravilhas, todos os problemas seriam resolvidos. Assim, todas as questões assumiam aspectos pessoais e era preciso atingir as pessoas para chegar aos fins moralizantes (SODRÉ, 1999, p. 331).

Como se situava, enfim, a crítica teatral no interior deste panorama sumariamente descrito aqui? O painel alinhavado por Christine Junqueira (2002) e Ana Bernstein (2005) é desolador. Nas primeiras décadas do século passado a crítica, em geral, se desenvolvia alheia a

qualquer rigor analítico, distante de um aprofundamento reflexivo e ainda não marcada por uma especialização estética comprometida com a construção de um pensamento teatral situado no conjunto maior da cultura brasileira. Dois gêneros jornalísticos se afirmaram entre o fim do século XIX e o início do XX: a *polêmica* e a *crítica-crônica*. O primeiro formato se nutria do personalismo egocêntrico, acidamente viperino e retórico de um articulista que, desejoso de alavancar o próprio nome, se envolvia em agudas contendas a respeito de questões menores, bizantinas, intentando primordialmente popularizar-se. A defesa raivosa de um ponto de vista contra um grupo, encenação ou outro escritor valia mais pela escrita apimentada e capciosa, do que pelo debate intelectual. Já a *crítica-crônica*, temperada com tiradas humorísticas, observações graciosas e teor assumidamente pessoal, preocupava-se com a ideia de bom gosto e decoro e com hierarquização dos gêneros dramáticos (alta e baixa comédia, tragédia, teatro de tese etc), em uma estrutura próxima das colunas sociais (em que desfilam as personalidades da *high-society* carioca, envaidecidas com seus trajes e ademanes afetados). Estas são as linhas mestras dessa modalidade jornalística:

> Flora Sussekind define este tipo de artigo jornalístico como "crítica-crônica", uma espécie de "gênero híbrido" misto "de crítica e de crônica" que, num tom íntimo e confessional, dirigido ao leitor, chegava "por vezes a deixar o registro ou o comentário dos espetáculos em cartaz em prol de uma espécie de diário pessoal". (JUNQUERA, 2002, p. 37).

Segundo as autoras, a grande exceção neste marasmo crítico foi certamente a atuação breve e provocadora de Alcântara Machado[114]. Não podemos ignorar também as inquietantes provocações formuladas por Lima Barreto[115] ao mirar o mundo teatral do início do século XX.

---

[114] O hercúleo trabalho realizado por Cecília de Lara (2009) ao compilar a integralidade das análises, ensaios e reflexões teatrais de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935) se condensou na obra *Palcos em foco: crítica de espetáculos/ ensaios sobre teatro / tentativas no campo da dramaturgia.* A leitura global destes escritos revela, de fato, um pensador do teatro (e por extensão da cultura brasileira) motivado a transformar radicalmente o palco paulistano, conferindo um sentido renovado para as artes cênicas da época. Alcântara Machado realizará uma crítica teatral militante em diversos jornais e revistas. Contundente: "[...] investia contra os aspectos conservadores também no caso do repertório de companhias estrangeiras que se repetia à exaustão nos palcos paulistanos e nas tentativas do teatro nacional, em geral imitando o teatro europeu tradicional ou cultivando a temática da vida provinciana, sem originalidade". Em um primeiro momento, Alcântara Machado pede aos autores que nacionalizem os temas e importem as estruturas dramatúrgicas da modernidade teatral europeia. Mais tarde, o crítico passa a "reconhecer na cultura brasileira elementos dramáticos não só no conteúdo, mas também na forma, preconizando o abandono de modelos de fora". A dramaturgia deveria se contaminar pelas dinâmicas do circo e de seus palhaços, das farsas populares, etc. Alcântara Machado realizou uma crítica teatral possuidora de um projeto, uma visão estético-social e um horizonte cultural a se percorrer.

[115] Embora as suas reflexões teatrais não tenham sido rigorosamente numerosas, o seu ponto de vista marginal, desconfiado e acre dá-nos uma imagem bastante instigante, a partir da condição de um sujeito negro em uma sociedade republicana vincada por exclusões, elitismos e discriminações de toda sorte. As suas querelas para com a dramaturgia de Coelho Neto, bem como as suas críticas à suntuosidade excludente do Teatro Municipal, para citarmos duas problemáticas exemplares, mostram-nos que Lima Barreto jamais ignorou a relevância política do teatro. Parte desta produção pode ser conferida na obra *Impressões de leitura e outros textos críticos*, um compilado de textos jornalísticos realizado por Beatriz Resende (2017).

Afora estes raríssimos casos, a crítica teatral em voga irmanava-se com a mera publicidade elogiosa, sem a definição de sólidos conceitos-operadores para uma fecunda discussão teatral:

> [...] a crítica que se fazia até meados de 1940 não era uma crítica *stricto sensu*. Quase todos os jornais possuíam um espaço destinado ao noticiário teatral, onde vez por outra saíam as "Primeiras" (primeira – e na maioria das vezes única – avaliação de um espetáculo), que tanto podiam ser publicadas sem assinatura, não se distinguindo muito das demais notícias teatrais, como podiam ser identificadas por iniciais, sendo comuns ainda o uso de pseudônimos. Aos poucos, porém, começam a ser mais frequentes as críticas assinadas de fato. O formato dessas críticas é tipicamente curto, de 15 a 20 linhas no máximo, não fazendo, de hábito, nenhuma objeção ao espetáculo (BERNSTEIN, 2005, p. 46).

O teatro ligeiro dominaria os palcos paulistanos e cariocas, quase incontestavelmente, até o final dos anos 30, embora nunca tenha desaparecido. A intensificação da atividade teatral de cunho amadorístico no eixo Rio-São Paulo (para não citarmos outras localidades do país) escancarou o abismo entre uma crítica teatral levianamente laudatória e uma efusão cênica inclinada a experimentalismos que extrapolavam certas poéticas predominantes até então. No Rio de Janeiro, onde o teatro profissional estava mais assentado, os atores-empresários, representantes incontestes do *sistema teatral* calcado no comercialismo, explicitam ora suas desconfianças, ora suas incisivas antipatias para com a moçada amadora. Os amadores (e por extensão os novos críticos) foram acusados de serem doutos elitistas, inimigos da comicidade brasileira, aversos ao humor popular que fiel e carinhosamente consagrara Procópio Ferreira, Leopoldo Fróes e Jayme Costa, para ficarmos com a trindade famosamente cômica: "A batalha travada por antigos e modernos no palco refletia-se na imprensa através da polêmica instalada pelos prós e contras da crítica teatral" (JUNQUERA, 2002, p. 78). Ou seja, havia contendas em todos os quadrantes da vida teatral da época, engalfinhando-se críticos e artistas, novos e velhos.

A consolidação da moderna crítica teatral brasileira processar-se-á, fundamentalmente, na década de 40, opondo-se, como vimos, a uma conjuntura em que a função de crítico se resumia, na visão desta nova geração, à aventura de diletantes despreparados (divulgadores, intelectuais oriundos de outras áreas, dramaturgos) para a realização de uma análise estética e reflexiva. Embora uma parte da crítica se identificasse com as fórmulas do teatro ligeiro, vislumbrava-se, para a reabilitação do nosso teatro, uma dramaturgia elevada (gêneros sérios, literariamente adornados, como as tragédias, a chamada alta comédia e a dramaturgia burguesa de corte francês) contra uma cena que se afogava em toda sorte de luxúria, rebaixamento intelectual e pobreza artística (as revistas, as chanchadas, o teatro de variedades, o *music-hall* e as comédias ligeiras foram assim desqualificados) (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013). A nova crítica herda parte dessas preconcepções, demarcando um projeto cênico, dramatúrgico e

cultural com o fito de transformar a paisagem teatral daquele momento. Nesse projeto, a exigência de um renovado repertório dramático (fincado em larga medida nas tendências modernas euro-estadunidenses) e as objeções aos hábitos do teatro profissional, estarão presentes.

No Rio de Janeiro, mais que em São Paulo, as tensões entre a velha e a nova crítica se acirraram intensamente, pois na realidade carioca o teatro profissional gozava de maior sedimentação na vida cultural da cidade. Portanto o teor da crítica teatral carioca se tornou fortemente combativo perante uma conjuntura teatral enraizada. O CICT, Círculo Independente de Críticos Teatrais, formado em 1958, a partir de uma fratura interna na ABCT, Associação Brasileira de Críticos Teatrais, representou uma nevrálgica ruptura para com modelo encastelado de crítica teatral, a saber, elogiosa, meramente divulgadora e depauperada em termos teóricos. Este novo conjunto de críticos teatrais se preocupou especialmente com a formação de um outro público, mais exigente e conhecedor dos processos históricos e estéticos do teatro[116]. Em síntese, a ABCT, surgida em 1937, simbolizava, segundo seus detratores mais enérgicos, o criticismo antigo, oco e eticamente questionável, posto que alguns jornalistas, compadres de empresários teatrais, favoreciam, em suas colunas, as peças produzidas por seus companheiros, sem qualquer critério estético. Entre os membros dessa associação, encontravam-se Mário Nunes, Paschoal Carlos Magno, Aldo Calvet, Augusto Maurício e Bandeira Duarte (JUNQUEIRA, 2002). Contra este modelo viciado, despontou o CICT. Dois foram seus principais objetivos: a reabilitação da crítica, como uma prática intelectual rigorosa, fundamentada e eticamente ilibada; e a articulação especializada de conceitos para se edificar uma verdadeira renovação cênica no país, distintos dos esquemas cristalizados no teatro ligeiro. Barbara Heliodora, Henrique Oscar, Gustavo Dória, Renato Vieira de Melo, Brício de Abreu, Maria Inês e Alfredo Souto Almeida são seus membros fundadores (JUNQUEIRA, 2002). Paulo Francis aderirá ao movimento um ano depois, em 1959 (MOURA, 1996). Fervilhantes rusgas nascerão dessa tensão entre ABCT e CICT.

Barbara Heliodora, particularmente, foi uma das mais aguerridas integrantes do CICT, seja pelo teor cortante de seus textos, seja pela postura intransigente, no que tange à defesa dos ideais da "nova crítica". Em diversos textos, direta ou indiretamente, a autora expressou alguns

[116] O CICT promoveu cursos, seminários e aulas públicas, discutindo aspectos os mais diversos do fenômeno teatral, convidando, inclusive, críticos de São Paulo para compor o corpo docente destas iniciativas. Barbara Heliodora (2007, p. 529) assim apregoa a postura formativa do CICT: "Desde sua fundação o Círculo Independente de Críticos Teatrais tem dedicado especial atenção ao problema de formação de plateia para o teatro, e para isso tem tido sempre sua atenção voltada para a realização de cursos e exposições, enquanto que, por outro lado, seus integrantes têm como princípio aceder, sempre que possível, aos convites para a realização de palestras ou debates em locais onde há grupos – principalmente jovens – que queiram realmente conhecer um pouco mais teatro".

dos princípios seminais desta moderna atitude combativa na crítica teatral. Vejamos alguns pontos para elucidar a questão. No artigo intitulado "Por que somos críticos?", originalmente publicado no Suplemento Dominical, do *Jornal do Brasil*, em 1960, portanto apenas dois anos depois da fundação do CICT, Heliodora se posicionou da seguinte maneira:

> De algum tempo, a esta parte, os críticos teatrais principalmente aqueles que são ligados à chamada *nova crítica*, andam sendo motivo de comentários e assunto de artigos, declarações. Com maior frequência ainda, têm sido também alvo de virulentos ataques muitas vezes partidos da pena – ou da máquina de escrever – de quem se propala bom moço, de quem se aponta equilibrado e benevolente, de quem se arvora em baluarte dos "pobres e infelizes profissionais de teatro que são *perseguidos* pelos críticos" que ousam dizer que um espetáculo ruim é um espetáculo ruim, que um texto deslavadamente comercial é um texto deslavadamente comercial, que um mau ator é um mau ator, que a situação teatral brasileira, tão cheia de problemas, é uma situação teatral tão cheia de problemas (2007, p. 178, grifos da autora).

Nesta passagem, é possível entrever as divergências já manifestas não apenas entre dois modelos de criticismo teatral, mas entre esta nova geração de críticos e certa parcela da "classe artística", presumivelmente desconfortável com o rompimento do longevo pacto elogioso no jornalismo cultural. Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado também nos contam que suas críticas, digamos, mais severas, motivaram reclamações dirigidas aos jornais em que atuavam[117]. Além do mais, a autora vai esboçando um projeto de crítica que se afigura bastante paradigmático dos ideais propalados pelo CICT:

> A função do crítico, parece-nos, não é a de agradar a gregos e troianos, assim como também não é a de atacar a tudo e a todos pelo simples prazer de destruir o trabalho alheio: sua função é árdua, justamente porque cumpre *objetivar ao máximo sua avaliação do trabalho em questão*, sem nenhuma prevenção ou favoritismo (ideal

[117] No artigo "Teatro contra a crítica: uma situação triste" publicado, pela primeira vez, no caderno B do *Jornal do Brasil*, em 1961, Barbara Heliodora (2007) relata que certos grupos teatrais resolveram não mais convidar os novos críticos para assistirem aos seus espetáculos após terem percebido o estilo, por assim dizer, áspero desta moderna safra de analistas: "Ora, já é tempo de desaparecer do nosso teatro a noção de que crítica é um prolongamento do departamento de publicidade, uma forma fácil e tranquila de se promover um espetáculo nos termos em que o publicista da companhia gostaria que fosse promovido" (p. 534). Ranheta, a jornalista ainda provoca seus desafetos: "Não convidar *os críticos que criticam realmente* é, a priori, admitir a má qualidade de seu próprio espetáculo: que grupo deixaria de convidar todos os críticos para ver um espetáculo do qual estivesse realmente certo?" (p.535) (grifos nossos). Maria Fátima da Silva Assunção (2012), autora do livro *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*, conta-nos que este prestigiado crítico, no início de sua carreira, deparou-se, no Rio de Janeiro, com um horizonte teatral ainda marcado por montagens muito distantes do ideal moderno buscado por ele. Afora isto, Sábato começava a experimentar uma crítica teatral distinta, orientada pela valorização dos méritos lítero-dramáticos do texto: "Em depoimento dado à autora [Maria Fátima] em outubro de 2003, explica que após a publicação de suas primeiras críticas, várias vezes o jornal recebeu reclamação a seu respeito, dizendo que elas eram muito severas. [...] As companhias ameaçavam tirar os anúncios; diziam que as críticas de Magaldi estavam afugentando o público das casas de espetáculos (p.118-119). Em *Exercício findo*, Décio de Almeida Prado (1987) também relata os dissabores gerados pelo tom "incisivo, não eufêmico, da crítica que despontava então no Rio e em São Paulo, em contraste com a indiferença e o ceticismo com que os velhos jornalistas tratavam o teatro. [...] Por uma crítica julgada pouco cortês, fui chamado à diretoria, para dar explicações" (p. 19). Uma vez mais as cias. teatrais (e seus publicitários) estranhavam o amargor da crítica que, outrora, era benfazeja doçura. Pará Décio (1987), a crítica teatral possuía uma histórica incumbência no desenvolvimento do teatro brasileiro moderno, de tal sorte que sua postura deveria ser de fato militante em favor da decisiva renovação.

> jamais integralmente alcançado sem dúvida). (HELIODORA, 2007, p. 179, grifo nosso).

Tal missão, encarnada pelo crítico, não se concretizaria, segundo Barbara Heliodora, sem um profundo arcabouço teorético acerca do fenômeno teatral e tampouco sem vasta experiência como espectador. Desta feita:

> [...] a crítica teatral (como a literária ou a de qualquer forma de arte) deve ser, acima de tudo, um trabalho de explanação, de procura de maior compreensão dos valores – positivos e negativos – de um determinado texto ou espetáculo em vista. [...] *A sua função é o enquadramento da obra em questão dentro de um conceito geral de arte dramática e sua consequente avaliação dentro de seu gênero, categoria, etc*. (2007, p. 180-181, grifo nosso).

Em São Paulo, a situação da crítica não diferia muito daquela existente no Rio de Janeiro antes do surgimento do CICT. Segundo Bernstein e Junqueira (2013), uma das sementeiras da nova crítica paulistana foi o desenvolvimento da revista *Clima* (1941-1944), na qual colaboraram Paulo Emílio Sales Gomes, Gilda Morais Rocha, Antônio Cândido, Ruy Coelho, Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado. Tal revista, de caráter acadêmico, foi criada no âmbito da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de São Paulo, esta fundada em 1934. "O traço que vai distinguir de forma marcante o grupo de Clima, desde o princípio, é, portanto, a crítica. Não a crítica como até então se fazia nos rodapés ou nas seções culturais dos jornais, mas a crítica universitária, especializada" (BERNSTEIN, 2005, p. 69). Todos os integrantes de *Clima* foram formados pela USP (logo, pelas linhas do pensamento francês) razão pela qual a linguagem adotada pela revista se ressentirá do tom sério, reflexivo, procurando reafirmar um pensamento sistemático. Décio de Almeida Prado, tido como o fundador da moderna crítica teatral no Brasil, inicia a sua carreira na revista *Clima* exprimindo, desde então, elementos que marcaram toda a sua trajetória, como o teor informativo/didático do texto, ao explicar movimentos estéticos, o panorama do teatro europeu moderno, pressupondo um largo desconhecimento por parte do público; as teorias de Jacques Copeau e de Louis Jouvet[118]; e o discurso a favor da renovação do teatro brasileiro, desafiando os modelos da velha cena profissional.

[118] Marvin Carlson (1997) afirma que Jacques Copeau (1879-1949) foi um dos mais influentes diretores teatrais da França nas primeiras décadas do século XX. Copeau rechaçou, peremptoriamente, uma arte teatral enlameada pela imparável lógica comercial e pelo vedetismo que conduzia os artistas cênicos à mera exibição narcísica. Contra essa situação: "Propõe um novo teatro, erigido 'sobre alicerces absolutamente sólidos', que possam servir como um lugar de reunião para atores, autores e plateia 'que estejam possuídos pelo desejo de restaurar a beleza no espetáculo cênico'. O meio que Copeau sugere afasta-o tanto dos teatros comerciais como dos de vanguarda de sua época. Ele segue os simbolistas ao colocar o poeta e o texto num papel fundamental e sublinha que a obra do diretor sempre deve permanecer subservientes àqueles." (CARLSON, 1997). No livro *Estética teatral*: textos de Platão a Brecht há uma reflexão basilar de Copeau, em que ele defende a ideia de um *palco nu*, espaço-mor da teatralização, ao contrário dos opulentos e decorativos cenários realistas: "uma plataforma nua para aí produzir um

Entre 1946 e 1968, Décio tornou-se crítico titular do jornal *O Estado de S. Paulo* (nesta empresa ele editará a partir de 1956 o consagrado *Suplemento Literário*), efetivando nestes anos a tentativa de criar uma "consciência teatral", ou seja, fazia-se necessário formar um novo público cada vez mais conhecedor do mundo teatral, suas histórias, teorias e tendências em transformação. A disseminação de ideias estéticas em voga na Europa ou nos Estados Unidos e o compartilhamento de um vocabulário cênico entre espectadores e artistas seriam atitudes imprescindíveis para, de um lado, aquilatar o estado do teatro brasileiro, pela métrica das experiências teatrais internacionais, e, de outro lado, guiar o nosso teatro rumo à sua modernização:

> A postura de Décio de Almeida Prado era compartilhada com outros colegas críticos de São Paulo, como Sábato Magaldi, Clóvis Garcia e Miroel Silveira. Se, por exemplo, surgia uma peça épica, todos se esforçavam em explicar o que era o teatro épico, pois o público precisava ter noção daquilo que ia ver (JUNQUEIRA, 2002, p. 108).

Christine Junqueira (2002) destaca também a formação, em 1951, da APCT – Associação Paulista de Críticos Teatrais, sendo inicialmente a divisão paulista da ABCT. No ano de 1956, a APCT se fez independente. Entre os seus membros estiveram Sábato Magaldi, Delmiro Gonçalves, Hermilo Borba Filho, Clóvis Garcia, Miroel Silveira, Mattos Pacheco e Maria José Carvalho; em suma, uma nova safra de críticos naquele território. Destacaram-se ainda, no cenário da crítica teatral de São Paulo, além dos nomes acima citados, Paulo Mendonça, Anatol Rosenfeld, Alberto D'Aversa, e Ruggero Jacobbi – estes três últimos, embora não fossem brasileiros, insuflaram discussões significativas para o teatro paulistano moderno (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013).

A vitória da crítica moderna encontrou no crítico *scholar* – universitário –, academicamente especializado, a sua quintessência, derrocando uma gama de profissionais vistos como impressionistas, desprovidos de finura técnica para uma análise fundamentada. O

---

espetáculo sem prestígio e cujo único interesse, como única urgência, residirão na palavra pronunciada pelo ator". O também diretor teatral, Louis Jouvet (1887-1951), foi epígono fiel de Copeau, profundamente harmonizado com as ideias de seu mestre. Para Jouvet "a obra do autor [o dramaturgo] deve sempre ser tomada como a base da representação; o ator é o seu vínculo com o público, e o diretor o seu servidor. O diretor deve 'encontrar o tom, o clima, o estado de alma que inspiraram o poeta durante a concepção' e procurar evocar essa 'fonte viva e fluida' numa audiência a respeito da qual o autor pode não ter conhecido nada" (CARLSON, 1997, p. 358). A obra *Réflexion du comédien – Reflexões do ator –*, escrita por Jouvet, foi, segundo Bernstein (2005) uma das primeiras leituras teóricas de Décio de Almeida Prado. Não podemos ignorar o fato de que a companhia teatral de Jouvet permaneceu por dois anos no Brasil, não podendo retornar à sua terra natal em virtude da Segunda Guerra Mundial. A estada do encenador francês em solo nacional foi encarada positivamente por Décio, pois o contato com um dos nomes mais influentes do teatro europeu moderno ensinaria muito ao cambiante teatro brasileiro. Copeau e Jouvet seduziram não apenas Décio de Almeida Prado, mas grupos amadores também, como Os Comediantes e o Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra.

crítico moderno está ancorado em uma pretensa *autoridade intelectual* defendida (e performada) para concretizar um projeto estético-cultural. Em suma, temos que:

> [...] a moderna crítica teatral tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro desempenhou um papel fundamental na formação e consolidação do teatro brasileiro moderno. Além da sua tradicional função de registro histórico, a moderna crítica se caracterizou, antes de tudo, por uma atitude engajada, marcada pela preocupação de estabelecer um diálogo efetivo não só com o público, mas também com os profissionais da cena [...] cumprindo uma função ao mesmo tempo reflexiva e formativa. (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 174).

2.3 Suspicácias

É mister revisitarmos, desconfiadamente, a historiografia da própria crítica teatral moderna e os seus pressupostos básicos. Sem esta operação não conseguiremos captar as estratégias e os embasamentos ideológicos que orientaram seus discursos.

De antemão, os testemunhos, as fontes para estudo e as linhas de pensamento dominantes em uníssono afirmam e reafirmam que a crítica brasileira, antes das gerações de Décio de Almeida Prado ou de Bárbara Heliodora, praticamente não existia de maneira digna. Ou, (ainda mais grave) havia, no máximo, um bando de paternalistas, ética e intelectualmente duvidosos, incapazes de formular ideias profundas acerca das transformações teatrais em curso no país. A imagem que temos é monolítica em ambos os lados: da parte da velha guarda resta-nos apenas as mazelas e os limites; da parte da geração mais jovem ficamos apenas com seus méritos, gozos e acertos. As perspectivas de Christine Junqueira, Ana Bernstein, Maria Cecília Garcia ou Maria de Fátima da Silva Assunção (os exemplos são numerosos) direta ou indiretamente entronam a crítica moderna dos anos 40 (mais precisamente a partir da segunda metade), 50 e 60 como uma etapa superior do pensamento, evolução cultural em absoluto[119]. A ABCT é quase sempre estudada pelo olhar condenatório do CICT; dificilmente é encarada dentro de seus próprios termos, dentro de suas singularidades e realizações. Na *História do Teatro Brasileiro*, dirigida por João Roberto Faria (2013), afora o jornalismo cultural da segunda metade do século XIX, as críticas teatrais dos anos 20, 30 e da primeira metade dos anos 40 aparecem apenas esparsamente. Não há um tratamento adensado, como aquele dispensado à geração moderna. Portanto, a impressão que temos é de que a narrativa da nova

[119] Maria Cecília Garcia (2004, p. 131) chega a afirmar que: "A crítica teatral no Brasil deu um salto de qualidade na virada dos anos 1930 para os anos 1940, acompanhando a efervescência que tomava conta dos palcos". Em seu livro, a autora dispensa parcimoniosamente duas páginas para a crítica teatral de 1930 a 1939, enquanto mergulha saborosamente nas 20 páginas dedicadas à crítica moderna de Décio de Almeida Prado.

geração realmente vingara: a boa crítica nasceu verdadeiramente com os modernos. Abaixo o impressionismo dos antigos!

A existência da ABCT[120], guarda mais complexidades do que imaginamos. A sobredita associação organizou nada menos que quatro Congressos Brasileiros de Teatro, realizados respectivamente nos anos de 1951 – sediado no Rio de Janeiro; 1953 – sediado em São Paulo; 1957[121] – sediado no Rio de Janeiro; e em 1963 – sediado em Recife. Os estudos de Angélica Ricci Camargo (2012a; 2012b; 2014) dão bons subsídios para uma primeira leitura crítica destas realizações, evidenciando uma vasta plêiade de reflexões e questionamentos acerca dos aspectos econômicos, históricos, estruturais e culturais do teatro brasileiro e (não poderia deixar de ser) da sua premente modernização. O desejo de promover um evento dessa proporção partiu de Lopes Gonçalves, o pária da crítica teatral, segundo seus arqui-inimigos do CICT[122]. De um modo geral, a realização de quatro congressos para discutir, compartilhar experiências e encaminhar propostas práticas para o fortalecimento da vida teatral, com toda certeza, não

[120] Em sua participação no programa Roda Viva, em 2010, Barbara Heliodora reproduz os princípios que nortearam a organização do CICT em contraposição à velha guarda, narrando a sua versão dos fatos: "[...] porque a diferença é que até o final da década de 50, o princípio da década de 60, o que era chamado de crítica era na verdade quase que um grupo de divulgadores. Compreende? Era sempre uma coisa muito elogiosa. Eu sempre digo que a noção crítica era sempre 'a senhora fulana de tal fica tão bem de cor-de-rosa'; isso não é crítica, compreende? [..] Mais então quando foi criado o Círculo Independente de Críticos Teatrais, no Rio, que era Paulo Francis, Henrique Oscar, Gustavo Dória, eu, Luíza Barreto Leite, não sei o que... Nós saímos todos da Associação Brasileira de Críticos Teatrais [..] De maneira que nós tentamos ser muito mais objetivos a respeito da qualidade." A entrevista completa pode ser acessada pelo seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=vf2ax2mo7es&t=1966s>

[121] Um fato singularíssimo acontecera na sessão de abertura do 3º Congresso Brasileiro de Teatro (que, diga-se de passagem, contou com a presença do Presidente da República, Juscelino Kubitschek), De Chocolat – João Cândido Ferreira (1887-1956) – cofundador da Cia. Negra de Revistas foi homenageado. O *Correio da Manhã* do dia 9 de Janeiro de 1957 é que nos informa: A professora e atriz Maria Paula "lembrando um morto muito querido. [...] Havia uma semana que o teatro perdera um ator que tudo dera da sua inteligência, da sua sensibilidade, da sua capacidade criadora, o negro cheio de claridade [queriam eles dizer negro de alma branca?], que fora De Chocolat. O ato de inauguração de um Congresso de Teatro ficaria bem encerrado com os aplausos que a memória de De Chocolat merecia de todo o teatro brasileiro" (p. 11). Esta manifestação cortês para com o legado de De Chocolat reforça o argumento de que a ABCT, promotora do evento, estaria de alguma forma conectada ao teatro antigo, ligeiro, de revista. De outro modo, os feitos revisteiros de De Chocolat e sua cia. não seriam aplaudidos. Os críticos modernos provavelmente não o fariam.

[122] Van Jafa em sua coluna teatral no jornal *Correio da Manhã* a 16 de janeiro de 1964 publicou um longo depoimento de Lopes Gonçalves, em que ele discorre sobre os muitos feitos e conseguimentos da ABCT. Além da entrega de prêmios a artistas e a produções, consideradas significativas, o histórico de realizações da associação ultrapassa uma "atuação diluída em atividades de caráter puramente social", como sentencia Ana Bernstein (2005, p. 47). Gonçalves menciona a realização dos quatro Congressos Brasileiros de Teatro e: "também iniciativa da Associação Brasileira de Críticos Teatrais foi o planejamento, por meu intermédio, do Curso de Especialização Teatral para Professores, com muito brilho realizado pela Divisão de Educação Extra-Escolar, do Ministério de Educação e Cultura, nos anos de 1955, 1956 e 1957, [antes dos cursos do CICT] que explêndida influência exerceu na difusão da cultura concernente ao teatro. E igualmente constituem iniciativa da Associação a série de belos espetáculos havidos há anos para crianças e vários cursos de história e de literatura do teatro" (*ibidem,* p. 3). Lopes Gonçalves finaliza dizendo que a ABCT preservará as boas relações tecidas para com o SNT, a SBAT, entre outras entidades do setor teatral. Gonçalves é descrito como um crítico manipulador de conchavos para conquistar, repetidamente, a presidência da ABCT. A sua reeleição em 1958 indignou o grupo dissidente que veio a formar o CICT.

combinam com a imagem de uma Associação totalmente inerte ou parasitária, como contam as narrativas correntes. Camargo (2012b) sublinha ainda que certos projetos discutidos nos primeiros Congressos foram acatados pelo governo Vargas, como a fundação do Conservatório Nacional de Teatro, a criação da Cia. Dramática Nacional, bem como "a promulgação da lei n. 1.565 de 1952, que determinou a representação de uma peça de autor brasileiro a cada três encenações produzidas pelas companhias teatrais" (CAMARGO, 2012, p. 164).

A lista de delegações participantes reuniu agentes culturais extremamente heterogêneos, dispostos a debater seriamente os rumos do teatro e apresentar, obviamente, seus projetos estético-políticos:

> Destaca-se, nessa lista, a presença de críticos, autores e atores vinculados a diferentes instituições e estilos do fazer teatral. Nomes do teatro tradicional, como os dramaturgos Viriato Corrêa e Paulo de Magalhães; ligados a experiências amadoras que começaram a imprimir uma marca moderna ao teatro brasileiro, como o diplomata Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil; críticos de uma nova geração, representantes de São Paulo, a cidade que passava a ocupar um lugar importante na cena nacional, como Décio de Almeida Prado; personalidades que detinham uma longa tradição na luta pelos direitos dos trabalhadores, como Francisco Colman, presidente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado de São Paulo; e outros que assumiram papel importante no desenvolvimento do teatro regional, como Valdemar de Oliveira, do Teatro de Amadores de Pernambuco. Vale ainda ressaltar a presença de Nóbrega da Cunha, educador (atuara na reforma do ensino no Distrito Federal realizada nos anos 1920) e diretor do SNT entre 1946 e 1948 (CAMARGO, 2012b, p. 158-159).

Interessa-nos destacar um fato fundamental para este trabalho, a saber, a participação do Teatro Experimental do Negro, tendo sido representado por seu líder Abdias Nascimento, pelo sociólogo Guerreiro Ramos e pelo artista cênico, Claudiano Filho. Entre as diversas teses apresentadas havia reflexões acerca não apenas dos orçamentos para a classe artística, mas debates a respeito da situação dos teatros amadores no Brasil; assuntos da mais alta importância para o TEN.

Outra ocorrência revela-se digna de nota. Henrique Pongetti e Joracy Camargo submeteram para debate um Código de Ética do Teatro, estabelecendo diretrizes relacionais e posturas profissionais para orientar o bom trabalho de atores, autores, empresários e críticos teatrais. Entre as recomendações a estes últimos vale a pena destacar três pontos significativos. O referido documento está integralmente publicado no *Jornal do Commercio*, em edição dupla dos dias 9 e 10 de julho de 1951:

> 2 – *A função do crítico não deve ser confundida com a do cronista*. Em hipótese alguma a crítica deve conter os conceitos pilhéricos que cabem na simples crônica.
> [...]
> 5 – *Num meio teatral precário como o nosso, a crítica deve desempenhar grande papel, esclarecendo os poderes públicos e estimulando a iniciativa particular no*

> *sentido de dar ao teatro a sua justa projeção cultural. A nossa crítica dever ser militante*, uma crítica de choque, pois ao que lhe falta às vezes a matéria prima – o espetáculo – sobram-lhes motivos de campanha para a incorporação do teatro aos nossos meios normais de educação pública.
> 6 – *A nossa crítica está ainda confiada a missão altruística de facilitar um público absorvido pelas facilidades e seduções do cinema, um público ainda impreparado intelectualmente para as melhores experiências do teatro*. Devemos, porém, louvar o que ela vem fazendo desinteressadamente com a propaganda diária dos espetáculos nas suas colunas com seu desejo de encarreiras o público para os nossos escassos e onerosos teatros (CAMARGO; PONGETTI, 1951, p. 7, grifo nosso).

Neste trecho há certos elementos para visualizarmos um projeto de crítica relativamente arrojado se compararmos com os discursos da crítica moderna. A diferenciação entre cronistas e críticos; a postura didático-formativa tanto para com a esfera estatal quanto para com o público; e a atitude militante são características quase automaticamente associadas à geração moderna. O documento, repetimos, data de 1951. O modernoso CICT só surgirá em 1958. Ainda que nem todos os membros da associação tenham partilhado destes pontos, é necessário termos em mente estes acontecimentos, a fim de desenvolvermos uma visão mais nuançada da chamada "velha crítica".

A dissertação de mestrado de Valmir Aleixo Ferreira (2012), intitulada *A invenção do olhar*: uma análise comparada das práticas discursivas entre críticos antigos e modernos no cenário da crítica teatral carioca nos anos 40 e 50 é fundamental para uma análise contrastiva entre os dois modelos de crítica que vão se atritar em meados do século passado. Há, contudo, contradições sobre as quais gostaríamos de comentar.

Ao examinar as feições da crítica teatral praticada por Paschoal Carlos Magno, Ferreira (2012) assinala que o líder do TEB possuía pontos de vista alinhados tanto ao criticismo moderno quanto ao criticismo antigo:

> As características alinhadas ao campo de atuação dos críticos antigos da ABCT são: a prática textocêntrica, onde [sic] a questão da dramaturgia é central na sua concepção de teatro; a preocupação de montar os textos clássicos, não é gratuita a escolha de Shakespeare para a estreia do TEB; e a profunda influência do teatro europeu no seu trabalho (2012, p. 19).

Quanto à tendência textocêntrica, atribuída aos antigos, Décio de Almeida Prado, o mestre da crítica moderna, foi generosamente um partidário desta atitude. Ana Bernstein (2005) exemplifica, por meio de diversas críticas, a convicção que Décio possuía acerca da centralidade do autor dramático em uma montagem.

> A encenação, constituindo para o crítico [Décio] o segundo momento criador de uma obra teatral – sendo o primeiro, claro está, a criação literária –, pode e deve buscar a originalidade, que, a seu ver, será tão mais feliz quanto mais se voltar para a sua fonte, isto é, *o texto, de onde tudo – ou quase tudo – provém e cujas fronteiras não devem ser ultrapassadas* (2005, p. 106, grifo nosso).

Em entrevista concedida à Maria Cecília Garcia (2004), o próprio Décio explicita seus ideais estéticos:

> No meu tempo, havia uma conformidade entre todos que faziam teatro moderno, por exemplo em relação à importância do texto. Porque nós ainda considerávamos o teatro como um fenômeno em grande parte literário, e não só aqui no Brasil. Naquela época, o autor pesava muito no espetáculo, agora não [...] *Eu acho que tive muita repercussão porque eu representava mais ou menos a média das opiniões* (2005, p. 281-282, grifo nosso).

Ao ser questionado por Garcia (2004) se no teatro contemporâneo o encenador acabou vencendo o poderio do "poeta dramático", Décio, um tanto consternado, responde: "Ah! Venceu! No momento venceu. Bom, não pelo que eu vejo, mas pelo que eu leio e ouço. *Começou conosco, mas não é o que nós queríamos*" (p. 282, grifo nosso). Mas não seria o textocentrismo uma mácula dos velhos críticos? E Décio não está sozinho nessa, como ele mesmo assinala, pois "representava a média das opiniões". Outro caso significativo vem-nos com Assunção (2012) ao analisar o trabalho do moderno Sábato Magaldi no *Diário Carioca*, no início dos anos 50: "Na realidade, o que se apresentava diante de Magaldi não era o seu projeto de teatro. Naquele momento, *o crítico estava ávido por um teatro em que o texto fosse o impulsor da cena*" (p. 70, grifo nosso). Admitimos que este é Magaldi no início de sua carreira, mas tais princípios de uma forma ou de outra acompanharão toda a sua vida. Ao analisar a influência de Copeau sobre Magaldi, a pesquisadora reafirma:

> Está desse modo explicitada, já na primeira crônica, a visão de Sábato Magaldi sobre *o lugar fundamental do texto no alicerce do teatro*, demonstrando interesse por uma dramaturgia de qualidade literária, sobretudo tomada de verve teatral. Magaldi demonstra, sem dúvida, a asseveração de que *ao autor cabe a responsabilidade de ser o primeiro a abrir chances à índole de uma boa montagem*. (ASSUNÇÃO, 2012, p. 79)

Ainda neste aspecto, não deixa de ser eloquente a perspectiva adotada em seu clássico *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962) Sábato "historiógrafa" primordialmente os textos teatrais, delineando um panorama do *drama* brasileiro, no final das contas[123].

Outro procedimento usualmente associado aos críticos antigos é o apaixonado elogio personalista a uma estrela, ator ou atriz principais (FERREIRA, 2012); (JUNQUEIRA 2002). Palavras elogiosas, dedicadas não ao conjunto, mas ao indivíduo. Os modernos, por sua vez, valorizavam a integralidade da encenação. Christine Junqueira (2002) chega a mencionar os arroubos laudatórios que Mário Nunes, decano da velha guarda, endereçava à atriz Itália Fausta.

[123] HERZOG, 2016.

Porém, Décio de Almeida Prado, em diversas críticas, expressou ardorosamente sua paixão por Cacilda Becker:

> Entre os atores e atrizes, não há dúvida de que sua grande heroína foi Cacilda Becker. Nela Décio buscava inspiração e caminho para apreciar outras atrizes. Em uma de suas críticas, antológicas, o crítico não esconde sua veneração pela atriz, que metaforicamente, era para ele a encarnação do próprio teatro[124] (GARCIA, 2004, p. 161).

Apesar das diferenças para com os críticos antigos, os modernos possuíam suas afinidades, seus personalismos, suas paixões mal encobertas sob uma fraseologia aparentemente técnica ou distanciada. Décio via em Cacilda o ideal estético (virtuose atoral, formação cultural íntima do repertório clássico e moderno etc.) necessário para, como ele mesmo diz, "elevar o nosso teatro". Décio chega a dedicar-lhe uma carta – *Carta a uma jovem atriz* – escrita em 1949. O crítico anos mais tarde confessadamente afirmou que escrevera o documento pensando nela. Não haveria aqui algo personalista?

Não podemos, notoriamente, ignorar outro ponto vigoroso nestes armistícios críticos: os modernos converter-se-ão em influentes historiadores do campo teatral (BRANDÃO, 2002). Gustavo Dória, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, para citarmos uma consagrada tríade bibliográfica, teceram poderosas narrativas acerca do processo de modernização da cena brasileira, inscrevendo em seus textos as ideias e as orientações estético-ideológicas balizadoras de seus parâmetros judicativos. Fortalecidos pela íntima relação com os domínios acadêmicos, estes autores (especialmente os dois últimos) escreveram livros, formaram gerações de pesquisadores, artistas e críticos, encontrando no meio universitário um espaço privilegiado para escoar as suas investigações. A força de suas narrativas é gigantesca, a ponto de inspirar

---

[124] A pesquisadora cita a crítica que Décio escreveu sobre a atuação de Cacilda no espetáculo *Pega Fogo,* montado pelo Teatro Brasileiro de Comédia em 1950. Décio de Almeida Prado (2001) não poupa elogios: "As suas imensas possibilidades são ainda mais vastas e profundas do que pensávamos e a atriz, entrando agora num período de plena maturidade, começa a elevar o nosso teatro a alturas raramente alcançadas mesmo pelo melhor teatro de outros países" (p. 262). E continua emocionadamente citando o seu "dom inato", sua "vocação", seu "amor ao teatro". Na crítica a *Seis Personagens à procura de um autor*, Prado (2001) diz de Cacilda: "a sua inacreditável força de presença, o magnetismo oriundo de uma personalidade extraordinariamente vigorosa e autêntica, a generosidade com que se entrega de corpo e alma a cada novo papel, num dom total de si mesma (p. 276). Ao comentar seu trabalho na montagem *Maria Stuart* também produzida pelo TBC, em 1955, Décio está comovido: "O que Cacilda possui, mais do que qualquer outra atriz, não são qualidades físicas, não é uma voz excepcional, não é o estilo: é a flama interior" (PRADO, 2002, p. 5-6). Mas o que, precisamente, seria tal "flama interior"? Nestes e em outros exemplos Décio adota uma linguagem extremamente adjetivada, passional, dedicando carinhosas palavras a atriz que plasmou o seu modelo estético. A sensação que temos é que o mestre da crítica moderna desejava ver, em Cacilda Becker, vestígios olimpianos de um Eleonora Duse ou uma Sarah Bernhardt, monstros sagrados, musas arrebatadoras dos países adorados pela eurocêntrica crítica moderna. No final das contas, "inflamado" mesmo estava o crítico... Ana Berstein (2005) compreende que "Cacilda representava o paradigma da atriz moderna: contida, estudiosa, submissa ao texto e ao encenador, entregando-se a cada novo personagem, desvanecendo-se, se necessário, a fim de melhor interpretar o seu papel" (p. 136).

as seguintes palavras: "[...] *é impossível pensar em restrições à obra de um intelectual do porte de Décio de Almeida Prado*, cujas reflexões, a um só tempo rigorosas e instigantes, constituem um serviço inestimável prestado à nossa história cultural" (BRANDÃO, 2002, p. 45, grifo nosso). Uma releitura crítica de nossa historiografia não se faz por meio de sacralizações. É preciso ferinamente questionar. Quais os pilares das narrativas tecidas pelos críticos-historiadores? Quais mecanismos narrativos irão se articular na composição de seus textos históricos? Quais instrumentos de exclusão se inscreveram nas suas visões sobre teatro?

Ao analisarem, por exemplo, os discursos dos críticos defensores da modernidade teatral, Rosângela Patriota e Jacó Guinsburg (2012) sustentam que diversidades e contradições do processo histórico foram suprimidas para dar lugar a uma narrativa unilinear em direção a um teatro superior, isto é, o moderno. Algumas experiências inquietantes, produzidas no âmbito do tão atacado teatro comercial (como as criações de Joracy Camargo, Renato Viana e Oduvaldo Viana) foram ora apagadas, ora atenuadas, a fim de situar a modernização principalmente nos esforços dos amadores e dos seus sucessores. Uma "específica perspectiva cultural e artística" (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 109) projetou-se historicamente como vitoriosa, ou seja, a posição dos críticos modernos passou a dominar e a fabricar a paisagem histórica do "Teatro Brasileiro", no singular.[125]

Ferreira (2012) reconhece que os dois grupos críticos estavam acirradamente "disputando entre si a liderança e a legitimidade de poder falar em nome do próprio campo" (p. 47). Essa disputa é precipuamente ideológica ancorada em interesses, representações e pressupostos de classe, raça, gênero etc.

Mas entre as inegáveis diferenças e divergências, subsistiu continuidades, reincidências e contradições em ambos os polos, de tal sorte que se faz necessário revermos as excessivas condenações à ABCT, questionando critérios e narrativas, em um complexo e tenso jogo ideológico. Valmir Aleixo Ferreira (2012) declara que ambas as gerações contribuíram para

[125] Há um outro elemento, nesta complexa equação: a esmagadora maioria dos críticos antigos, tais como Aldo Calvet, Bandeira Duarte ou o próprio Lopes Gonçalves nunca tiveram compilações recentes de suas produções críticas, fato este que dificulta uma releitura contemporânea e panorâmica dos discursos, conceitos e relações que tais profissionais estabeleceram com o meio teatral. Muitos de seus escritos estão dispersos. As principais exceções são Paschoal Carlos Magno, cujas críticas foram organizadas pela FUNARTE em 2006 e Mário Nunes, na coleção de livros intitulada 40 anos de Teatro (que, por sinal, não é reeditada há anos, tornando-se item de difícil acesso. Este conjunto de livros não é uma compilação de crítica, mas de dados sobre o teatro nesses 40 anos). Os críticos modernos tiveram uma substancial parte de seus textos republicados em forma de livros, como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Barbara Heliodora, Miroel Silveira, Clóvis Garcia, Yan Michalski e Paulo Francis. Essas publicações lançam sementes para o futuro. Logo, um discurso que teve mais condições de perdurar no tempo. Na dimensão ideológica há elementos bastante concretos, como estes, para além das discórdias teóricas ou conceituais.

fortalecer a presença da crítica teatral na imprensa brasileira e, ao mesmo tempo, colaboraram, cada qual à sua maneira, para desencadear transformações na cena e no debate público.

A existência do TEN, no que se refere à sua fortuna crítica, será trespassada por tais litígios em torno da modernização cênico-dramatúrgica no país. Críticos de díspares gerações debruçaram-se sobre o grupo negro, como Paschoal Carlos Magno e Gustavo Dória, Aldo Calvet e Décio de Almeida Prado, Mário Nunes e Sábato Magaldi; de maneira que estarão presentes, nas críticas que analisaremos, abordagens, chaves de leitura e referências artísticas distintas e, não raro, antagônicas.

2.4. Olhares sobre a cena negra

A fortuna crítica analisada neste trabalho cobre um generoso período, englobando escritos dos anos 40 até o final dos anos 50. Estão presentes variegados intelectuais, artistas e, logicamente, críticos profissionais que se versaram sobre o TEN, debatendo ora os elementos plásticos das produções teatrais, ora as candentes questões sociorraciais arroladas pela iniciativa negra. Enfeixados, historicamente, tais textos forjam um panorama de algumas facetas do pensamento artístico e sociológico de uma parcela da *intelligentsia* brasileira. As noções de modernidade, raça, nacionalidade e cultura estão entre as questões mais contumazes, implícita e explicitamente. Considerando que o TEN se propunha a reavaliar certos aspectos da formação social do Brasil e alguns pressupostos estético-culturais nas artes do país, vemos que, nos textos agrupados, os autores e autoras explicitam suas perspectivas acerca do teatro e da identidade nacionais, intentando defender ou validar uma ótica não somente para ler a cena, mas para interpretar a nação e suas relações étnico-raciais. Constata-se também diversas estratégias discursivas para continuamente aquilatar a função social do grupo. Ou seja, buscava-se avaliar de que maneira o empreendimento contribuía para a inclusão do negro na cena teatral brasileira. O termo "inclusão" aqui não é de maneira alguma gratuita. Uma das tônicas dos debates era precisamente a provável capacidade do TEN para "elevar" ou integrar o povo negro na esfera cultural dominante, "moderna", europeizada, ilustrada e/ou erudita. Ao fazê-lo, o TEN estaria em uma acertada direção para erradicar discriminações ou estranhamentos por parte do grupo branco. Além do mais:

> Entre os desafios da fase inicial do TEN estava o discurso não só dos adversários como também dos pretensos amigos, céticos sobre a capacidade do grupo de sustentar seu propósito de protagonizar uma produção teatral própria. Era previsível, por exemplo, a posição contrária do jornal O Globo. [...]. O discurso crítico que preponderava na semântica da agitação cultural da época era o da elite intelectual de esquerda. Ela negava a relevância da questão racial com a mesma veemência do jornal

> O Globo. O alegado racismo, para ela, não passava de uma ilusão criada pelo sistema de dominação de classe (NASCIMENTO, 2014, p. 154-155).

Em linhas gerais, estes são dois renitentes prismas do pensamento racial brasileiro que estarão atravessados nas análises estético-sociais sobre o grupo; de um lado a negação do racismo e a defesa da harmonia racial, fato este que desautoriza qualquer iniciativa estético-política similar ao TEN; de outro lado, a assunção de que a dimensão do racismo poderia ser simplesmente subsumida na luta de classes, de modo que, a partir desta consideração, o projeto artístico do TEN correria o sério risco de afigurar-se meramente culturalista ou exotificante.

De acordo com Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2002), circulava, de há muito, a imagem de uma sociedade brasileira livre de graves preconceitos, discriminações sistemáticas e barreiras raciais que, de alguma forma, atravancassem a ascensão social ou a plena inclusão de pessoas negras. Além disso, Guimarães (2002) afirma que, em meados dos anos 50, a ideia de *democracia racial*[126] converteu-se em um verdadeiro consenso na gramática política do país, explicitando a distância que se desejava tomar para com a ditadura de Vargas e do nazifascismo. Todas essas mistificações bastante difundidas entre a intelectualidade brasileira se projetaram, inclusive, internacionalmente, conformando um imaginário social bastante poderoso. Nas críticas teatrais, veremos repetidamente a imagem de um país que soube tratar muito bem as suas relações raciais, a despeito de algumas tensões ocasionais.

Apenas a existência do Teatro Experimental do Negro já era capaz de colocar em ebulição os mais intensos debates sobre a própria imagem do país, como se atesta pela leitura do editorial de *O Globo*, intitulado "Teatro de Negros" veiculado originalmente em 17 de outubro de 1944[127]. O editorial reproduz, de modo ofensivo, a mítica narrativa de que no Brasil, terra paradisíaca, mestiça e una, o manto da nacionalidade foi capaz de expurgar quaisquer distinções entre negros e brancos. A elaboração de um teatro de negros neste país não apenas macularia a identidade nacional, já coesa e harmônica, como ameaçaria a cultura autóctone,

---

[126] Na obra *Classes, raças e democracia*, Antônio Alfredo Sérgio Guimarães (2002) traça um breve e cirúrgico histórico do termo "democracia racial", evocando desde a sua primeira aparição, em 1944, com Roger Bastide, até o seu uso por Gilberto Freyre na década de 60 (antes, este sociólogo empregara termos como "democracia social e étnica). Por fim, também nos anos 60, Florestan Fernandes foi quem denominou tal idealização como um mito. Embora não tenha cunhado a caudalosa expressão, Freyre foi, para Guimarães (2002) enormemente responsável pela defesa acadêmica de uma brasilidade desprovida de preconceitos e discriminações raciais, influenciando um sem-número de pensadores. Além disso, ao longo de sua história, a noção de democracia racial seduzira, na visão de Guimarães (2002) não apenas intelectuais brancos, mas também lideranças negras (como o próprio Abdias Nascimento na década de 50) que entre aproximações e afastamentos lidaram com esse poderoso ideal. Apesar disso, o TEN e os/as intelectuais que o integravam repetidamente investiam contra a discriminação racial no país e a violenta marginalização do negro.

[127] Utilizamos aqui o mesmo artigo reproduzido no livro *Teatro Experimental do Negro*: Testemunhos de 1966.

visto que pretendia importar processos e problemas de outras nações, como dos Estados Unidos ou da França. Destacamos a seguinte passagem:

> Sem preconceitos, sem estigmas, misturados e em fusão nos cadinhos de todos os sangues, estamos construindo a nacionalidade e afirmando a raça de amanhã. Falar em defender teatro de negros entre nós, é o mesmo que estimular o esporte de negros, quando os quadros das nossas olimpíadas, mesmo no estrangeiro, misturam todos [...] 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 (TEATRO... 1966, p. 11-12).

No trecho acima citado há uma violenta defesa ideológica do "paraíso racial", como nexo explicador da sociabilidade e da história brasileiras. Mas é possível entrevermos no trecho uma clara (em todos os sentidos) concepção dos sentidos e das funções do teatro, qual seja, reproduzir fidedignamente, quase como o daguerreótipo moral de Alencar, a vida nacional. Ou seja, a preservação de uma teatralidade burguesa, de cariz mais ou menos realista, a retratar, de forma positiva, os hábitos e emoções brasileiros. Inequivocamente presenciamos aqui a estratégia ideológica denominada por Thompson de *unificação*, isto é, quando relações de poder e de dominação são ocultadas e/ou sustentadas por intermédio "da construção, no nível simbólico, de uma forma de unidade que interliga os indivíduos numa identidade coletiva, independentemente das diferenças e divisões que possam separá-los" (2011, p. 86)[128]. O editorial do sobretido periódico emprega repetidamente o pronome "nós" para referir-se de maneira singular à nossa supostamente una cultura nacional.

Este ponto é fundamental, pois será um dos mais reincidentes. Thomas Skidmore (1976) detecta um padrão no pensamento da elite brasileira, principalmente a partir dos anos 30 até meados da década de 50 (embora não tenha desaparecido absolutamente): a crença de que o Brasil seria moralmente superior aos Estados Unidos ou à Alemanha nazista porque em solo nacional nunca houve, na história da república burguesa, sistemas constitucionais de *apartheid* ou leis como a *Jim Crow*. Os contrastes para com tais nações era ainda engrossado pelas

[128] A estratégia ideológica neste caso objetiva nublar os instrumentos de poder e de controle, articulados pelas classes dominantes. Não se afirma aqui, enfatizamos, que estratégias de mobilização coletiva são, todas elas, danosas, sobretudo quanto se inscrevem em um projeto sócio-político antissistema, contra-hegemônico. Movimentos classistas, movimentos negros ou movimentos de mulheres constroem, em alguma medida, identidades coletivas (a despeito das diferenças) para demarcar um lugar social, delinear agendas comuns e reconhecer proximidades históricas entre os grupos e os sujeitos. Por exemplo, há, como nos lembra Sílvio Almeida, nacionalismos anticolonais, como historicamente se deu nos países africanos em meio às lutas por independência. Neste caso discutido aqui, estamos problematizando um artifício simbólico, retórico, narrativo e político utilizado para deixar turvos os abismos e as desigualdades que existem no país. Os repetitivos chavões: "somos todos iguais", "somos todos brasileiros" ou ainda "somos todos humanos", intentam, exatamente, criar unidades rígidas para esmaecer as denúncias de iniquidade social. Se formamos uma comunidade coesa, como poderia existir discriminações entre nós?

poderosas ideias de Gilberto Freyre, gerando um nutritivo caldo para alimentar uma favorável imagem brasileira no plano internacional. O hipotético exemplo do Brasil ensinaria ao restante do mundo valiosas lições sobre como edificar cordatas relações raciais. A base argumentativa do editorial de *O Globo* habita esta zona ideológica; uma ótica que mascara violentas desigualdades, ao passo que desmoraliza projetos de resistência.

Do jornal *A Noite* jorrou uma incisiva réplica. Raimundo Magalhães Júnior no seu artigo "Tempestade sobre um recém-nascido"[129] rebateu as principais alegações apresentadas pelo *Globo*, posicionando-se, abertamente, a favor de um teatro negro em toda sua significação histórica. O texto, publicado no dia 20 de outubro de 1944, nota que:

> Há [no editorial de *O Globo*] um *sopro de arianismo* que deixaria um bom mulato nacional, como eu, de cabelos arrepiados. Mas não querem os negros estabelecer diferenças. As diferenças existem. São um fato social. Negro não se mistura nas representações com brancos a não ser no teatro musicado. No teatro de comédia e de drama, em vez de negros, o que vemos quando um papel reclama a pele pigmentada, não é um negro, mas um branco ridiculamente pintado de preto. E esses papéis nunca apresentam os negros no seu elemento natural, com os seus problemas próprios, mas como satélites dos brancos e como elementos cômicos secundários (JÚNIOR, 1944, p. 8).

Ao utilizar a palavra "arianismo", deduzimos que o autor se refere a uma problemática racial. Sendo assim, o termo é muito pungente, pois diz respeito a uma hierarquização entre grupos humanos, tendo, no topo, as populações caucasóides, ou seja, brancas. E lembremos nós que o artigo foi publicado no período em que a Segunda Guerra Mundial vigorava. O ideário hitlerista de superioridade da raça ariana estava a legitimar atrocidades contra a comunidade judaica, a população LGBTQIAPN+, povos negros e toda sorte de pessoas com deficiência, em nome de uma alegada pureza racial e superioridade humana. Magalhães Júnior indica-nos, pela expressão "arianismo" que *O Globo* finca suas ideias na crença de uma superioridade (ou orgulho) branca. O articulista reconhece que no teatro musicado a pessoa negra é mero instrumento do deleite branco. A técnica do *blackface* é apontada como uma recorrência em espetáculos desta natureza. A observação, ainda que não seja uma surpresa, é sintomática, sobretudo advinda de um jornalista e teatrólogo bastante ligado à produção teatral daquela época. Ele ainda investe contra *O Globo* afirmando que a concepção de teatro deste periódico está alinhada ao "granfinismo" e às modas francesas. E continua:

> Mas logo depois diz o mesmo tópico que o teatro "só deve ser um reflexo da nossa vida, dos nossos costumes, tendências sentimentos e paixões". *Então, o preto não faz parte da nossa comunidade?* O preto não tem "costumes", que devem ser levados à

[129] Por Raimundo Magalhães Júnior. Tempestade sobre um recém-nascido. *A Noite*. Rio de Janeiro. 20 de outubro de 1944, p. 8.

> cena? Nem sentimentos, nem paixões a serem estudados pelos dramaturgos? Ou será que com uma penada poderemos cancelar os milhões de negros que tanto trabalharam no passado pela grandeza do Brasil e aos quais, agora, não se quer conceder ao menos a graça de ter um teatro seu? (*Ibidemi,* p. 8, grifo nosso).

Neste trecho, Magalhães Júnior toca em um ponto modelar do pensamento da "elite intelectual" brasileira: o seu racismo de caráter universalista vê na miscigenação "[...] o caminho para afastar a diferença ameaçadora representada pela presença da 'raça' e da cultura negra na sociedade" (MUNANGA, 1999, p. 117). O propalado sincretismo e a mestiçagem representam símbolos de unidade nacional que não acatam diferenças ou pluralidades questionadoras das desigualdades vigentes. Nessa lógica, um teatro negro crítico e contestador parece ser um teatro antinacional[130]. Isso nos ajudaria a compreender, pelo menos em parte, a ausência (por vezes, absoluta) dos teatros negros na historiografia cênica do Brasil? Se o país é um uníssono cultural, os pretos seriam a sua dissonância melódica?

O que significava, portanto, fundar um teatro negro aqui? Além de oferecer exemplos meritórios de pretos e mulatos vultosos do passado (o autor cita Luiz Gama, Lima Barreto, José do Patrocínio, Machado de Assis – o que é singular, visto que boa parte da crítica literária o embranqueceu – Gonçalves Dias etc.), esta cena visa:

> [...] iniciar um centro de atividade intelectual, auxiliar o negro na pesquisa folclórica e na sistematização de seus processos artísticos, ainda primitivos, precisamente porque lhe falta todo o estímulo. Ao contrário, em vez de criar diferenças, esse Teatro Negro procurará eliminá-las, fazendo com que os negros sejam olhados com mais simpatia e com maior respeito. [...] O desprezo que ainda existe contra o negro, especialmente na casta social privilegiada, será muito atenuado no dia em que o negro *tiver evoluído culturalmente* (JUNIOR, 1944, p. 8, grifo nosso).

Magalhães Júnior explicita também as suas contradições. Em primeiro lugar, ele atribui certo primitivismo aos processos artístico-culturais negros, provavelmente por compará-los aos padrões eurocêntricos. Ele também se vale de hierarquizações questionáveis. Porém, o núcleo (e o limite) de seu contra-argumento vem a seguir: o desprezo contra o negro se funda não nas

[130] Joel Rufino dos Santos (2015) desenvolve este debate em torno da relação *negro-nacionalidade* ao refletir sobre as rebeldias negras nos períodos colonial e imperial do Brasil: "E, tendo em conta que o negro inadaptado – o negro que se recusa – constituía parte ponderável (em alguns momentos a maior) da população negro-escrava, e mesmo da população total, pode-se falar em Nação brasileira?" (p.95). A questão é profunda, pois diversos movimentos negros questionaram os mitos, os símbolos e os pilares imagético-simbólicos de uma identidade nacional oficial, logo excludente, branca e eurocentrada. Nesse sentido, há um caráter antinacional (ou antinacionalista, em seu sentido conservador e liberal) como uma crítica às bases ideológicas de uma ideia de brasilidade limitada, homogênea, oca ou cosmética, incapaz de concretamente respeitar a pluralidade cultural afro-brasileira e, ao mesmo tempo, prover condições dignas de vida para esta população como um todo. Mas se observarmos por exemplo, o discurso de Abdias Nascimento na abertura do primeiro número do jornal *Quilombo*, em 1948, perceberemos que havia um forte desejo de inserção plena na sociedade brasileira: "Nada temos com partidos, nem os chamados democráticos, nem da direita, nem da esquerda – que sempre exploram o negro eleitoralmente [...] Muito menos advogamos uma política negra, mas sim uma vontade negra de ser brasileiros com as mesmas responsabilidades de todos os brasileiros" (p.6).

estruturas sociais de opressão, mas no suposto desnível cultural entre brancos e pretos. Uma vez sanado este *gap*, as desconfianças irão se desfazer. O racismo é compreendido em uma *concepção individualista*: "Por tratar-se de algo ligado ao comportamento, a educação e conscientização sobre os males do racismo, bem como o estímulo a mudanças culturais serão as principais formas de enfrentamento do problema" (ALMEIDA, 2018, p. 28). O crítico, basicamente, afirma que este é um problema dos negros. Cabe a estes evoluírem culturalmente para receberem um olhar benfazejo, tolerante dos brancos[131]. Por fim, Magalhães Júnior assinala que o TEN não é uma iniciativa sectária (eis um grande medo branco: a aliança organizada e mobilizada do povo negro), mas apenas um agrupamento pacífico destinado a fins culturais.

Renato Vieira de Melo, crítico de *O Jornal*, cujo artigo, "O Teatro de Negro"[132], foi publicado dois dias antes do texto de Magalhães Júnior, exprime praticamente as mesmas ideias acima debatidas. Ele, contudo, destaca algo relevante do ponto de visto histórico, isto é, esta cena negra surge em um período convulsivo para o teatro carioca, período prenhe de transformações e possibilidades. Renato menciona, por exemplo, as experiências do TEB, no conjunto de projetos renovadores do panorama teatral. O TEN é parte singular desse momento de, em suas palavras, "agitação". Esta atividade descerraria um sem-número de oportunidades para que elencos negros pudessem trabalhar dignamente ao contrário do contexto revisteiro, carregado de "moleques de morro e negras de carnes abundantes" (MELO, 1944, p. 2). Os ecos da Segunda Guerra Mundial se exibem novamente, pois o autor pontua que tal teatro se enquadra "[...] na luta contra o espírito de opressão do nazifacismo, racista e reacionário".

---

[131] Não podemos ocultar o fato de que este ideal era, de alguma forma, partilhado entre lideranças e intelectuais negros. Luiz Alberto Oliveira Gonçalves e Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2000) analisam cuidadosamente as diferentes noções de *educação* que os movimentos negros do século XX adotaram. Para estes pesquisadores: "[...] o TEN acreditava que seria possível combater o racismo por meio de procedimentos culturais e educativos, restituindo a verdadeira imagem histórica do negro (GONÇALVES; SILVA, 2000, p. 148)." No projeto pedagógico do TEN, educação e cultura se amalgamam. Ao definir os propósitos do TEN, Abdias Nascimento (1966) assim se expressa: "A necessidade da fundação desse movimento foi inspirada pelo imperativo da organização social da gente de cor, tendo em vista a elevação de seu nível cultural e seus valores individuais" (p. 1966, 78). Elisa Larkin Nascimento (2003) situa melhor tais declarações da Abdias, alegando que no contexto e na linguagem da época, o líder do TEN (entre outras personalidades negras) almejava tirar o povo negro do grave quadro de analfabetismo e miséria que o engolia. Nessa situação degradante, as pessoas negras não conseguiriam participar verdadeiramente da vida social, das instituições, e, enfim, da cidadania em um país que se industrializava cada vez mais. É possível aproximar, mas não igualar, por exemplo, os discursos de Abdias Nascimento e de Raymundo Magalhães Jr. Encarando panoramicamente os anseios e as realizações estético-políticas do TEN (para além de suas encenações) é possível ver que o grupo compreendeu as armadilhas do racismo brasileiro de modo complexo (com certos limites contextuais). A defesa de educação para todos, a luta para a participação efetiva na dinâmica teatral, a elaboração inicial de leis para regulamentar o trabalho das empregadas domésticas etc., dão a ver um movimento muito mais ousado e cônscio de que educação e cultura são fundamentos não exclusivos de uma agenda antirracista.

[132] Por Renato Vieira de Melo. O Teatro de Negro. *O Jornal*. Rio de Janeiro. 18 de outubro de 1944.

Quanto ao mais, a perspectiva de Renato reproduz o que já vimos: a ascensão artística do negro desmanchará incompreensões por parte do branco. E aí reside a responsabilidade do TEN, a saber, definir e defender uma orientação estética rigorosa, no caminho da verdadeira arte, sem concessões ou vulgaridades (o autor parece temer os miasmas do teatro ligeiro).

O TEN ainda nem subira à cena e sua mera existência já suscitava intensas investidas, vívidos debates e ambíguas especulações. De fato, sua criação tocava peculiarmente em um dos mais sensíveis nervos do país: suas tensas relações étnico-raciais. Qual seria, então, o papel do teatro nesta conjuntura? As respostas, como vimos, acompanham a variedade de visões histórico-políticas. Pensar o TEN exigia, inescapavelmente, uma discussão, ainda que rasteira, sobre a formação social do Brasil. É a partir desse tópico que os críticos irão mirar esta cena negra.

No final de 1944, o TEN subiria à cena pela primeira vez ao lado do TEB. As dúvidas e as expectativas avolumavam-se. Um artigo do jornal *A Noite* do dia 20 de dezembro, pouco antes da estreia de *Palmares,* dá-nos uma espécie de termômetro do momento, destacando a presença daquele que foi um dos mais aplaudidos atores do grupo:

> Há ainda, como nota das mais importantes a primeira exibição em público do "Teatro Experimental do Negro", que aparecerá amanhã no quadro final, que evoca a amargura e o heroísmo da República de Palmares, e no qual colaborarão para mais de duzentos negros, e no qual, segundo os que assistirão [sic] os ensaios, *será Aguinaldo Camargo de Oliveira, no papel de "Zumbi", a revelação teatral de 1944* (OS ESPETÁCULOS..., 1944, p. 10, grifo nosso).

Analisemos, portanto, a recepção deste espetáculo.

2.4.1 *Palmares*

Um exame panorâmico das críticas teatrais escritas sobre a montagem de *Palmares* revela-nos que as realizações do Teatro do Estudante do Brasil já eram tidas como transformadoras de nossa vida cênica. Em conjunto, os textos expressam a tensão que se instalava no teatro carioca entre os profissionais e os amadores. As críticas de *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Brasil* são especialmente significativas neste sentido por ressaltar os feitos culturais proporcionados pela ação renovadora dos amadores. O crítico A. C (1944, p. 6), da *Gazeta de Notícias,* por exemplo, iniciou seu artigo dizendo que "Teatro não deve ser apenas um divertimento do espírito, deve ser também um fator de arte, cultura ou civilização". Este é o ideal encampado pelo TEB e exprime muito bem os anseios de Paschoal Carlos Magno e da geração moderna em geral.

O texto de Stella Leonardos é um sutil ponto de divergência. Praticamente todos os críticos reconhecem o mérito de seus esforços, mas sua estruturação careceu de um acabamento dramático mais agudo. Renato Vieira de Melo (1944) enfatiza que o surgimento de uma autora teatral é algo altamente positivo naquele momento do teatro carioca, embora aponte fragilidades composicionais em sua dramaturgia, pois mesmo que o texto tenha pontuais passagens de inequívoca força, não oferece maiores possibilidades para uma intensa vida no palco. M. H (1944) (trata-se de Mário Hora), do jornal *O Globo*, afirma exatamente o contrário. A encenação não esteve à altura da magnificência dos decassílabos de Leonardos. O teatro em versos, gênero de difícil estruturação, possuía mais beleza na leitura do que na montagem. Os cortes propostos por Paschoal Carlos Magno não foram bem recebidos por M.H, visto que deformaram a graça original do poema dramático.

Um consenso: a expressividade de Aguinaldo de Oliveira Camargo e a magistral participação do TEN na última jornada da peça. Para muitos, este fora o ponto forte da montagem. Vejamos:

> O "clou" do espetáculo foi, sem dúvida, o quadro referente à República de Palmares, no qual o Teatro Experimental do Negro iniciou as suas atividades. *O ator Aguinaldo de Oliveira, que fez o papel de Zumbi, tem um bom físico para o palco e possui voz excelente*. O tom grandiloquente de sua interpretação, o cenário pomposo, o grande número de comparsas deram à fase final do espetáculo um aspecto novo. O público aplaudiu com razão ao ator Aguinaldo de Oliveira. Ele bem que mereceu aquelas palmas (NO MUNICIPAL..., 1944, p. 6 e p. 17, grifo nosso).

Ab., em sua crítica para o *Diário de Notícia*, observou que:

> Cabe ainda a outros elementos estranhos ao Teatro do Estudante um dos momentos mais expressivos do espetáculo – o concurso inestimável prestado pelo grupo do Teatro do Negro, o qual deu ao quadro "República dos Palmares" uma expressão de verdade cênica impressionante e espetacular, tanto mais que *Aguinaldo de Oliveira encarnou "Zumbi" com um tom de realidade magnífica*, representando ou recitando (AB., 1944, p. 10, grifo nosso).

Para A.C da *Gazeta de Notícias:*

> A encenação, as cores, as luzes, cenários, melodias e danças, bem como a empolgante atuação de Aguinaldo de Oliveira, do Teatro do Negro, na caracterização de *Zumbi*, e seu desenlace, expressivo e emocionante, todo esse conjunto aumentou o efeito artístico e cívico do desempenho, ou melhor da obra, que consagra, definitivamente, a jovem autora [...] (A.C, 1944, p. 5).

A posição ufanista da *Gazeta de Notícia*, diga-se de passagem, é peculiar. Para este periódico a encenação de *Palmares* revestiu-se de sentido patriótico, unindo arte e nacionalismo. O mesmo crítico, A.C, em outro artigo, publicado no dia 27 de dezembro, elogiou com entusiasmo o desempenho do melhor ator do TEN, isto é, Aguinaldo de Oliveira Camargo,

salientando que os esforços artísticos do grupo negro materializam um verdadeiro espírito de cooperação. Assim sendo:

> Todos fraternizaram, no mesmo êxito, sem hostilidades, nem preconceito de cor. Sirva este bom exemplo de poderoso estímulo, a prol da arte brasileira, e não de pretexto para separação de classes, de vocações, e cores, à semelhança do que, infelizmente, se observa em outros meios ou países (A.C, 1944b, p. 7).

Aqui manifesta-se novamente aquela idílica visão sobre o Brasil, nação amorosa e unida em contraposição a outros países desiguais. Este trecho também demonstra a complexidade das relações estabelecidas entre o TEN e os diversos sujeitos de seu momento histórico. De um lado, o grupo negro teve de lidar, em muitas ocasiões, com acusadores que o definiam como sectário ou propagador de um racismo às avessas. As muitas alianças estabelecidas pelo TEN ao mesmo tempo em que possibilitavam certa legitimidade perante artistas e intelectuais, atenuavam a imagem de um grupo hermético. Aí está uma complicação: de que maneira (e em que medida) determinadas parcerias firmadas pelo TEN enfraqueceram a radicalidade de seu antirracismo, a ponto de um crítico teatral identificar no grupo negro uma iniciativa integracionista? A montagem de *Palmares*, pela visão da *Gazeta de Notícias*, simboliza uma imagem brasileira que o TEN em outros momentos questionará. Mas ao mesmo tempo, fechar-se em si mesmo, afastar-se do meio cultural dominante e branco seria inviável para aquele grupo dar continuidade aos seus projetos.

O *Jornal do Comércio* em crítica mais lacônica do dia 23 de dezembro, fez notar "[...] o Sr. Aguinaldo de Oliveira, do 'Teatro Experimental do Negro', que declamou com singular eloquência poética, os versos de Zumbi" (PALMARES, 1944, p. 7). Mario Nunes (1944), do *Jornal do Brasil*, em sua análise publicada no mesmo dia disse: "O preto Aguinaldo de Oliveira que encarnou o Zumbi, elemento do Teatro Experimental do Negro, outra iniciativa de Paschoal Carlos Magno, causou magnífica impressão, sentindo quanto disse" (NUNES, 1944, p. 9). Mais uma vez o TEN foi, nesta crítica, erroneamente visto como um projeto encabeçado pelo líder do TEB.

M.H. de *O Globo* foi também enfático:

> E a representação termina com a "República de Palmares" estando em cena cerca de oitenta figurantes, todos do Teatro E. do Negro, entre os quais, vivendo o chefe "Zumbi", *o ator negro Aguinaldo de Oliveira, tipo e voz magníficos*, dizendo magistralmente os versos que Stela escreveu, a pedido de Carlos Magno, para esse fim de espetáculo e que se constituiu o mais intenso quadro da peça que a plateia ouviu emocionada e aplaudiu entusiasticamente (1944, p. 5, grifo nosso).

Por fim, Renato Vieira de Melo, de *O Jornal*, revela a empolgação que lhe dominou ao ver o desenho cênico vivificado pelo TEN:

> A colaboração do Teatro Experimental do Negro deu a "Palmares" os seus melhores momentos de beleza poética e intensidade dramática. Ao lado da surpreendente exibição de Aguinaldo de Oliveira, havia a sedução particular da massa, massa de negros, num flagrante decisivo, aquele em que se aprestava para o sacrifício supremo pela liberdade. E não era só a grandeza desse admirável episódio da história da raça negra no Brasil, o que despertava emoção profunda era também o apelo de atualidade e de humanidade que sentimos naqueles obscuros anseios libertários. *O desempenho de Aguinaldo de Oliveira é a revelação de um ator que surge para a cena sem hesitações*, *como se manifestam as vocações realmente poderosas*. *Sem o Teatro dos Negros jamais poderia ela concretizar-se.* A apresentação de estreia do Teatro Experimental do Negro marca uma vitória para os seus elementos, diretores e organizadores, principalmente para o seu ensaiador, *o alemão anti-nazista Willy Keller*. E cria para todos nós, que desejamos ver no Brasil, *um teatro inspirado num mais nobre sentido artístico*, o dever de ampará-lo por todos os meios (1944, p. 10, grifo nosso).

O crítico reconhece, de maneira precisa, um condicionante histórico-social na trajetória de Aguinaldo de Oliveira Camargo, qual seja, a conjuntura artística do TEN. Renato capta a significância daquele grupo não apenas para o surgimento, mas para o aprimoramento de artistas negros/as, como Aguinaldo. Este foi, do ponto de vista espetacular, um dos grandes objetivos do grupo. Entretanto, não é certo afirmar, de maneira fatalista, que a carreira de Aguinaldo jamais se realizaria se não fosse pelo Teatro Experimental do Negro. Porém, historicamente, foi no TEN que um artista do seu quilate encontrou as condições concretas para arriscar e investigar as suas intensidades cênicas[133].

O crítico nos informa algo até então ignorado: a parceria do TEN com o diretor alemão Willy Keller não se iniciara com a encenação de *The Dreamy Kid – O moleque sonhador* – de O'Neill, em 1946. Este diálogo já vinha se estreitando há pelo menos dois anos. Ainda no contexto da Segunda Guerra Mundial, Renato achou de bom alvitre destacar o caráter antinazista do alemão que, aliás, chegou ao Brasil em 1935, fugindo do seu país de origem, em virtude de seu posicionamento político alinhado à esquerda[134].

---

[133] Em excelente entrevista para Gustavo Dória, publicada no jornal *O Globo* em 02 de Abril de 1947, Aguinaldo Camargo admite que seus pendores teatrais se anunciavam desde a tenra idade. Mas foi com o TEN, na montagem de *Palmares*, que pela primeira vez ele havia encarado o público em uma produção de maiores proporções. Ao comentar sua aclamada atuação em *O Imperador Jones* Aguinaldo afirma: "Fui forçado pelas circunstâncias a fazer o dificílimo papel de Brutus Jones. Nessa noite memorável que marcava decididamente a minha carreira artística e o vulto da iniciativa [o TEN], a crítica prodigalizou-me os mais francos elogios. Respiramos então. O Teatro Experimental do Negro já era uma realidade" (p.1947, p. 7) Ao responder sobre como lidou com o estrondoso sucesso, o ator compreende um contexto maior: "O êxito de 'O Imperador Jones', mesmo eu não sendo o tipo físico idealizado por O'Neill, deve-se a outros fatores que, conjugados, produziram a peça: *a vontade de fazer algo que demonstrasse a capacidade artística do negro brasileiro na ribalta*" (*ibidem,* p. 7, grifo nosso). É sempre bom lembrar que Aguinaldo não foi apenas um brilhante ator, foi efetivamente um dos fundadores do TEN. Vocação artística e militância antirracista se mesclaram na breve vida de Aguinaldo, que fatidicamente morreu aos 34 anos.

[134] O artigo "Entre resistência e resignação – as atividades políticas do exílio de língua alemã no Brasil, 1944-1945", da autoria de Marlen Eckl (2015), é esplêndido por dar-nos uma imagem ampliada do engajamento político e do antinazismo de Willy Keller.

Por fim, Gustavo Dória, em seu livro *Moderno Teatro Brasileiro* (1975), registra da seguinte maneira a montagem de *Palmares*, enfatizando a auspiciosa participação de Camargo.

> Em dezembro, o Teatro do Estudante apresenta, no Municipal, com o original Palmares, da jovem poetisa Stela Leonardos, um espetáculo que foge mais uma vez ao programa que vinha adotando de recrutar o seu elenco somente entre amadores estudantes e na apresentação de textos clássicos e antigos. Poder-se-ia talvez dizer que esse novo espetáculo teve antes o seu patrocínio do que a sua responsabilidade, como realização, uma vez que esse neles interferiram diversas organizações sob um comando central. De qualquer odo, coube a Paschoal promover a sua coordenação e da tarefa participaram o corpo de baile e a orquestra do nosso principal teatro, mais o Corpo Orfeônico do Colégio Pedro II, além de elementos participantes do Teatro Experimental do Negro, recentemente fundado. O ator profissional Delorges Caminha teve a seu cargo um papel de preponderância personificando Castro Alvez, cercado de elementos amadores e inexperientes, entre os quais *se destacava como uma bela promessa, o ator negro Aguinaldo Camargo.* Não foi, entretanto, uma realização feliz, valendo apenas pelo espírito de congraçamento de que se revestiu a sua realização (1975, p. 55-56, grifo nosso).

2.4.2 Encenações de O'Neill: *O Imperador Jones*, *Todos os filhos de Deus têm asas*, *O moleque sonhador* e *Onde está marcada a cruz*

"O'Neill está entre nós!" exclamou, em letras garrafais, o *Diário Trabalhista* a 11 de agosto de 1946, ressaltando uma nova era para o teatro carioca. A longa matéria jornalística sintetiza um aspecto nuclear do modo pelo qual a crítica reagiu às encenações de O'Neill pelo TEN, isto é, enxergou em tais montagens a abertura de renovadores caminhos para a arte teatral no país. Ao lado dos Comediantes, o Teatro Experimental do Negro estava, segundo o periódico, elevando o padrão dos espetáculos brasileiros, diferenciando-se das produções que se esgotavam no riso fácil, de modo a produzir peças de real mérito artístico.

O TEN, pelo seu repertório dramatúrgico e pelos seus projetos pedagógico-culturais, representou:

> [...] *a fundação do primeiro teatro de negros em bases elevadas de alta cultura*. Porque antes houve tentativas nesse sentido, porém o que se desejava era criar bases seguras para um conjunto profissional de mulatos que se dedicavam ao profissionalismo de gênero ligeiro, da revista engraçada e imoral.
> O Teatro do Negro nasceu para abrir ao homem de cor uma oportunidade de ingressar no *teatro sério*, representando *dramas de verdade*; foi uma reação inteligente contra o uso de se usar o negro apenas como elemento cômico e grotesco, ou então fazê-lo viver em cena unicamente papeis de escravos ou serviçal doméstico. E isso mesmo quando o personagem não tinha nenhum relevo, porque quando tinha... agarravam um ator branco e o pintavam de preto... (O'NEILL..., 1946, p. 2, grifo nosso).

A separação hierárquica entre estes dois paradigmas de teatro negro (um seriamente elevado, o outro comicamente rebaixado) marcaria, destarte, uma passagem modernizadora

para a história do negro em particular e para a história do teatro brasileiro em geral. Quanto mais a cena se aproxima de um clássico e de um moderno arcabouço dramático (por vezes chamado de universal), mais ela imergiria nas águas modernas. O encenador é o catalisador organizacional desse novo momento, porém uma nova dramaturgia se afirmaria como pedra angular nesse processo, pois a partir dela o teatro cumpriria uma função deveras intelectiva (e no fundo moralizadora) por meio de formas novas. O TEN se aproximará destes pressupostos, como observamos. Estar do mesmo lado que O'Neill significava muito para os amadores negros estabelecerem uma parte importante de seus horizontes estéticos. O diálogo com o premiado dramaturgo estadunidense foi um dos distintivos do TEN e, consequentemente, um instrumento de negociações com os grupos de sua época. Santa Rosa, Nelson Rodrigues ou Os Comediantes manteriam frutíferas interlocuções ou parcerias com uma companhia de teatro ligeiro?

Aliás, esta hierarquização entre um teatro negro de revistas e um teatro negro sério já despontava antes mesmo do TEN subir à cena. No dia 21 de outubro de 1944, o artigo "Entre O'Neill e a Pérola Negra"[135], do crítico teatral Henrique Pongetti, é por excelência um dos mais sintomáticos da atmosfera e das expectativas que se instauravam nos meios intelectuais à medida que o recém-nascido TEN ganhava suas formas iniciais. O texto de Pongetti, veiculado em *O Globo*, mostra-se desesperançoso em relação ao êxito deste empreendimento. Ao fazer uma (excessivamente enviesada) retrospectiva histórica das realizações negras no plano teatral, o crítico sentencia: "De tudo quanto o negro fez no palco nestes últimos anos pouco se poderia dizer, mesmo forçando a memória" (PONGETTI, 1966, p. 13). Pongetti chega a esta conclusão após avaliar o primarismo, segundo ele, das revistas encenadas por elencos negros. Com base num histórico tão medíocre, como poderia o TEN aspirar a uma grande montagem de um O'Neill? Para o crítico, de um lado está De Chocolat – fundador da Cia Negra de Revistas – e no lado oposto está o dramaturgo estadunidense, verdadeira e legítima expressão teatral. Os poucos negros de destaque no teatro brasileiro "nunca bastaram para nos dar a simples suspeita do nascimento de um teatro dramático de arte" (PONGETTI, 1966, p. 13). Aqui, o crítico replica um juízo de valor enraizado em muitos pensadores do teatro brasileiro, isto é, a condenação do teatro de revista e do teatro ligeiro à futilidade e ao desnível artístico, como se este fosse um capítulo tristemente desabonador de nosso passado cênico. Cláudia Braga (2003) localiza, neste tipo de apreciação, um fundo elitista que, orientando-se por uma ideia de modernidade e/ou cultura erudita, desprezou tais poéticas ligeiras. É curioso tal comentário,

[135] Pérola Negra foi o nome artístico de Abelar Ribeiro, uma popular atriz negra do teatro de revistas. A artista integrou a Companhia Negra de Revista, fundada em 1926 e a Companhia Mulata Carioca, fundada em junho de 1932.

pois Pongetti foi autor de peças teatrais cômicas, comercialmente rendosas e artisticamente despretensiosas

Ademais, a sua visão histórica é linear e evolutiva. Logo, se, conforme seus próprios parâmetros, o negro não logrou realizar um teatro dramático de arte, é improvável que o consiga no presente. "Teatro de arte" que é predominantemente sinônimo de "alta" literatura dramática. Pongetti não esconde seu pensamento racista ao hierarquizar as formas teatrais e os sujeitos que as criaram consequentemente.

Em resumo, Pongetti está discutindo aqui algo fulcral no teatro daquele momento, isto é, a sua modernização. E, neste caso, a entrada ou não do TEN na modernidade teatral, rompendo com um histórico lastimável de peças pobres e convencionais. Este processo com O'Neill significaria não apenas uma conquista artística para o negro, mas fundamentalmente um avanço cultural.

Como veremos nas críticas, o TEN foi tomado como um valoroso divulgador de O'Neill no país. Ainda que em alguns casos as montagens em si tenham desagradado, a imparidade meritória do grupo negro era ressaltada, pois, apesar dos senões, a iniciativa liderada por Abdias expandia os limites do teatro carioca daquela época. Subliminarmente, muitos críticos parecem afirmar que estes amadores, mesmo quando decaíam, estavam errando na direção certa, isto é, no âmbito do moderno teatro. O suplemento Letras e Artes, do jornal *A Manhã*, publicado no dia 23 de junho de 1946, também diz muito nesse sentido. O autor, S.R., no artigo, "O'Neill no Brasil" já afirma, logo de início, que a expressividade e a profundidade do "maior teatrólogo americano" intimidam as tentativas. Entre nós, poucos foram aqueles que enfrentaram o desafio: Jaime Costa, que levou à cena *Anna Christie* em 1937; o Teatro Experimental do Negro, com sua aclamada montagem de *O Imperador Jones* e prestes a produzirem *Todos os filhos de Deus têm asas*, em 1946; e Os Comediantes, que em breve encenaria *Desejos sob os Olmos* também em 1946:

> Concretamente, é, pois com "Imperador Jones" que se procurou, bem recentemente, reviver o interesse pela obra de Eugene O'Neill. Desenvolvendo um trabalho à medida de suas forças *o Teatro Experimental do Negro criou um espetáculo bem vivo.*
> As dificuldades que se atravessam à frente de realizações dessa natureza são múltiplas. No final, à base do esforço individual a obra nasce e de esperança em esperança *o grupo idealista vai para o futuro* juntando ao patrimônio artístico a sua parcela (S.R. 1946, s. p., grifo nosso).

Segundo este texto o TEN ativamente estava a modelar, no seio de sua geração, as transformações modernizadoras que se desejava para os palcos do país. Isso, contudo, se efetivaria por intermédio da dramaturgia de O'Neill. Estas são algumas das linhas mestras das

críticas teatrais escritas sobre *O Imperador Jones*, *Todos os filhos de Deus têm asas*, *O moleque sonhador* e *Onde está marcada a cruz* encenados pelo TEN de 1945 a 1954, considerando, obviamente, as remontagens. Passemos, portanto, aos textos críticos.

Henrique Pongetti, de *O Globo*, depois de assistir à turbulenta[136] estreia do TEN, a 8 de maio de 1945, publicou, no dia 11 daquele mês, a crítica "Brancos e Negros", saudando o sucesso do grupo e enfaticamente destacando o desempenho de Aguinaldo Camargo no papel de Brutus Jones. Neste texto, o crítico afirmou que esta fora "a primeira grande manifestação de arte dramática do negro no Brasil" (PONGETTI, 1966, p. 15). A assertiva é contundente e visa estabelecer um histórico divisor de águas no teatro brasileiro, decretando, com base em uma certa concepção estética, a entrada do negro na autêntica cena teatral de alto nível, entrada esta viabilizada a partir da encenação de uma dramaturgia moderna, séria.

A atuação de Aguinaldo Camargo impressionara o crítico que, em seguida, o comparou com Paul Robeson, o celebrado astro da versão cinematográfica de *O Imperador Jones* em 1933. Para ele, o ator estadunidense possuía inteiramente o *physique du rôle* para encarnar o colossal e irascível Brutus Jones[137]. A partir da criação de Robeson, Pongetti julgou o desempenho de Camargo, cuja baixa estatura tinha inicialmente decepcionado parte da plateia, segundo as observações registradas. Ele descreve o fascínio que gradualmente apoderou-se do público ao contemplar a presença vibrante de Camargo e a sua elocução vivaz. Embora encantado com Aguinaldo Camargo, o pensamento de Pongetti causa-nos espécie pelos adjetivos que escolhe para descrever o ator em cena: *rude*, *rústico*, *instintivo*. O crítico salienta que o ator negro não possuía o *métier*, o domínio técnico para um refinado desempenho. Aguinaldo não era, em rigor, um profissional, nem tampouco fora formado por alguma escola (aliás esta era a condição de praticamente todos os atores e atrizes brasileiros da época). Mas não haveria qualquer pensamento criativo ou burilamento em sua atuação? Ele foi dirigido por Abdias Nascimento. Por que essa insistência em o descrever como instintivo? O crítico em seu próprio texto anterior, "Entre O'Neill e a pérola negra", descreveu o TEN como uma "elite intelectual negra capaz de traduzir no palco o espírito de uma peça de O'Neill ou de Langston Hughes [...] (PONGETTI, 1966, p. 13). Temos aí uma grosseira contradição ou, no mínimo,

[136] Elisa Larkin Nascimento (2014) sintetiza as agruras que cercaram esta produção do TEN: "Em condições precárias, sem recursos, o TEN se lançou à preparação do espetáculo. Só tinha um dia para montar, ensaiar e encenar no Municipal, e quando chegou o dia as forças aliadas venceram a Segunda Guerra na Europa. As 'madames' da 'soçaite' se julgavam com o direito de ocupar o Municipal para comemorar a vitória. Abdias Nascimento enfrentou a ira de esposas de generais: 'É ordem do Presidente!'" (p. 156).

[137] As rubricas apresentam Brutus Jones como sendo "um negro de pura raça, alto, possante, de meia-idade" (O'NEILL, 1964, p. 86). Aguinaldo Camargo era baixo, magro e jovem (contava com apenas 27 anos) quando deu vida ao dominante imperador.

uma ginástica retórica que ele adotou para conferir mais intensidade à sua narrativa. Como uma elite cultural negra poderia ser rude, rústica ou instintiva? Interessa-nos investigar quais saberes, estratégias e recursos Aguinaldo empregou para esculpir a sua versão de Brutus Jones? O crítico parece ignorar ou ocultar o fato de que Aguinaldo já encarnara Zumbi dos Palmares, tendo recebido ardentes elogios pela sua atuação.

Há um outro tópico destacável nesta e em outras críticas: o comentário sobre a cenografia concebida pelo pintor Enrico Bianco que:

> [...] fez o cenário pelos quatrocentos e cincoenta cruzeiros do material empregado – ele nada quis além do prazer de juntar sua mão à roda do carro – e deve-se dizer que o nosso teatro não poderá mais ignorar a capacidade desse notável pintor no campo da cenografia. A sala do trono de Brutus Jones tem *soluções simplificadoras interessantíssimas*. A floresta é um modelo estupendo de *sugestão topográfica e psicológica do ambiente*, conseguida com elementos quase pueris como as árvores de algodãozinho (PONGETTI, 1966, p. 16, grifo nosso).

Abdias Nascimento, em diferentes oportunidades, realçou a atraente impressão visual provocada pela concepção de Bianco.[138] A descrição do crítico parece se aproximar das reflexões de Jean Jacques Roubine (1998) sobre a presença decisiva de pintores na moderna cenografia simbolista, isto é, um espaço cênico que nega o mimetismo realista, orquestrando uma visualidade fortemente sugestiva. Roubine (1998) cita o exemplo do diretor Jacques Rouché que, valorizando a atmosfera em detrimento da reprodução fidedigna e decorativa do mundo, optou pela simplicidade dos meios materiais para vivificar seus cenários. Não se trata aqui dos painéis pintados ou de uma montagem estritamente simbolista. Mas a estilização, a busca por um clima apto a sugestionar o público são premissas que se mantém na espacialidade de *O Imperador Jones* pelo TEN. Ademais, este cenário anti-naturalista inscrevia o TEN em um enquadramento moderno, segundo certas vanguardas europeias. Voltaremos a debater estas questões adiante.

Para o crítico Grock, da revista *O Cruzeiro*, *O Imperador Jones* é quiçá o ápice da obra o'neilliana, uma das mais significativas mundialmente. A complexidade psicológica do texto, bem como sua vasta gama de humores centram-se no protagonista atormentado. Eis a grande tarefa de Aguinaldo Camargo que, segundo Grock:

---

[138] Nascimento (2006) ressalta a importância da cenografia de Bianco, pois este "conseguiu a coisa mais linda, talvez, que o teatro brasileiro já viu, que foi uma floresta feita com pequenas peças de morim [pano suave e fino feito de algodão]. Com uns pedaços de pau, armou uma floresta lá dentro que ficou uma beleza. Ele fez um trabalho genial, e foi aquele cenário que deixou todo mundo embasbacado, sem saber que era feito só de luz e daquelas porcariazinhas daqueles paninhos. Mas ele trabalhou tão bem com as luzes que foi uma beleza (p. 134). Logo, um cenário sustentado por uma cuidadosa iluminação sobre elementos materiais simples e despojados.

> [...] tinha contra seu físico e sua voz, ambos inferiores em imponência e volume, ao que já conhecemos pelo cinema, de Paul Robeson, *agigantou-se impressionantemente no decorrer de suas falas*, a tal ponto que nos instantes finais foi possível esquecer o fim da guerra e suas comemorações barulhentas na Avenida para pensar somente na angústia desse desgraçado títere do destino, vítima de suas próprias perversidades. Raras vezes, num palco, temos assistido um trabalho tão sincero – *talvez porque instintivo antes de ser produto de técnica dramática* – do que esse apresentado por Aguinaldo Oliveira Camargo, numa nova humanização do imortal farsante. Seus companheiros portaram-se à altura dos papeis que lhe foram confiados, em todos os momentos, inclusive nos recitativos iniciais, comandados por Abdias Nascimento, a alma dessa iniciativa que há de frutificar em outras realizações semelhantes (GROCK, 1945, p. 34, grifo nosso).

Uma vez mais o instinto é o elemento explicador do sucesso de Aguinaldo. Aqui, contudo, a contradição fica ainda mais escancarada. Grock declara que o ator, física e vocalmente, possuía atributos modestos comparados aos de Robeson. Isto, a nosso ver, só atesta a criatividade e a perspicácia do amador brasileiro, já que utilizou sagazmente os recursos técnicos que tinha para construir uma imagem imponente do imperador. As dificuldades deste jovem franzino e o seu comprovado êxito indicam, a bem da verdade, uma certa originalidade na construção de Brutus Jones na versão do TEN. Estamos a dizer que as singularidades de Aguinaldo inevitavelmente o levaram a delinear um *outro* Imperador Jones, realçando, talvez, facetas e sentimentos diferentes daqueles exprimidos por Robeson. Camargo desafiou inclusive as rubricas da peça que idealizavam uma personagem alta e robusta. Aí, está uma fundamental margem criativa do ator. Como Aguinaldo lidou esteticamente com as suas características corporais para compor o papel? Para além dos limites e dificuldades, o que sua magreza e sua baixa estatura possibilitaram a ele executar na criação do *seu* Brutus Jones? Estas são questões diante das quais a racista e biologizante noção de *instinto* não consegue (nem deseja) responder.

Por último, Grock registra a beleza e a inventividade dos cenários de Enrico Bianco, que engendrou "um estupendo jogo de luzes" (1945, p. 34).

Depois de sua estreia no Teatro Municipal, o TEN migrou para o Teatro Ginástico, onde apresentou a peça de O'Neill em homenagem ao VIII Conselho Nacional do Estudante, no dia 30 de julho de 1945[139]. Ruth de Souza substituiu Arinda Serafim no papel da velha escravizada e José Medeiros passou a encarnar Smithers, mesquinho comparsa de Jones e única personagem branca da peça, afora certos fantasmas. As duas próximas críticas analisadas, provavelmente foram escritas a partir dessa segunda montagem.

[139] A edição de número 28 da revista *Dyonisos*, dedicada ao TEN, afirma que a segunda montagem de *O Imperador Jones* estreara no dia 29 de julho de 1945, mas os registros jornalísticos do *Correio da Manhã*, d'*A Noite* e do *Diário de Notícias* contradizem esta informação, situando a apresentação no dia 30 de julho.

De todo o espetáculo, Mário Nunes[140] guardou uma imagem inarredável, qual seja, a atuação de Aguinaldo Camargo. Para este crítico o núcleo da montagem parece residir na intensidade do ator negro:

> O trabalho vigoroso e excelente traindo [trazendo?] uma compreensão perfeita da ideia e das intenções de O'Neill, *nada ficaria a dever ao melhor que nossos atores de carreira pudessem realizar*, *incapazes estes de alcançar o tônus patético obtido talvez instintivamente pelo artista negro*. O longo diálogo em tom irônico que constitui o primeiro ato foi dito com propriedade, do *tom de vom* [voz?] *à gesticulação e atitudes*: o longo delírio alucinado que se estende por seis quadros, dentro da mata tenebrosa, embebeu-se de um sinistro acento de verdade, sem demasias, nem incertezas, de um expressionismo forte, tão objetivo quanto subjetivo. *Aguinaldo atinge ali a alturas só acessíveis a temperamentos artísticos de escol* [escola?] (NUNES,1945, p. 8, grifo nosso).

Nunes também adota o instinto como princípio esclarecedor da desenvoltura exitosa do ator negro. Entretanto, há aqui elementos ainda mais sólidos para nos dar uma imagem nuançada da performance de Aguinaldo: o tom de voz e o forte tônus empregado na gestualidade. Tais aspectos se nos afiguram bastante consideráveis, tendo em vista a turbulenta saga de Jones que se exaspera, corre, cai, se contorce, desdobrando-se em uma movimentação febril. Ademais, a peça é um grande monólogo em que o protagonista interpela seus demônios e a si mesmo, logo, a dimensão vocal é fundamental. Se, como nos diz, Mário Nunes, o amador negro empregou, com propriedade, vocalidades e gesticulações, temos mais condições de imaginar os recursos teatrais mobilizados pelo ator.

Ao contrário de outros críticos, Nunes alegou que, embora funcional, "a encenação é pobre" (1945, p. 8). Nada diz sobre os cenários, a iluminação ou a sonoplastia da peça. Talvez aí esteja um limite do seu olhar, como um profissional da "antiga" crítica, concentrando suas atenções privilegiadamente no trabalho de Camargo, o protagonista. Um outro trecho situa bem a posição histórica da crítica de Mário Nunes: "O que nos parece errada é a direção artística. Houve um lever de rideau[141] de poesias declamadas, pessimamente escolhidas, *essas idiotices modernas* diante das quais se extasiam os iluminados...." (NUNES, 1945, p. 8, grifo nosso). O crítico já explicita sem rodeios seu posicionamento diante de procedimentos tidos como modernos. Diferentemente das cenas modernas, muitas vezes vinculadas a públicos menores, universitários ou eruditos, Nunes arremata dizendo que: "[...] o teatro do negro não deve ser um capricho de meia dúzia de estudantes sol-disant avançados, mas um teatro normal, acessível aos

[140] Por Mário Nunes. Teatro Experimental do Negro: "O Imperador Jones", peça de Eugene O'Neill. *Jornal do Brasil.* 1 de agosto de 1945. O crítico novamente afirmou que o Pascoal Carlos Magno fundara o TEN.
[141] O *lever de rideau* neste caso nada mais é que uma breve apresentação de abertura de encenações. Uma performance artística ou discurso introdutório.

negros e às plateias populares, para as quais deve realizar um dia com regularidade seus espetáculos" (*ibidem,* p. 8).

Nesta passagem, vê-se cristalinamente as tensões em torno do processo de modernização do teatro brasileiro. Ao contrário da plateia "avançada" dos espetáculos intelectualizados, Nunes afirma que este nascente teatro negro deveria se dirigir ao público popular, isto é, à camada majoritária que comparece aos teatros ligeiros. O TEN já surge no desenrolar destas disputas. E esta é uma questão espinhosa na trajetória da equipe negra, pois ela procurou se legitimar com setores artístico-intelectuais de uma certa elite ou ligados às experiências modernas, e ao mesmo tempo teve dificuldades para angariar um público realmente popular. O jornal *Diretrizes* do dia 23 de julho de 1946 traz uma reportagem sobre o TEN, cujo título é sintomático: "Teatro de negros para plateias de brancos". Um público simples, marginalizado, humilde, assim como eram os próprios atores, não foi, de fato, uma presença sistemática nos espetáculos do TEN, mas o grupo nunca deixara de se preocupar com isso. A chamada Barraca Abdias Nascimento é a prova disso.

Franklin de Oliveira (1966) em seu artigo intitulado "Eles também são filhos de Deus", publicado originalmente na revista do *Globo* em 11 de agosto de 1945, seguiu os passos de Pongetti. Segundo ele, os negros poderiam nesta iniciativa provar para a plateia branca que estão aptos a produzirem espetáculos superiores ao exotismo das macumbas e das demais crenças nativas. Contudo, vimos pela análise do repertório dramatúrgico do grupo que os aspectos plásticos, sonoro-imagéticos e performáticos das ritualidades afro-brasileiras serão articulados como elementos estruturantes da escritura cênica, não sendo, como afirma Franklin de Oliveira (1966), esquecidos ou secundarizados, pelo projeto do TEN.

Desconfiado, o crítico determinou que *O Imperador Jones* é "peça que se recomenda a atores que já estão em fim de carreira, que contam a seu favor uma experiência dramática enriquecida pelo mais completo exercício da arte teatral." (OLIVEIRA, 1966, p. 19). Aqui existe um deslize histórico. Vejamos: antes de interpretar Jones, Charles Gilpin realmente dispunha de farta bagagem cênica, mas Paul Robeson não era, nem de longe, um ator em fim de carreira. Pelo contrário, ele possuía experiências mais sólidas como esportista. As suas passagens pelo palco e pelo cinema estavam apenas despontando, embora o seu talento vocal já começasse a ser apreciado, principalmente na Inglaterra, para onde viajara em 1922. A compleição física de Paul, contudo, era mais próxima das rubricas da peça. Assim como Aguinaldo Camargo, o ator estadunidense estava na casa dos 20 anos quando encarnou Jones pela primeira vez (HORNE, 2016). Coincidentemente ambos eram formados em Direito.

A crítica é assumidamente laudatória para com a interpretação de Camargo, sublinhando a sua magnética figura que dominava belamente o desafiador personagem expressionista. Qual a explicação possível para tamanho sucesso do amador?

> Livre de preconceitos dramáticos, os sentimentos ainda não modelados pela rigidez e inflexibilidade das escolas, e a sensibilidade num verdadeiro estado de pureza intuitiva, o negro pode facilmente ser um intérprete fiel de O'Neill, sobretudo no "Imperador Jones", onde o turbilhão de crendices e pavores subconscientes só poderá ter ressonância exata no *primitivismo elementar do intérprete negro* (OLIVEIRA, 1966, p. 19, grifo nosso).

Se lembrarmos que um dos pilares do teatro moderno é justamente a presença organizadora do encenador que imprime uma visão de conjunto para o espetáculo e, ao mesmo tempo, disciplina o ator para adaptar-se à sua perspectiva cênica, a desenvoltura ímpar de um ator amador, como Aguinaldo Camargo, pode ter deslumbrado o crítico. Mas, como Franklin mesmo disse no início do seu texto, Abdias Nascimento viera de Argentina para o Rio de Janeiro, trazendo experiências e lições adquiridas no Teatro Del Pueblo, uma das primeiras cias. independentes e experimentais da América Latina. E como já mencionamos, Abdias foi o diretor desta encenação: "Ora, o Aguinaldo não era ator, o Aguinaldo era advogado. Quem treinou o Aguinaldo fui eu, foi o Teatro Experimental do Negro" (SEMOG e NASCIMENTO, 2016, p. 121). De uma constatação artística, o crítico avança para uma sentença racial, determinando, por meio de uma visão essencialista, que o sujeito negro, *per si*, é capaz, naturalmente, de encarnar Brutos Jones pelo fato de possuir um primitivismo inato, intuitivo comum a toda a raça. Visão racista, assumindo que o trabalho criativo de Camargo fora obra, por assim dizer, *naïf* no pior sentido do termo. Esta é uma dimensão ideológica que pretende naturalizar algo construído, como se os negros tivessem tais ou quais qualidades biologicamente inatas. Nesse sentido, mesmo elogioso, Franklin queria afirmar que, neste caso, o trabalho artístico é puramente irracional, obra, portanto, de instintos e pulsões primevas. Parece haver aqui ecos tardios do racismo científico do século XIX com todo o seu determinismo biológico.

Finalmente, assim como Pongetti (1966), Oliveira (1966) destacou os aspectos cenotécnicos da montagem, encarando o intrincado jogo de luzes e de sonoridades, como grandes elementos construtores da ambiência feérica, alucinante e irreal de *O Imperador Jones*:

> Mais que uma solução plástica, destituída da concepção antiga de cenário, *Bianco deu a esta arquitetura uma solução de luz*. Luz que vinha rolando dos spot-light nos mais *diversos graus de nuances*, como a significar que *em cada coloração se encerra a própria expressão dramática de um sentimento diferente.* [...] as luzes fechando-se na sua tonalidade, *desde a fluidez da manhã à sombra de uma noite de terrores místicos, eis a atmosfera*. Ruídos intermitentes de tambores, ritmos selvagens e bárbaros de macumbas cortando de quando em quando o tumulto das paixões que iam pondo em desordem a mente apavorada de Brutus Jones, eis *o comentário musical que,*

> *valorizando a luz, impunha às palavras de Brutus Jones um choque patético de convulsão passional*. (OLIVEIRA, 1966, p. 21, grifo nosso).

Roberto Gill Camargo (2012) assevera que "a cena do expressionismo fez da luz um aliado importantíssimo" (p. 49). Na poética expressionista, a iluminação caminha por vívidos contrastes e transições, flashes e manchas cromáticas, visando desnaturalizar o espaço que, nesta concepção, é preenchido de um dramático intrassubjetivismo, nascido das distorcidas projeções das personagens. Nesta realidade mágica, sustentada por um intrincado jogo cênico, "os elementos reais do palco expressionista pareciam flutuar no vácuo arrancados do nada pela iluminação" (*ibidem,* p. 48-49). A descrição de Franklin de Oliveira (1966) indica-nos explicitamente um desenho expressionista da luz. Contraposições, gradientes e saturações luminosas conferiram um efeito surreal para a modesta floresta feita de algodão, delineando atmosferas mutantes e emotivas. Roubine (1998) comenta, por sua vez, que os expressionistas se valeram intensamente dos recursos sônicos em suas encenações. Os diversos materiais sonoros serão encarados como elementos ricos em expressividade para envolver os espectadores. Oliveira (1966) notou a ressonância da percussão e dos ritmos das macumbas. Não se pode ignorar, nesta montagem, a colaboração musical do arranjador e compositor, Abigail Moura, o grande maestro da Orquestra Afro-Brasileira[142]. Iluminação e sonoplastia como estruturadores centrais de uma renovada teatralidade. Aspectos estes altamente consideráveis em se tratando de um espetáculo em sua acepção moderna.

O TEN voltou aos palcos no ano seguinte, isto é, em 1946, no Teatro Fênix às segundas-feiras com uma terceira montagem de *O Imperador Jones* e, na sequência, estreando o drama *Todos os filhos de Deus têm asas*, também de Eugene O'Neill. A atriz Bibi Ferreira não apenas cedeu as datas no Fênix, como, segundo nos informam os jornais, proferiu um discurso introdutório no dia da estreia, saudando e incentivando os amadores negros. Wolf Harnisch Jr. passou a substituir Sadi Cabral no papel de Smithers. Outra novidade pouco difundida: a iluminação desta produção esteve a cargo de Ziembinski[143]. Este dado é por demais instigante, tendo em vista as proporções míticas que a trajetória do polonês adquiriu no moderno teatro brasileiro, especialmente no âmbito da direção e da iluminação cênicas[144]. É possível presumir

---

[142] O *Diário de Notícias* do dia 22 de abril de 1945 conta-nos que: "O maestro negro Abigail Moura escreveu especialmente para a sexta cena de 'O Imperador Jones' um 'Lamento Negro', que é o comovente canto dos escravos no porão de um navio negreiro." (1945, p. 16).

[143] Esta informação é-nos oferecida pelos periódicos *O Jornal* do dia 26/05/1945, *A Noite* do dia 08/06/45 e pelo *Diário de Notícias,* também do dia 8 de junho (portanto quando a temporada já estava em curso). Nem mesmo na monumental obra *Ziembinski e o teatro brasileiro*, de Yan Michalski (1995) este dado está presente.

[144] Na consagrada (e discutível) historiografia teatral brasileira, Ziembinski é entronizado como aquele que apresentou pioneiramente, no Brasil, as modernas técnicas de encenação, principalmente pela montagem de *Vestido de Noiva* em 1943 pelos Comediantes: "Responsável pela atualização estética do teatro brasileiro,

que esta colaboração demonstra a auspiciosa repercussão do TEN nos círculos artísticos e, igualmente, o seu desejo em estabelecer-se cada vez mais na trincheira moderna. Esta temporada d*'O Imperador Jones* teve início no dia 03 de junho e prolongou-se até 08 de julho[145]. Depois disso, as apresentações de *Todos os filhos de Deus têm asas* foram abertas no dia 15 de julho e perduraram até pelo menos 06 de agosto.

Uma crítica assinada pelas iniciais R.R foi publicada no dia 5 de junho de 1946 em periódico apenas indicado como *Brasil-Portugal*[146]. Embora não seja tão propositivo, há alguns pontos relevantes neste texto.

Em primeiro lugar, o articulista se desagradara com o trabalho de Ricardo Werneck Aguiar, afirmando que a tradução "ressentiu-se de algumas falhas, usando mesmo algumas expressões chocantes que poderiam facilmente ser evitadas" (R.R, 1946, s. p.). Cotejando a tradução de Aguiar[147] com a de Luiz Drummond Navarro, presente na edição de quatro peças de O'Neill, de 1964 (ignoramos outras traduções brasileiras), nota-se que a primeira é ainda mais formal, utilizando, por exemplo, o plural e outras estruturas gramaticais, de acordo com a linguagem padrão culta, embora não deixe de incluir certas gírias. A versão de Navarro é mais informal, a fala de Jones contém numerosos coloquialismos.[148] Na realidade, a transposição mais formal de Aguiar estaria, *grosso modo*, distante do original, posto que na escrita de O'Neill, Brutus Jones não emprega o inglês padrão, mas uma variação próxima do *African American Vernacular English*. Além do mais, o protagonista, como exaustivamente vimos até aqui, vive momentos de angústia, terror e delírio. Como, coerentemente, uma personagem nestas condições adversas poderia se expressar plácida ou polidamente? Jones está prestes a ser

introdutor do conceito de encenação entre nós, mestre da geração de intérpretes que se iniciaram nos anos quarenta, mago da iluminação, o maior ator que já tivemos (juízo de Antunes Filho) e criador da 'consciência do que é e como se faz teatro' (em sua própria avaliação) estas são as principais facetas de Ziembinski" (MAGALDI, 2003, p. 203). O atuante artista dirigiu e/ou atuou, segundo Magaldi (2003), em cerca de 94 montagens, ao longo dos 37 anos que permanecera no Brasil. Uma perspectiva instigante está condensada no trabalho de Camila Maria Bueno Souza (2015), *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos*: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959), no qual faz-se uma releitura atenta da sacralização que a imagem do polonês ganhou na historiografia e na crítica teatral brasileiras.

[145] Na revista *Dionysos* n° 28 há uma incorreção: diz-se que tal temporada começou no dia 04 de junho, mas os jornais da época refutam esta datação.

[146] Este recorte de jornal tem anotações feitas à caneta por Ruth de Souza (SILVA, 2011) indicando que tal periódico fora publicado no Brasil e em Portugal, mas não há maiores informações geográficas. O recorte pertencia ao acervo da atriz que posteriormente foi integrado ao Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

[147] A tradução integral de Ricardo Werneck Aguiar está presente no site do IPEAFRO no seguinte endereço eletrônico: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/o-imperador-jones-1/>

[148] Tomemos um exemplo arbitrário para fins comparativos. A primeira fala de Brutus Jones na peça. Na tradução de Aguiar: "Jones (Não vendo vivalma, grandemente irritado e piscando de sono, grita) Quem se atreve a assobiar desse jeito no meu palácio? Quem se atreve a acordar o Imperador? Ainda hei de mandar arrancar a pele de um de vocês, negrada sem vergonha!" Navarro traduz da seguinte maneira: "Jones (sem ver ninguém, muito irritado e ainda piscando sonolento, grita:) – Quem qui tem a osadia de assubiá assim no meu palácio? Quem qui tem o tupete di acordá o Imperadô? Mando já isfolá uns di vocês, seus negro sujo!"

morto ora pelos revoltosos, ora por sua própria mente! Não é concebível uma linguagem, digamos, comportada nesta situação. O crítico ou desconhecia o original na íntegra, cheio de coloquialismos e impropérios, ou se pautou por uma estreita e conservadora noção de "bom gosto" e "decoro" para avaliar a tradução.

O segundo ponto mais expressivo diz respeito à encenação: "Boa a direção de Abdias Nascimento e os cenários de Bianco. Efeitos de luz, incertos" (R.R., 1946, s. p.) Esse trecho nos provoca. Nas duas primeiras montagens desta peça, a iluminação, a cargo de Enrico Bianco, havia sido aclamada. Nesta terceira versão a luz não convencera. Seria isto um indício de que este aspecto do espetáculo, outrora elogiado, foi radicalmente modificado por Ziembinski? Ou trata-se apenas de uma eventualidade daquele dia especificamente? Quanto ao mais, R.R. destaca positivamente o desempenho de Aguinaldo Camargo e de Wolf Harnisch Jr., apesar do forte sotaque germânico deste último.

Uma crítica, vaga e lacônica, escrita por Sylvia Patrícia no *Correio da Manhã*, também no dia 5 de junho[149], vale, a bem da verdade, mais pelo registro. Duas passagens são mais importantes para compreendermos a reação da articulista. A primeira, mais global: "Um espetáculo belo em seu gênero, novo para o público, bem apresentado e bem representado" (PATRICIA, 1946, p.11). A segunda, mais particular: "Brutus Jones tem como intérprete Aguinaldo Camargo que se revela verdadeiro artista pela naturalidade com que representa, pela emoção patética que soube emprestar ao difícil papel que lhe cabe" (PATRICIA, 1946, p.11).

O crítico teatral Ésquilo (1988), do *Diário Trabalhista*[150] também elogiou a produção e os propósitos do TEN. Para ele o grupo faz "bom teatro, sem preconceito de cor ou de classe" (ESQUILO, 1988, p. 201). Mais uma vez manifesta-se aqui o discurso que visa enquadrar o TEN como um projeto não reprodutor de racismos reversos, ou ainda, uma iniciativa capaz de amalgamar grupos e sujeitos diferentes/desiguais. Esse tópico é pungente, pois verifica-se que o apoio aos amadores negros direta ou indiretamente ficou condicionado ao grau de politização ou de radicalidade de suas ações. Quanto mais o grupo acentua suas críticas antirracistas, mais inconformados os apoiadores (e a imprensa como um todo) reage.

Mais uma vez, as atuações de Camargo e Harnisch Jr. impressionaram:

> No papel principal esteve o ator negro Aguinaldo Camargo. *Viveu com alma e extraordinário vigor dramático a tragédia de Brutus Jones*. Seu trabalho ficará como um dos pontos culminantes do nosso teatro. Ao lado de Aguinaldo, conseguiu elogiável desempenho o sr. Wolf H. Harnisch Jr., ator europeu que, num gesto muito simpático de compreensão e solidariedade se encarregou do papel do inglês Henry

[149] Por Sylvia Patrícia. No Fênix. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de junho de 1946.
[150] Crítica originalmente publicada no *Diário Trabalhista,* Rio de Janeiro, a 5 de junho 1946.

> Smitters. *Realizou um trabalho consciente, sendo digno de louvor o seu esforço para superar as dificuldades do idioma* (ESQUILO, 1988, p. 201, grifo nosso).

A desenvoltura de Ruth de Souza não passara despercebida. Segundo o crítico, a atriz "conseguiu transmitir com intensidade o nervosismo de uma velha escrava em fuga do palácio imperial. Sua voz angustiada e aflita refletia as esperanças de todo o seu povo sedento de liberdade" (ESQUILO, 1988, p. 201). Na realidade todos os demais atores (Natalino Dionísio, Fernando Araújo, José Medeiros e José da Silva) de acordo com Ésquilo, "apresentaram desempenho convincente e elogiável". De um modo geral, infere-se duas coisas a partir deste registro: todo o elenco aparenta estar bem entrosado, seguro de seu trabalho; a direção de Abdias Nascimento mostrava-se mais madura.

No penúltimo parágrafo de sua crítica, Ésquilo dá-nos uma distinta avaliação da cenografia e da iluminação: "Os cenários simples de Bianco ganharam nova beleza, outra dimensão, com os efeitos de luz de Ziembinski" (*ibidem,* p. 201). Diferentemente da análise de R. R, a iluminação do artista polonês redimensionou belamente a obra de Bianco. O público ovacionou calorosamente o espetáculo.

A análise de Gustavo Dória (1946) em *O Globo*[151] confirma o que dissemos acerca do amadurecimento da encenação do líder do TEN. Para o crítico, o "belo espetáculo, limpo, correto e sobretudo honesto" (p.10) deveu-se grandemente à orquestração do conjunto: "A direção de Abdias do Nascimento merece um grande aplauso pela correção com que se houve, correção que se manifestou na cuidada "mis en scéne [sic]", nos detalhes de cena e, sobretudo, nos belos efeitos tirados nos momentos capitais." (DORIA, 1946, p. 10) A interpretação de Aguinaldo uma vez mais mostrou-se fascinante: "um belo trabalho onde demonstra toda a sua veia artística" (p.10) e complementa "[...] uma verdadeira criação. Em mãos de um competente profissional poderá ele vir a ser um autêntico ator" (p.10). Ao contrário de Camargo, nem Wolf Harnisch Jr., nem Enrico Bianco conseguiram convencer, com seus respectivos trabalhos, Gustavo Dória. O sotaque do primeiro comprometeu a segurança e a justeza das inflexões, a bela concepção cenográfica do segundo não teve melhor aproveitamento. Apenas a tradução do texto estadunidense não foi elogiada, porém tais restrições não macularam a honestidade, o propósito artístico e o cuidado da encenação do TEN, segundo Gustavo Dória (1946).

"O Imperador Jones está de partida" é o título da crítica de Vera Pacheco Jordão (1966)[152] quando, precisamente, a temporada do referido espetáculo está prestes a se encerrar. A linha de raciocínio adotada neste texto revela, a partir de suas diferenças, um outro paradigma

[151] Por Gustavo Dória. Imperador Jones. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1946.
[152] O seu artigo foi originalmente veiculado no periódico *O Jornal*, no dia 7 de julho de 1946.

de compreensão das relações étnico-raciais no Brasil. Sumariamente Vera reconhece que há no país atitudes discriminatórias contra pessoas negras, mas a causa fundamental de tais fenômenos residiria tão somente no aspecto econômico. Ou seja, a grande mazela brasileira é essencialmente de classe. O "negro de valor", ilustre, financeiramente elevado, não seria alcançado pela violência racial. O mesmo já não aconteceria com a massa negra, pois estava empobrecida e/ou chafurdada no servilismo. Acompanhemos a sua argumentação:

> Assim é que muito me admirou saber da "Convenção Nacional dos Homens de Cor", e *foi a ocasião de me perguntar a mim mesma se existe, no Brasil, o Homem de Cor, como distinto do Incolor.* Pois se, na classe humilde, a mistura racial é quase a generalidade, e na burguesia, média e alta, é frequente desde que não seja demasiado ostensiva: se cada um de nós olha indistintamente o Negro ou o Branco que se senta a nosso lado no ônibus, se não fazemos diferença no tratamento ao Branco e ao Negro que nos servem, *onde está o preconceito racial que justificaria a existência dos Homens de Cor como um grupo?*
> É que, até recentemente, a noção de Raça vinha se justapondo, no Brasil, à de classe. Os Negros com quem lidamos são exclusivamente empregados ou são pobres. Acolhemos o Negro no nosso convívio, mas não são de igual para igual, no seu "lugar", lugar de inferior, que os breves sessenta anos que decorreram desde a Abolição não deram tempo a que o Negro se erguesse ao pano de competição com o Branco (JORDÃO, 1966, p. 24, grifo nosso).

Como já vimos anteriormente, a mestiçagem, como fator ideológico, produziu uma concepção de *etnia nacional* completamente aglutinadora das diversas identidades presentes neste território, edificando uma totalidade unirracial e, consequentemente, unicultural. Mescla e síntese, mascarando processos violentos, são as marcas desse país uno (MUNANGA, 1999). Vera Jordão, a princípio, ecoa este visão sócio-histórica, ao se questionar se haveria distinções entre o homem de cor – negro – e o homem incolor – branco. Para a crítica, a mestiçagem, que perpassa os mais distintos estratos sociais, é um atestado de que o país conseguiu abolir discriminações raciais. Nesta sociedade unificada por qual razão existiria uma "Convenção dos Homens de Cor?"[153]

A autora captou alguma interrelação entre raça e classe, induvidosamente, embora, para ela, a dimensão classista se afigure principal. Além desta percepção se basear no mito da

[153] A crítica está certamente se referindo à Convenção Nacional do Negro Brasileiro. O evento, idealizado pelo TEN, reuniu variadas organizações negras e movimentos sociais para, fundamentalmente, discutir os abismos raciais do Brasil e apresentar projetos e medidas para o enfrentamento do racismo e a correção de desigualdades por meio de políticas de ações afirmativas. A Convenção se deu em duas sessões, a primeira em São Paulo, em 1945, e a segunda, no Rio de Janeiro, em 1946. Os artistas do TENRJ, Aguinaldo Camargo, Arinda Serafim e o líder do TENSP, Geraldo Campos de Oliveira, estiveram entre os inumeráveis intelectuais e personalidades negras presentes. Ao cabo da sessão paulistana, o evento lançou um *Manifesto à nação brasileira*, no qual reunia-se propostas práticas para uma legislação que criminalizasse o racismo no país. (NASCIMENTO, 2014). Ivana Stoze Lima (2019) situa esta iniciativa no contexto maior da redemocratização em 1946, em que diversos movimentos sociais questionaram as falhas e inconsistências da república. A Convenção Nacional do Negro Brasileiro visava especialmente a Constituinte de 1946. A atuação do senador Hamilton Nogueira para que a nova Carta Magna incluísse a proibição da discriminação racial foi derrubada veementemente pelos seus pares.

democracia racial (pois não temos problemas raciais, apenas econômicos), ela se mostra incapaz de analisar a complexidade dos fenômenos. Sílvio Almeida (2018) nos ensina que as divisões interclasse e intraclasse, os embates sociais e as contradições do capitalismo têm, no racismo, um vetor poderosíssimo:

> Logo, o racismo não deve ser tratado como uma questão lateral, que pode ser dissolvida na concepção de classes, até porque uma noção de classe que desconsidera o modo com que esta mesma classe se expressa enquanto relação social objetiva. São indivíduos concretos que compõem as classes à medida que se constituem concomitantemente como classe e como minoria nas condições estruturais do capitalismo. Assim, classe e raça são elementos socialmente sobredeterminados (2018, p. 145).

Se, segundo a crítica, o dilema é primordialmente econômico, como solucionar os desníveis sociais?

> Mas, com a evolução econômica decorrente da industrialização, com a centralização da vida nas cidades, com o aumento das facilidades para instrução, o Negro vem ganhando terreno e entra na competição social não já como indivíduo excepcional que conquista seu título pessoal, mas como criatura humana que reclama seus direitos. A recusa desses direitos é que ergue as barreiras raciais (JORDÃO, 1966, p. 24).

Como, mais uma vez, aduz-nos Silvio Almeida (2018), esta é uma perspectiva fortemente liberal acerca do racismo brasileiro, pois acredita que, sob a égide de uma sociedade capitalista, marcada pela exploração e pela desigualdade, será possível gestar soluções para problemas que o próprio capitalismo acentua. Além de a industrialização brasileira não ter se convertido em real distribuição de renda, ela integrou um processo que, embora possa ter gerado algum crescimento econômico (para poucos), manteve mecanismos sociais de exclusão e subalternização de incontáveis populações. Para Vera, a modernização socioeconômica do país afastaria o miasma rançoso do passado escravocrata. Para Carlos Hasenbalg (1982) tais visões, como a de Vera Pacheco, não consideram a interpenetração entre *racismo, industrialização e desenvolvimento capitalista*. Portanto, como nos mostra Clóvis Moura (1988) as próprias dinâmicas de competição ou busca de oportunidades, no mundo capitalista, já estão marcadas sistematicamente pela racialização que exclui e desumaniza. O ponto de partida para o "livre mercado" é, desde o início, desigual.

Esse bosquejo não nos serve apenas para contextualizar ideologicamente a posição da crítica (que é uma posição de classe), mas para situar o ponto de vista a partir do qual ela compreende implícita e explicitamente a função do TEN: "*O Preto tem que viver no mundo do branco* e com o Branco [...] na criação de organizações que permitam ao Negro se afirmar [...] no mesmo plano social, intelectual e artístico para que entre eles possa haver comunicação

natural em terreno do mesmo nível" (JORDÃO, 1966, p. 25). Ou seja, iniciativas, como o TEN, criariam oportunidades para o negro se integrar no mundo moderno, industrial e em franca urbanização que. Caberia aos negros subirem os devidos degraus para surgir uma real comunicação entre as partes.

Ao comparar a montagem do TEN com uma montagem que assistira nos Estados Unidos, Vera Jordão afirmou que os elementos sonoro-musicais e coreográficos dos nossos amadores conferiram maior vitalidade em relação à produção estrangeira. Ao avaliar a escolha do texto, a autora, curiosamente, diz-nos que a peça é um grande risco para amadores. Este argumento, cremos, é uma enorme contradição do ponto de vista histórico, pois *O Imperador Jones* foi justamente encenado pelos *Provincetown Players*, um dos chamados *Little Theaters*, isto é, grupos amadores dedicados à experimentação e aos modos de criação artística opostos ao comercialismo mercenário da Broadway. Eugene O'Neill inicia a sua carreira dramatúrgica com este grupo de amadores e foi Brutus Jones que levou o grupo a conhecer pela primeira vez um estrondoso sucesso (GASSNER, 1996). Mas não se pode perder de vista que tal dramaturgia foi pensada para um conjunto de amadores explorarem formas e processos criativos alternos ao *métier* profissional. Talvez o êxito da peça e sua renomada versão fílmica tenham nublado esta verdade histórica.

Uma vez mais, a performance de Aguinaldo Camargo é considerada arrebatadora. Todavia, a análise da crítica porta uma complexidade maior ao captar e elencar as estratégias cênicas utilizadas pelo ator. As justificativas esteadas no instinto, no subconsciente da raça negra ou na rusticidade congênita não são evocadas aqui:

> *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 "Emperor Jones". Aguinaldo é pequeno, parecendo no palco quase franzino, com um timbre de voz mais metálico que sonoro. Não poderia, 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 ardilosa, desconfiado e fugidio, cínico na sua frieza (JORDÃO, 1966, p. 25-26, grifo nosso).

Esta crítica dá a ver um ator cuidadoso, cônscio de suas potencialidades e limites, observador arguto das rubricas da peça e capaz de entrecruzar a sua fisicalidade e as dimensões emocionais e gestuais da personagem, realizando enfim, um trabalho de composição da figura dramática a ser encarnada. É interessante perceber que, desde a primeira encenação deste texto, a atuação de Aguinaldo Camargo é estimada por diversos críticos. Esse fato por si só já enfraquece as alegações de primitivismo ou instinto, como fundamentos de sua performance.

Após praticamente um ano desde a estreia no Teatro Municipal, o trabalho do ator negro continuou sólido e apreciável, não sendo, portanto, mero golpe de sorte ou espontaneísmo artístico.

A penúltima crítica escrita sobre esta montagem (analisada neste trabalho) foi escrita por Ascendino Leite no jornal *A Vanguarda*.[154] O crítico não escondeu, nem minimamente, o enorme ceticismo que nutria para com as realizações do TEN. A atitude revela uma posição de quem olha os amadores negros verticalmente, de cima para baixo, como se já estivesse pronto para dizer "eu avisei!", após qualquer falha do grupo:

> Nossa surpresa foi tanto maior quanto as dúvidas que alimentáramos relativamente à escolha do repertório, que começava, precisamente por incluir um autor da força e da expressão de um O'Neill. Augurávamos para o Teatro Experimental do Negro um fracasso redondo. E, no íntimo, formulávamos censuras à audácia com que esse grupo de intérpretes quase todos desconhecidos, ousava enfrentar um público que já começa a ver no teatro mais do que um divertimento, uma forma mais direta de penetração no centro da vida e da natureza humana (LEITE, 1946, s. p.).

Reparemos como o racismo brasileiro se mostra ardiloso na crítica teatral brasileira. Já observamos como os teatros negros de revistas, dos *vaudevilles*, das operetas, enfim, dos gêneros ligeiros, foram condenados como rebaixados, menores ou incultos. Quando, porém, um grupo negro se propõe a realizar a encenação de um repertório dito moderno, elevado ou intelectualizado, este mesmo grupo é taxado de excessivamente audacioso, atrevido, como se "não soubesse o seu lugar". Como observado, os dois discursos coexistiram, cada qual tentando definir (e as vezes delimitar) o sentido, a função e as possibilidades do TEN (e dos demais teatros negros).

Previsivelmente, Aguinaldo Camargo foi, para Ascendino Leite, uma positiva revelação:

> Desde as primeiras cenas, coadjuvado pelos demais artistas, entre os quais Rute [sic] de Souza, ele [Aguinaldo] nos foi encaminhando para aquilo que pensamos ser a força dramática de O'Neill, dando nos uma elogiável exibição daquele mundo de terror pânico a encher o coração do negro perseguido (*Ibidem,* s. p.).

O artigo de Ernest Fromm para a revista da *Cruz Vermelha* encerra, neste trabalho, as críticas escritas acerca da terceira montagem de *O Imperador Jones.* O autor, em sintonia com outros pensadores de sua época, viu, nos amadores, o ponto de inflexão mais contundente do teatro brasileiro, pois diferentemente dos profissionais, os grupos amadorísticos realizavam

---

[154] Por Ascendino Leite. O Teatro Negro. *A Vanguarda*. Rio de Janeiro. 20 de julho de 1946. Não é possível indicar a paginação. O fragmento de jornal não contém tais informações e faz parte do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

encenações pioneiras e, acima de tudo, não cediam ao gosto viciado do público. Em seguida, o crítico resumiu o entrecho da peça, apontando sua estrutura e seus referenciais estéticos. O drama de O'Neill, em sua visão, exige um ator de alto nível:

> Se Aguinaldo Camargo, o protagonista e intérprete de Brutus Jones, não fosse realmente um ator de qualidades excepcionais, não poderia a representação ter tido o grande sucesso que teve. *Uma voz excelente*, muito raras vezes um pouco baixa, *uma interpretação inteligente* e *uma aparência agradável* fizeram com que o público seguisse as peripécias do Imperador Jones com o máximo interesse, durante a peça. A parte mais notável na interpretação de Camargo é, a meu ver, *sua absoluta segurança nos gestos*, *que sempre correspondem fielmente ao estado da alma que quer exprimir*. Os outros atores acompanharam-no com distinção. (FROMM, 1946, p. 67-68, grifo nosso).

A análise de Fromm salienta (outros críticos também o fizeram de uma forma ou de outra) dois importantes elementos cênicos desta composição de Aguinaldo Camargo: a intensidade de sua voz e a agudeza de sua gestualidade. Odette Aslan (1994), analisando os expedientes poéticos da cena expressionista, destaca exatamente as expressões sonora/vocal e gestual. O ator nesta linha de trabalho "dispõe da voz e do gesto para agir sobre os sentidos do espectador, procede por descargas sonoras e visuais, desvendando a alma através do corpo" (ASLAN, 1994, p. 118). Esta síntese, "palavra-gesto", estaria fundada na estilização, em contraposição a posturas cotidianas e psicologizantes, concebendo, nesse sentido, zonas de tensão e descontração por todo o corpo. O propósito destas operações teatrais é desabrochar a essência/espírito da personagem. Depreendemos destes registros críticos que Aguinaldo Camargo possa ter se valido, direta ou indiretamente, de recursos psicofísicos próximos de uma linhagem expressionista para compor a sua personagem.

Há duas fotografias muito eloquentes a respeito dos possíveis caminhos interpretativos de Camargo. Em ambos os registros, o ator está hirto, os olhos bastante arregalados, as mãos tensas, a boca escancarada em uma expressão facial exageradamente apavorada. Segundo Odette Aslan, entre outras características, o intérprete no expressionismo procede assim: "O corpo parece dividido em zonas de tensão que se revelam progressivamente. As mãos crispadas ou projetadas no ar. Os gestos cortam o espaço. O corpo parece estar imóvel, tenso, deixando só o olhar agir. As palmas ficam abertas em sinal de oferenda ou os punhos cerrados" (1994, p. 120). Em outro momento ela diz: "O patético inteiramente externo que hoje podemos ver nos arquivos do cinema expressionista, esse arsenal de gestos declamatórios, mãos crispadas, riso com a boca muito aberta, beira o ridículo." (*Ibidem,* p. 121).

Figura 1 - Abdias Nascimento dirige Aguinaldo Camargo (Brutus Jones), protagonista da peça *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Ensaio. Rio de Janeiro, outubro de 1944.

Fonte: Acervo Ipeafro.

Figura 2 - Fernando Araújo (Jeff) e Aguinaldo Camargo (Brutus Jones) em ensaio de O imperador Jones, de Eugene O'Neill. Ensaio. Rio de Janeiro, 1945.

Fonte: Acervo Ipeafro.

Deformação, vigor, anti-naturalismo. As fotografias dos ensaios de Aguinaldo Camargo se aproximam enormemente destas reflexões de Odette Aslan (1994). Com as devidas cautelas históricas (evidentemente não assistimos ao desempenho do ator) enxergamos possibilidades para associar a modalidade interpretativa de Camargo ao trabalho atoral no expressionismo. Esta talvez seja uma das razões mais seguras para explicar o fascínio suscitado pela presença cênica do ator negro. O crítico Franklin de Oliveira narrou da seguinte maneira a reação de um espectador diante de Camargo:

> No início das primeiras frases do diálogo entre Brutus (Aguinaldo de Oliveira) e Smithers (Sadi Cabral), vimos o americano inteiramente distanciado da atmosfera dramática que se ia lentamente criando. Mas, à proporção que esta crescia, num espanto de tragédia irresistível e contagiante, *o nosso vizinho ia crescendo à hipnose de Aguinaldo de Oliveira, à força dramática que escapava de suas palavras e irradiava de seus gestos.* (1966, p. 20).

Uma vez mais é destacada a energia das palavras e dos gestos deste ator que, intuímos, envolvia simbolicamente o seu espectador em uma espécie de magnetismo teatral, provocando aquela postura que Bertholt Brecht tanto rechaçava, isto é, um público que progressiva e intensamente se vê encantado, hipnotizado[155]: "O ator deve alçar-se a um tipo de herói, *sua palavra deve mostrar, desnudar a alma de uma personagem* que aspira a uma vida espiritual; *atribui-se a sua voz um poder de magia, de hipnose*" (ASLAN, 1994, p. 119, grifo nosso). Não almejamos ser repetitivos, mas em face desta riqueza performática, como aceitar adjetivos indignos como *instintivo*, *rústico* ou *primitivo* para qualificar um ator sofisticado como Aguinaldo Camargo?[156] Fromm finalizou seu texto afirmando que o TEN já é credor de gratidão pela contribuição dada ao teatro brasileiro.

O segundo espetáculo desta temporada do TEN foi o tenso drama *Todos os filhos de Deus têm asas*. Como já tivemos a oportunidade de examinar, esta obra apresenta um cruciante relacionamento entre Jim Harris, um homem negro, e Ella Downey, uma mulher branca, escavando as brutais conflitos étnico-raciais, as taras e as insanidades inscritas neste par atormentado. A maioria dos críticos não estabeleceu qualquer conexão com a realidade brasileira. Tais embates raciais foram descritos como pertencentes ao mundo estadunidense, como se desconhecêssemos mazelas desta natureza. Existiriam, no máximo, vagas aproximações. Outro aspecto pertinente: a atuação de Ilena Teixeira no complexo papel de Ella foi quase unanimemente elogiada. Este fato é dos mais relevantes sobretudo por se tratar de uma atriz e de uma militante do TEN cuja trajetória se evanesceu praticamente por completo.

---

[155] Décio de Almeida Prado (2001), ao analisar o enquadramento expressionista da encenação de *Desejo*, de O'Neill, pelos Comediantes em 1946, assinala que: "Os artistas dirigidos por Ziembinski, abandonando resolutamente a naturalidade, se esforçam por criar um estilo teatral, exteriorizando energicamente, nos gestos e movimentos, as emoções que sentem. [...] É possível que o público tenha criticado Desejo depois – em nome da moderação e da naturalidade do teatro francês, modelo a que estamos habituados – mas, no momento mesmo da representação, ficou inegavelmente fascinado, preso, subjugado por aquele espetáculo diferente, vibrátil, violento, que se desenrolava apenas a alguns metros de distância" (p. 110-111). Um fascínio deste tipo parece ter se apoderado da plateia (e especialmente dos críticos) que se renderam à desenvoltura algo sedutora de Aguinaldo Camargo.

[156] É certo que um trabalho atoral não é constituído apenas por elementos técnicos, racionalizáveis ou conscientes. Aspectos intuitivos, como na vida, integram a movimentação psicofísica do ator. Repudiamos, neste caso, os discursos que encaravam a atuação de Aguinaldo Camargo como uma explosão de instintos cravados em um inconsciente coletivo da raça negra.

Pouco se sabe hoje desta mulher. Ao lado de Ruth de Souza, Léa Garcia e Marina Gonçalves, Ilena está estre as destacadas atrizes negras do grupo, como iremos constatar pelas críticas.

As quatro primeiras críticas encontradas datam do dia 17 de julho de 1946, dois dias após a estreia da peça. No *Folha do Dia*, M. Lara Filho[157] registrou que "o problema negro nos Estados Unidos" foi emocionantemente dramatizado por O'Neill, gerando uma "história bonita e honesta que comove e prende a atenção do público do começo ao final, apresentando cenas verdadeiramente magistrais."

O crítico deu indisfarçável ênfase às atuações, como motores principais do êxito desta montagem. Observemos:

> A interpretação em geral do Teatro do Negro foi sóbria, correta e esplêndida, salientando-se Ilena Teixeira no papel de "Ella". *Ilena é uma figura impressionante e que está fadada a ser uma grande atriz no teatro nacional. Soube compor com uma perfeição absoluta aquele tipo magnífico de O'Neill*. Também *Abdias Nascimento impressionou vivamente no "Jim", sendo de lamentar apenas um certo nervosismo nas primeiras cenas*, *bem assim o seu modo de declamar teatralmente em outras tantas cenas*. São, contudo, defeitos de estreia que futuramente, na certa, serão corrigidos e evitados por Abdias. José Medeiros, João Melo, Antônio Barbosa, Marina Gonçalves, Rute [sic] de Souza e os demais estiveram igualmente bons nos seus papeis, apenas por vezes inseguros (FILHO, 1946, s. p., grifo nosso).

Infelizmente Ilena não se projetou, de maneira contínua, como uma grande atriz no teatro brasileiro. No TEN, por motivos desconhecidos, ela participaria apenas de mais uma montagem, *O moleque sonhador.* Em seu trabalho vê-se um impulso experimental sem amarras. Ela, uma mulher negra, encarnou Ella Downey, a branca obsessiva, sem que isso se constituísse em impeditivo. É possível imaginar, pelo texto jornalístico, que todo o jogo de cena fora desempenhado de modo feliz pelo conjunto, conduzido dessa vez por Aguinaldo Camargo. A sua direção "foi eficiente e convenceu" [158]. Apesar disso, o crítico assinalou que "as cenas das crianças, no 1º ato estará bem melhor se for mais ensaiada" (FILHO, 1946, s. p.). É provável que esta tenha sido a primeira encenação de Camargo que, em sua bagagem artística, não poderia encontrar vastas experiências para orientar-lhe. Outra novidade: esta foi possivelmente a primeira peça do TEN a contar com a atuação de Abdias. Em *Palmares* não há registros de sua participação em cena e em *O Imperador Jones*, ele foi o diretor e participou apenas do recitativo coral antes da encenação propriamente dita. Talvez isso nos ajude a compreender melhor o seu nervosismo, apontado pelo crítico. Por fim, o articulista recomendou esta montagem "a todos que queiram assistir a um bom espetáculo."[159]

---

[157] Por M. Lara Filho. Na ribalta – As últimas estreias. *Folha do dia*. Rio de Janeiro, 17 de julho de 1946.
[158] *Ibidem*.
[159] *Ibidem*.

Para Manoel Armando, do *Diário dos Estados*[160], boa vontade era o combustível principal dos amadores negros que mais uma vez encenaram O'Neill "genial psicólogo – profundo conhecedor da alma negra americana, possuidor de mil e um recursos de dramaticidade" (1946, s. p.). Novamente, um segundo crítico reconheceu a vivacidade de Ilena, as debilidades de Abdias e os vacilos de Aguinaldo:

> *O muito que promete Ilena Teixeira compensa em parte as falhas que Aguinaldo Camargo deixou escapar nos garotos da primeira cena, lamentavelmente esquecendo e trocando palavras, predispondo a plateia a um juízo depreciativo*. Mais alguns ensaios e a situação estará solucionada.
> Abdias do Nascimento interpreta o dificílimo "Jim Harris". O diretor do Teatro Experimental revela-se um ator paradoxal. *Cenas magistrais ao lado de desempenhos medíocres.*
> *A constância com que o espírito do antigo teatro português com suas frases cantadas vive em Abdias, prejudica-o muitíssimo.* Salva-o a magnífica cena final do segundo ato, assim como toda a interpretação que vai da entrada de "Ella Downey" com um punhal, até sua saída. (1946, s. p., grifo nosso).

À primeira vista, o aspecto mais surpreendente do trecho acima é, sem sombra de dúvidas, a elocução algo lusitana de Abdias Nascimento. De acordo com Walter Lima Torres (2012) a prosódia lusa foi um dos mais persistentes traços constitutivos do "teatro antigo", em contraposição ao palco moderno. Constatar que um ator amador, desejoso de enfileirar-se nas tropas vanguardistas, como Abdias Nascimento, ainda resvalava na dicção lusitanamente antiga, faz-nos compreender, com ainda mais força, que a modernização do teatro brasileiro não foi um *staccato*, mas um *legato*. Trocando em miúdos, estamos a afirmar que o fator moderno se desenrolou de maneira processual. Neste, portanto, processo de modernização, o teatro antigo não desaparecera instantaneamente, ao contrário, jamais deixara de imprimir suas zonas de influência. M. Lara Filho já havia notado um tom declamatório na elocução de Abdias. Talvez o crítico estivesse se referindo a esta característica lusa.

Até então as duas críticas analisadas registravam a fragilidade das cenas das crianças no 1º ato. Em verdade, outras tantas análises apontaram a fraqueza desta parte do espetáculo. A insistência dos dois críticos um tanto é compreensível. Esta parte do texto dramático é valiosa para assimilarmos, desde o início, certas *fixações* (estamos empregando o termo em sua acepção psicanalítica) insólitas de Jim e de Ella. Nestas cenas, as crianças, em meio às suas brincadeiras, já vão delineando suas personalidades entre a candura e a violência. Jim demostra sua vontade de se embranquecer para se aproximar ainda mais da coleguinha. Ella, por sua vez, gostaria de se enegrecer para confortar o garoto sempre achincalhado. Este jogo cromático, recheado de insinuações subterrâneas, integra desde sempre a mentalidade dos dois. Além disso, um amargo

[160] Por Manoel Armando. Vida teatral. *O Diário dos Estados*. Rio de Janeiro, 17 de julho de 1946.

infantilismo marcará a vida dos dois, como um escape, uma fuga fantasiosa do mundo ordinário. Nesse acre espaço pueril, os adultos poderão dar vazão às suas obsessões longe dos condicionamentos racionais e sociais da realidade externa. Sem esse delineamento preciso das cenas das crianças uma parte fundamental do comportamento neurótico dos dois poderá não sem compreendida.

Por fim, Manoel Armando afirmou que os cenários do artista visual Mário de Murtas são fracos. Apesar de seus lapsos, esta produção "é bem melhor do que muitas peças encenadas por certos comerciantes do palco, as quais pouco interessa a arte, contanto que haja dinheiro". O posicionamento de Armando também não é original. O "teatro sério" não é apenas considerado esteticamente melhor, mas também moralmente superior, visto que não cedia aos impulsos mundanos do lucro.

Para o crítico Raul Lima (1988), do *Diário de Notícias*[161], O'Neill destrinchou "a questão racial que enodoa a democracia americana" (1988, p. 203). É intrigante como, para o jornalista, a vida social estadunidense é democrática, a despeito do racismo, como se este fosse um desvio, um mal funcionamento do sistema, quando, na história daquele país, o racismo é um de seus mais enraizados fundamentos. Detalhe: o seu artigo é de 1946, período no qual vigorava nos Estados Unidos leis e políticas segregacionistas antinegro. O segundo ponto é que parece não haver nenhuma "nódoa" desta natureza entre nós. Embora empolgado com o repertório do TEN, Raul apresentou as possíveis inconsistências do espetáculo.

Com a boa tradução de Ricardo Werneck de Aguiar, Abdias Nascimento "fez o possível para dar-nos um Jim perfeito e, se não o consegue de todo, não deixa muito a desejar, alcançando, em vários momentos, uma acentuada integração no papel, sabidamente muito difícil" (LIMA, 1988, p. 203). Somos forçados a concordar que a concepção de Jim Harris é demasiadamente complexa do ponto de vista psíquico. Ele é o negro que, "assujeitado pelo racismo, interioriza o desejo e a fala do branco, espelhando em seu olhar, um olhar alheio que o faz ex-cêntrico" (MARTINS, 1995, p. 156). A vontade de embranquecer o leva a experimentar emoções abissais, a enfrentar a própria família e a louvar a esposa, símbolo da perfectibilidade humana. Esse *ideal de ego branco* leva a pessoa negra a negar-se, a violentar-se física e simbolicamente, ou ainda a tentar ser o melhor em tudo "para, minimizar, compensar o 'defeito' para ser aceito" (SANTOS, 1983, p.40). Portanto, as diversas e pungentes camadas de seu processo de subjetivação não são de modo algum translúcidas, exigem muito do ator.

[161] Crítica teatral publicada originalmente no *Diário de Notícias* do dia 17 de julho de 1946. Estamos aqui utilizando a reprodução do artigo original presente na revista *Dionysos*, n. 28, dedicada ao TEN.

Raul Lima também notou a complexidade do papel de Ella Downey, "cabendo reconhecer-se que muitas de nossas profissionais experimentadas não o fariam melhor do que o fez Ilena Teixeira, nas cenas de alucinação e histerismo" (1988, p. 203). A progressão desta personagem não é menos acidentada. A aparentemente doce menina se transforma em uma mulher psicótica, assombrada e assombrosa, cada vez mais lívida, imersa em crises nervosas, despejando sobre o marido os seus transtornos. .

Os demais atores não corresponderam inteiramente aos seus papeis, "mas mantiveram o espetáculo no seu clima de honestidade e de devotamento artístico" (*ibidem,* p. 203). Finalmente, o crítico torceu para que o espetáculo se aperfeiçoe tecnicamente para merecer ainda mais o aplauso e o estímulo da audiência.

A crítica de Renato Vieira de Mello (1966) para *O Jornal*[162] é, dentre as primeiras, a mais corpulenta em argumentações e reflexões, embora em alguns aspectos se aproxime dos raciocínios já analisados até aqui. Esta obra é, para o jornalista, ainda mais densa que *O Imperador Jones,* pois reúne impressionantes condições para "*dar ao doloroso conflito racial dos Estados Unidos relevo e dimensões que o aproximam de nós* e facilitam a compreensão do que na realidade é a lamentável nódoa da cultura norte-americana" (1966, p. 31). Renato até o momento foi o primeiro crítico a estabelecer conexões entre o racismo estadunidense e o brasileiro, afirmando que nós teríamos mais possibilidades de compreender os dilemas contidos no texto, devido ao fato de termos aqui no Brasil conflitos similares. O crítico frisa que o realismo desta peça está revestido de tonalidades poéticas e líricas, além de notas místicas e religiosas. Misticismo e religiosidade são eixos realmente nodais nesta dramaturgia (e em muitas outras de O'Neill). Estes atributos se desvelam no modo como Jim Harris diviniza a brancura da mulher com um fervor doentio; na presença enigmática da máscara congolesa; no ascetismo violento que vai se sedimentando na medida em que ambos se afastam do mundo exterior; na postura vampiresca de Ella que suga a vitalidade do negro; e especialmente na cena final, ápice das neuroses. Jim, de joelhos e extasiado, brada "Querida, querida! Eu vou brincar com você até as portas do paraíso" (O'NEILL, 1973, p. 74). Este enfoque religioso plasma, de modo perturbador, a alienação que os domina.

Apesar da escolha feliz e de suas altaneiras intenções artísticas, o TEN não obteve, para este crítico, uma realização plena, em especial, devido às débeis atuações e à falta de rigor da direção:

[162] A crítica foi originalmente publicada no *Diário de Notícias* no dia 17 de julho de 1946.

> Não sinto o menor constrangimento em dizer aos meus amigos do Teatro do Negro que *a interpretação de "Todos os filhos de Deus têm asas" é defeituosa*, sobretudo no primeiro ato, monótono e incolor. No segundo, o desempenho melhora, notando-se que *Abdias do Nascimento e Ilena Teixeira revelaram certa capacidade para o trágico*. Ruth de Souza parecia intimidada. Falou muito baixo, perdendo o público boa parte das suas réplicas; *o seu comportamento no palco indica que se trata de elemento capaz de progredir*. João Melo, Antônio Barbosa, José Medeiros e Marina Gonçalves completam o "cast", com o qual *Aguinaldo Camargo deveria ser mais exigente*" (MELLO, 1966, p. 32, grifo nosso).

O crítico, que desde o surgimento do TEN, manifestara seu apoio aos amadores negros, concluiu seu texto afirmando que havia, em meio às falhas, "substância artística" no espetáculo. Não se pode desconsiderar as condições precárias que envolvem a existência desse grupo amador "cujo idealismo e intenções merecem simpatia" (*Iidem,* p. 33).

As duas próximas críticas que iremos analisar foram publicadas no dia 18 de julho. Portanto, estes textos também se debruçaram sobre a estreia do espetáculo.

No *Jornal do Comércio*[163] um texto sem assinatura realçou a beleza e as complicações do texto de O'Neill, cuidadosamente traduzido por Aguiar. O valor artístico da obra exigia um elenco à altura. Sem muito detalhamento, a crítica estimou a bravura destes amadores:

> O que realizou o Teatro Experimental do Negro merece incentivo, não só pela coragem de sua realização, como pela boa vontade demostrada em vencer esforços e dificuldades para oferecer teatro de nível tão elevado. O público não se desinteressou pelo espetáculo; momentos houve em que demonstrou sua simpatia e agrado, aplaudindo sinceramente os intérpretes.
> Os papéis principais estiveram a cargo dos artistas Sr. Abdias Nascimento, no personagem "Jim Harris" e a Sra. Ilena Teixeira, em "Ella Downey". Ambos fizeram jus aos aplausos que receberam (TEATRO..., 1946, p.7).

A crítica se encerra com a vaga frase: "Encenação vistosa". Este texto é um exemplo típico daquele modelo crítico veementemente atacado pela geração moderna. Serve-nos, contudo, para perceber melhor a divergência de perspectivas acerca do espetáculo em questão.

Para Gustavo Dória (1946) as principais fragilidades desta produção poderiam ser avistadas na frouxa direção; um apontamento, como vimos, reincidente. Em seu olhar, os atores pareciam se movimentar de modo impreciso e ingênuo, como se não tivessem efetivamente ensaiado:

> O original de O'Neill, de muito difícil interpretação, quase não foi ensaiado pelos atores negros. Estes se moviam em cena dentro de uma espontaneidade absoluta sem qualquer espécie de direção ou mesmo de rudimentares noções de marcação. Falta-lhes uma direção cênica capaz como de resto lhe faltam muitos outros elementos de sucesso imediato (1946, p. 6).

[163] Teatro Experimental do Negro *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1946.

Este foi o "calcanhar de Aquiles" desta montagem. O brilhantismo atoral de Aguinaldo Camargo parece não ter se convertido em impulso criativo para o seu modo de encenar. Amiúde, os críticos que assistiram à estreia apontaram tais fraquezas. Dória, alinhado às ideias estéticas modernas e umbilicalmente ligado aos Comediantes, certamente demandaria do TEN, uma *mise en scène* esmerada, uma concepção teatral orientada por um encenador mais seguro. Para ele, *O Imperador Jones* concretizou um espetáculo mais harmônico, sinalizando, portanto, uma produção em que os diversos elementos cênicos se combinaram mais justamente. Porém, o crítico reconheceu os feitos do elenco:

> Em compensação, é inegável que os seus elementos se revelam de uma grande capacidade, como por exemplo o esplêndido João Mello, no Shorty, Marina Gonçalves na Mrs. Harris, sem contar *Ilena Teixeira, que demonstrou um grande talento interpretando o difícil papel de Ella Downey*. *Abdias do Nascimento, bem mais canhestro do que os outros* [...]. Não se revelou em "Todos os filhos de Deus têm asas", *mas é inegável que pareça demonstrar capacidade para a cena.* [...] O que se evidenciou, entretanto, é que, dentre todos os que tomaram parte na representação de segunda-feira última, *o elemento negro demonstrou muito mais vigor e possibilidade de interpretação, em contraste com os brancos que nela atuaram*, onde se destacou apenas, José Medeiros, no "boxeur" Mickey (DÓRIA, 1946, p. 6, grifo nosso).

A partir de tais palavras vamos visualizando que um dos mais determinantes objetivos do TEN estava gradativamente se tornando realidade, isto é, a formação de um renovado elenco negro nas esteiras modernas do teatro. Gustavo Dória ainda reiterou que "não se trata de um punhado de elementos interessados em representar, não. Há, em sua direção, alguém que sabe perfeitamente o que está fazendo e que procura, certamente, logo de início dar as indicações necessárias sobre um longo programa a ser desenvolvido" (1946, p. 6). Ou seja, a direção geral do TEN, dá mostras de possuir um *projeto artístico* a ser concretizado, definindo repertórios, propósitos e princípios estéticos. Este conceito de teatro se alinha decididamente ao ideário moderno.

Os três cenários desenhados por Mário de Murtas também foram analisados pelo crítico: "Os dois, do primeiro ato, como solução, são dos melhores que temos visto e positivamente o colocam como um elemento dos mais necessários para o nosso teatro. Ao cenário do segundo ato, porém, faltou o espírito que presidiu a execução dos dois primeiros" (*ibidem,* p. 6). Infelizmente nos registros fotográficos da peça não nos é dado a ver amplamente a cenografia idealizada. O'Neill delineia, para o primeiro ato, uma rua novaiorquina localizada em um distrito suburbano. Três estreitas ruas se atravessam entre cortiços. À esquerda moradores brancos, à direita, negros. O segundo ato se passa em um modesto apartamento, infantil e espalhafatosamente ornado. Janelas que permitem-nos contemplar a rua, cortinados, a máscara

congolesa, uma fotografia na parede, uma mesa de magno, entre outros elementos básicos foram um espaço *a priori* realista. Progressivamente, as rubricas indicam um encolhimento do ambiente cujas dimensões se tornam menores e simbolicamente sufocadoras. É admirável saber que o cenário do primeiro ato, na visão do crítico, foi mais bem-sucedido, pois construir uma rua cenográfica, com seus prédios e sua movimentação citadina parece-nos oferecer mais desafios técnicos, especialmente para um grupo humilde. Supostamente, Murtas primou por uma estilização, reduzindo a rua a seus elementos mais essenciais.

Um dia depois, Sylvia Patrícia (1988) publicou sua crítica. As suas premissas e conclusões fundamentais não apresentam novidade perante a tudo o que já examinamos em alguns textos anteriores. Com relação aos atores, o seu comentário é sintomático: "Os artistas, alguns deles realmente bons, deram melhor demonstração de seu talento em *O Imperador Jones*. É natural; o drama racial que estavam representando, eles não o trazem aqui no Brasil na massa do sangue; e para bem interpretar é preciso sentir" (PATRÍCIA, 1988, p. 205). O seu ângulo de visão é no mínimo polêmico. O motivo principal para o insucesso da encenação não é eminentemente técnico, organizacional ou poético, é, antes, sociocultural. Não havendo entre os brasileiros tais mazelas raciais, seria improvável, para não dizer impossível, aos atores negros representarem fidedignamente um drama desta natureza. Nesta seara, porém, nossos amadores negros estavam exaustivamente calejados. A cínica realidade brasileira oferecia fartas demonstrações de seu racismo. A própria necessidade de se fundar o TEN é uma prova viva das desigualdades raciais.

O fecho de sua crítica nos oferece mais dados para compreender sua ótica:

> Que prossiga o Teatro Experimental do Negro, pois será um grande fator para a educação do nosso povo. Mas por que não apresentar peças nacionais? Por que essa quase absoluta exclusividade – mal de todas as companhias nossas – de apresentar traduções? Se o que vem do estrangeiro é bom, o que é nosso também é bom! No teatro, como eu tudo o mais (e até no idioma materno) essa ridícula mania do estrangeirismo tem sido sempre um dos piores fatores contra o progresso da raça, contra o progresso do Brasil! (*Ibidem,* p. 205).

A sua denúncia encontra eco naquele momento histórico. De fato, como já aludimos, os grupos amadores foram acusados de caminharem contra o humor nacional tão bem chancelado pelo histrionismo de Procópio Ferreira, de Grande Otelo ou de Jaime Costa. Sedentos por uma outra possibilidade teatral, em sintonia com as renovações europeias, os amadores, de início, não viam na dramaturgia brasileira predominante a chama moderna que os inspirava. Gustavo Dória é quem melhor apresenta as razões para tais escolhas:

> O movimento que se confirmou com o Teatro do Estudante e com Os Comediantes, conforme já se tem dito, visava antes de mais nada conquistar plateia, especificamente, uma plateia que habitualmente não frequentava as nossas salas de espetáculos e que, entretanto, lotava as temporadas de teatro francês. Havia, pois, o desejo latente de apreciar um repertório mais elevado do que o habitualmente oferecido pelos nossos teatros, um espetáculo mais elaborado, "à maneira das companhias estrangeiras". Por isso, o impulso inicial das iniciativas que vinham para renovar era a conquista de uma determinada plateia através de um repertório semelhante ao que se fazia de bom nas grandes capitais e que, aqui entre nós, porém, praticamente não existia. Assim sendo, o ponto de partida foi o aproveitamento dos grandes autores estrangeiros (DÓRIA, 1975, p. 120).

Esse desejo de legitimar-se ao lado de uma "elite intelectual" e de uma plateia distinta transpassa as atividades e as alianças do TEN. Mas há um outro fator nesta equação histórica. Até 1946, o que a dramaturgia brasileira, de um modo geral, assegurava à personagem e ao ator/atriz negros? Estigmas, estereótipos e subserviência em um mundo de convenções já cristalizadas, na visão dos amadores negros. Seria esse o ponto de partida de um teatro negro experimental? Neste aspecto há uma irrefutável diferença para com outros grupos amadores de sua época, como Os Comediantes, o TEB, o TBC (em sua fase amadora), ou o Grupo de Teatro Universitário. O TEN não é obra de uma burguesia ou de uma classe média ilustradas, afeitas aos modismos europeus. Os amadores negros advinham maiormente dos morros, dos subúrbios, das "quebradas", eram profissionais assalariados, empregadas domésticas, pessoas analfabetas etc. Portanto o seu repertório internacional não foi apenas um modo de se afiliar aos círculos modernos, mas uma necessidade histórica, tendo em vista a indigência de nossa dramaturgia no que se refere à construção de personagens negras mais complexas. Não se pretende aqui comparar hierarquicamente o teatro ligeiro e o teatro dito sério. Mas compreender tanto as linhas de força que se conjugaram no projeto do TEN quanto as condições cênicas daquele contexto.

A crítica de Aldo Calvet[164] publicada na *Folha Carioca* não é menos pródiga em questões para discutirmos aqui. O texto já anuncia, de início, que "a peça foge ao nosso clima, mas ainda assim a impressão foi de agrado insofismável." (1946, s. p.) Lido no contexto geral, o crítico parece indicar o mesmo ponto defendido por Sylvia Patrícia, ou seja, esta atmosfera de tensões raciais não constituiria nossa sociabilidade. Apesar disso, o espetáculo se afirmou positivamente.

Em seu olhar, as atuações do grupo negro, a despeito de suas compreensíveis falhas, eram merecedoras de aplauso e incentivo. Todos os atores e atrizes, mesmo nas pontuais

[164] Por Aldo Calvet. Todos os filhos de Deus têm asas no Fenix. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1946.

decaídas, delinearam bem as suas personagens. Concentremos nossas atenções na dupla protagonista:

> Quanto às figuras principais, *Abdias Nascimento e Ilena Teixeira são, a nosso ver, duas esplêndidas vocações*. Necessitam apenas de uma orientação mais segura. *Deve, Aguinaldo Camargo, diretor artístico, evitar no ator a dramatização exagerada, a eloquência tendente à oratória – fazê-lo mover-se quando preciso e no momento oportuno*; na atriz, intensificar o seu desvario nos monólogos e fim de que maior seja o efeito teatral entre os dois temperamentos raciais. [...] Tanto em Ilena como em Abdias, despontam qualidades apreciáveis (CALVET, 1946, s. p.).

Os primeiros passos de Abdias Nascimento, como ator, não parecem ter sido tão felizes, se compararmos com a fortuna crítica de Aguinaldo Camargo. Novamente a elocução do líder-mor do TEN é negativamente qualificada. Uma dicção inclinada à oratória, acrescida de uma prosódia lusitana (como já relatado por crítica anterior), parecem nos indicar que, em termos atorais, Abdias estava de alguma forma ligado a modelos de uma atuação "antiga", aquela praticada pelos velhos atores-empresários. Aldo Calvet encerrou da seguinte forma o seu texto:

> A cena dos garotos precisa ser ensaiada, apenas. Os cenários são de efeito. Os figurantes devem entrar cada qual de um modo, uns mais ligeiros, outros sem pressa, etc, etc [sic]. A contrarregra de Rubem J. Barbosa, sem reparos. O ponto, Waldomiro Machado, não se ouviu. (CALVET, s. p.).

A avaliação de Accioly Netto[165] para a revista *O Cruzeiro* não é, de modo algum, lisonjeira. Em sua visão, os amadores estavam dando passos maiores que as pernas, intentando voos difíceis demais para as exíguas condições do grupo. Não havia, segundo ele, "elementos de valor real, nem uma direção capaz de arcar com a responsabilidade de cometimentos artísticos como os que vem tentando" (p.32). Aí já parece haver um entendimento incongruente por parte do crítico. O que esperar de um grupo experimental se não um impulso criativo disposto a correr riscos, a se lançar no desconhecido, a investigar processos e formas outras de se pensar e de se fazer teatro? Um teatro que se autointitula *experimental* deveria ser menos ousado? Não nos parece admissível.

Netto afirmou que *O Imperador Jones* pedia apenas um excepcional ator e o TEN conseguiu encontrá-lo, por isso a sua encenação mostrou-se bem-sucedida. Mas em *Todos os filhos de Deus têm asas* "há necessidade de não só de um primeiro ator de grande classe, que saiba atingir frequentemente o patético, como uma atriz de plasticidade muito maior que a apresentada por *Rute de Sousa* para a atormentada "Ekka Downey" [sic]. Este, ao que tudo indica, foi um lapso do crítico, pois não há informações de que Ruth tenha substituído Ilena.

[165] Por Accioly Netto. Duas estreias no "Phoenix". *Revista O Cruzeiro*. 03 de agosto de 1946, Rio de Janeiro.

De todo modo, a atriz não possuía bagagem condizente com a profundidade do papel. Abdias também não fora convincente, pois ficou "muito longe do sublime Jim Harris" (p.32). O restante do elenco não é menos sofrível, lançados em "uma falta completa ou quase, de direção". Esta crítica fora publicada semanas após a estreia, logo, é deduzível que algumas fragilidades persistiram, como por exemplo a direção de Aguinaldo que ainda não conseguira estabelecer um jogo intenso entre os atores e tampouco um desenho de cena mais justo quanto à movimentação do elenco, como nos indicam as críticas. Accioly Netto apreciou os cenários de Mário de Murtas.

Cristiano Soares (1966)[166] em crítica publicada no periódico *Vanguarda* dá-nos um parecer radicalmente distinto daquele efetuado por Netto. Para Soares, os amadores produziram "um espetáculo digno de ser visto, e que constitui indubitavelmente uma das grandes noites artísticas deste ano" (1966, p. 35).

Conjunturalmente o espetáculo se impôs de modo bastante positivo, em especial, devido à força do elenco. Abdias Nascimento e Ilena Teixeira foram os pontos altos da noite:

> O primeiro [Abdias], que é decerto uma das mais poderosas e singulares figuras que a arte negra já forneceu ao Brasil, soube desempenhar-se do papel que lhe coube, e as poucas descaídas que observávamos foram compensadas por uma sugestiva atuação de conjunto. Para que tenhamos uma ideia do seu talento criador de artista, basta citarmos a cena final da peça, marcada por uma estranha atmosfera psicológica. Ilena Teixeira – que a nosso ver é uma grande artista em estado nascente, dotada de uma vocação dramática que nos leva a esperar outras coisas no futuro – tinha sob seus ombros o papel mais difícil da peça: o de uma branca no meio de negros, e carregando consigo uma boa dose de loucura (*Ibidem,* p. 35).

Como já comentamos brevemente, o último quadro do segundo ato é aquele em que as instabilidades psíquicas se acentuam brutalmente. O apartamento do casal se converte em uma grande panela de pressão, tanto mais tenso quanto mais apertado. Aqui a peça apresenta uma altíssima inconstância de estados entre o delírio, o pavor, a infantilidade e a violência. Portanto, se os dois atores conseguiram transitar bem por tais curvas emocionais é um bom sinal de que as variações do texto foram encaradas seriamente pelos amadores. Para encerrar, Soares mostrou-se empolgado: "Não basta apenas representar O'Neill; o autor de "Todos os filhos de Deus têm asas" exige que o saibam representar. Foi o que aconteceu no espetáculo a que assistimos no Fênix" (1966, p. 35).

Na sequência cronológica, a próxima realização do TEN foi o festival comemorativo do seu segundo aniversário, ocorrido no dia 09 de dezembro de 1946 no Teatro Regina. Não há, contudo, numerosas críticas a respeito deste evento, mas não iremos nos abster de analisá-las.

---

[166] Artigo publicado originalmente no periódico *Vanguarda* no dia 06 de agosto de 1946.

Em linhas gerais, a crítica se encantou vivamente com o festival organizado pelos amadores negros, destacando a pluralidade estética deste acontecimento, cujos esquetes abarcaram García Lorca, William Shakespeare e Henry de Montherlant para ficarmos com alguns nomes internacionais. Renato Vieira de Mello[167] e Augusto Maurício[168] não pouparam elogios às cenas apresentadas e ao clima geral de parceria entre tantas e diversas personalidades teatrais. Para Augusto tratou-se de "[...] uma bela festa para comemorar o aniversário da fundação de um teatro diferente, mas de propósitos dignos, honestos, merecedores de todos os aplausos, não somente da plateia, que esta os vivou com grande simpatia, mas dos poderes mais altos" (MAURÍCIO, 1946, p. 8). Renato por sua vez afirmou que

> A festa do Teatro Experimental do Negro revestiu-se do maior brilho. Todos os números apresentados foram recebidos com calorosos aplausos pelo público, *tendo merecido entusiásticas palmas o trabalho do brilhante ator negro Aguinaldo Camargo*. Procópio Ferreira, declamando versos humorísticos, constituiu uma das melhores atrações do espetáculo, em que se destacou ainda a atriz Luiza Barreto Leite, dizendo o monólogo da peça de Garcia Lorca (MELLO, 1946, p. 3, grifo nosso)

A crítica mais detalhada foi escrita por Ascendino Leite (1966). O jornalista destacou a encenação de *O moleque sonhador*, terceira dramaturgia de O'Neill, montada pelo TEN. Na visão do crítico, o amadurecimento interpretativo dos amadores negros coube primordialmente ao diretor Willy Keller:

> *A novidade apresentada pelos atores negros nessa peça em um ato, foi a direção do sr. Willy Keller, segura, comedida, procurando manter o equilíbrio nas palavras e nos gestos.* Destarte, foi-nos possível verificar, de início, que Abdias do Nascimento, no papel titular, Ruth de Souza, como Mammy Saunders e Marina Gonçalves como Ceely 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 desempenho anterior em "Todos os Filhos de Deus têm Asas" (LEITE, 1966, p. 36, grifo nosso).

Esta observação é das mais contundentes, pois um dos pontos mais fracos do espetáculo anterior foi, na perspectiva da maioria dos críticos, a direção canhestra de Aguinaldo Camargo. Keller chegou ao Brasil com uma considerável bagagem teatral, possibilitando a ele, possivelmente, realizar uma direção mais precisa do que aquela efetuada por Camargo. O depoimento de Ruth de Souza (1988) é valioso: "Fiz O moleque sonhador, com Willy Keller, que tinha o mesmo estilo de Ziembinski: trabalhar cada vírgula, ponto, cada palavra, cada frase. Meses e meses de ensaio, para uma única apresentação, na festa de aniversário do TEN" (p.

[167] Por Renato Vieira de Melo. O 2º aniversário do teatro do negro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1946.
[168] Por Augusto Maurício. Teatro Experimental do Negro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1946.

127). A própria atriz reconhece um método de trabalho mais meticuloso para com a materialidade do texto.

A dolorosa beleza na concepção de *O moleque sonhador* está precisamente na dupla face da personagem principal, Abe (o Dreamy). A precariedade socioeconômica, bem como a violência que o circunda (e que ele acaba reproduzindo) existem ao lado do afeto e da singeleza. O jovem negro perseguido pela polícia, aparentemente bruto, guarda uma candente sensibilidade. É esta a tensão sustentada emocionalmente pelo protagonista. A sua dimensão sonhadora (*dreamy* é seu apelido), logo delicada, não foi soterrada pelos seus modos bruscos e impulsivos. A ausência do cenário realista, pormenorizado pelas didascálias de O'Neill, não prejudicou o desempenho do grupo, permitindo a ele conferir todo o vigor necessário à sua atuação:

> Numa peça de tratamento absolutamente realista como o "Moleque Sonhador", um cenário puramente simbólico, no qual não havia nem portas, nem janelas, sendo os atores forçados a indicar com um simples gesto de mão o ato de girar a chave ou o trinco, poderia levar a representação até o ridículo. Mas, não foi o que se viu. Nenhuma única vez o público se riu indevidamente do esforço dos jovens atores negros, e isto vem assinalar mais uma vez os méritos do diretor de cena, Willy Keller, e de seus dirigidos (LEITE, 1966, p. 37).

Renato Vieira de Mello dissera que Aguinaldo Camargo foi ovacionado pelo seu brilhante trabalho no monólogo *O remorso do negro Damião*. Ascendino Leite registra de modo mais esmiuçado este fato, enfatizando um aspecto costumeiramente frisado nas atuações de Camargo, isto é, sua elástica voz:

> Aguinaldo de Oliveira Camargo, o grande intérprete de "O Imperador Jones", foi, incontestavelmente, o dono do espetáculo. A sua atuação na cena dramática "O Remorso do Negro Damião", por Graça Melo, chegou por vezes à perfeição. *Note-se que a cena se passava quase totalmente às escuras com Damião sentado a um canto do palco, circunstância que vem ressaltar os grandes dotes vocais do ator, com sua imensa gama de inflexões* (1966, p. 37, grifo nosso).

Augusto Maurício fixou, em sua crítica, a força da última cena da noite, a saber, o fatídico desenlace de Otelo e Desdêmona, interpretado por Abdias Nascimento e por Cacilda Becker: "Outro quadro de particular beleza interpretativa foi "Otelo" de W. Shakespeare [...] Ao terminar a representação a plateia prorrompeu em delirantes aplausos aos dois artistas, tão bem impressionaram" (MAURÍCIO, 1946, p. 8). Para Ascendino Leite "o jovem ator negro soube se conduzir com segurança, sem exageros. Ao que parece, o diretor Willy Keller quis evitar a ênfase declamatória [...]" (1966, p. 38). Ainda segundo o crítico, a linha estética do encenador alemão prestou-se a corrigir exagerações histriônicas tão caras ao humor latino. Este apontamento também nos oferece margens mais sólidas para avaliarmos o desenvolvimento de

Abdias, como artista cênico. Lembremos que a sua interpretação de Jim Harris foi acusada de ter se ressentido de certo tom declamatório, algo lusitano. Aqui de acordo com Leite, o ator trabalha em outro diapasão, mais econômico nos gestos e na elocução: “A cena do estrangulamento de Desdemona revestiu-se de grande vigor e foi o ponto culminante do espetáculo” (LEITE, 1966, p. 38). Cacilda Becker e o Teatro Experimental do Negro voltaram a se encontrar, cenicamente, um ano depois no espetáculo *Terras do sem fim*.

Figura 3 - Cena do quinto ato da peça *Othello* de William Shakespeare onde Othello segura o braço de Desdêmona. Abdias Nascimento e Cacilda Becker. Rio de Janeiro, 09 de dezembro de 1946.

Fonte: Acervo Ipeafro.

A 10 de abril de 1953, o TEN estreou a sua quarta montagem de *O Imperador Jones* no Teatro São Paulo. A temporada estendeu-se até o dia 19 daquele mês. O elenco sofreu alterações radicais. Abdias Nascimento passou a encarnar Brutus Jones; Léa Garcia, no papel da velha escravizada; Claudiano Filho a cargo do sacerdote-dançarino congolês; Paulo Costard, como

Smitters, José Ézio interpretou Jeff e Márcilio Faria deu vida ao líder dos revoltosos, Lem. Cenografia de Clóvis Graciano.

Dias antes da estreia, Ruggero Jacobbi[169] felicitou prazenteiramente o grupo negro que pouco a pouco retomava as suas atividades. O crítico ressaltou a gloriosa trajetória do TEN, responsável pelo lançamento de artistas decisivos para a vida cultural do país, como Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Léa Garcia, Zeni Pereira, José Maria Monteiro, entre outros. Jacobbi guarda recordações marcantes das encenações produzidas por estes amadores:

> *Lembro-me do "Filho Pródigo" e de "Aruanda" como dois espetáculos de grande beleza e maturidade profissional, inesquecíveis dentro do surto de renovação do teatro carioca naqueles anos*: Comediantes, Teatro de Câmara, Teatro do Estudante, Teatro dos Doze... O TEN era uma das mais belas vozes do grande coro. *A "macumba" do TEN e o monólogo de Aguinaldo Camargo – no segundo ato de Terras do Sem Fim – foram a primeira emoção teatral autêntica e profunda que tive no Brasil* (JACOBBI, 1953, s. p., grifo nosso).

Portanto, assistir a mais uma produção do TEN seria altamente aconselhável para todos aqueles conscientes da responsabilidade sociocultural desta empreitada. O crítico, todavia, evidenciou a malha ideológica que o envolvia ao finalizar seu artigo: "Num país democrático, que se encontra na vanguarda da liberdade racial, uma iniciativa como o TEN não pode, não deve morrer" (*ibidem,* s. p.). A mítica democracia racial anuvia a visão do articulista para com as relações étnico-raciais no Brasil. Mas para apreciar satisfatoriamente este e outros escritos de Jacobbi a respeito do TEN é preciso, antes, compreender a participação histórica deste homem no desenvolvimento do teatro brasileiro moderno.

Esquematicamente, Ruggero Jacobbi (1920-1981) integra o conjunto de diretores italianos que, aportando no Brasil entre as décadas de 40 e 50, contribuiu para sedimentar a importância da *mis en scéne* em uma concepção moderna de espetáculo teatral. Para a classe artística brasileira, tão encantada com o mundo europeu, a presença de criadores como Jacobbi significou uma elevação cultural, uma ampliação do repertório dramatúrgico e uma formação cênica mais elaborada para o ator nacional. Diretor, dramaturgo, poeta, tradutor, crítico teatral, professor e ensaísta, Ruggero, nos catorze anos de permanência no Brasil (1946-1960) se consagrou como um dos mais importantes intelectuais, tendo sido grande divulgador das tradições teatrais italianas entre nós, como a *commedia dell'arte* e a dramaturgia de Carlo Goldoni. Para Sábato Magaldi (2003), o veneziano Jacobbi estudou como poucos a produção dramática brasileira, brindando-nos com brilhantes exegeses de Martins Pena e Gonçalves Dias.

---

[169] Por Ruggero Jacobbi. Volta o Imperador Jones. *Folha da Noite*, São Paulo, 30 de março de 1953.

Quando chegou ao Brasil, o jovem italiano possuía considerável bagagem literária e teatral, trazendo, neste campo, valiosas lições do seu mestre Anton Giulio Bragaglia. Ao longo de sua estada entre nós, Ruggero colaborou torrencialmente com cias e grupos desejosos de renovar nosso panorama teatral, como o Teatro dos Doze, o TEB, o TBC, a Cia. Companhia Nydia Licia-Sergio Cardoso, o Teatro Íntimo Nicette Bruno, não deixando nunca de valorizar o fortalecimento de uma dramaturgia brasileira.[170]

O seu trabalho como crítico não fora menos intenso, discutindo não apenas espetáculos isoladamente, mas o próprio contexto teatral do Brasil, com suas tensões e mutações. De especial importância para nós é o seu artigo "A hora dos amadores", publicado na *Folha da Noite* em novembro de 1952. Segundo Jacobbi (2005), o teatro em São Paulo atravessava uma séria crise econômica e estética. Aos amadores paulistas cabia uma responsabilidade histórica que fora concretizada aguerridamente no Rio de Janeiro, isto é, a promoção de um teatro amadorístico como empreendimento verdadeiramente artístico-cultural, experimental, renovador e não como mera ocupação diversionista.

Podemos agora reler as palavras de Ruggero acerca do TEN, compreendendo mais amplamente o entusiasmo do crítico italiano para com o retorno do *Imperador Jones*. Ora, para um pensador engajado em uma modernização responsável e profunda do teatro brasileiro, as ações do Teatro Experimental do Negro decerto materializavam um instante de especial envergadura, tanto pelo repertório encenado quanto pelo fulgor espetacular. Ao incorporar em sua cena elementos visuais, sonoros e coreográficos de *ritualidades* negras, o TEN mergulhava criativamente em valores culturais capazes de oxigenar e remodelar a cena brasileira. Vimos que Jacobbi enxergava na realidade e no passado nacionais potencialidades artísticas cujas plasticidades ofereceriam caminhos fecundos para o nosso teatro. O TEN, além de um mergulho investigativo nas culturas afro-brasileiras (mesmo n'*O Imperador Jones*, a orquestração musical foi conduzida por Abigail Moura e a Orquestra Afro-Brasileira), dialogava com repertórios e criadores europeus, (para não falar das interlocuções diretas e indiretas com o mundo negro-africano) perfazendo um entrecruzamento de diferentes sistemas simbólicos. Finalmente, o crítico italiano assevera que uma das mais contundentes funções dos teatros amadores é precisamente o lançamento de novos dramaturgos. Esta frente de luta, já

[170] Para um panorama mais nuançado dos feitos e das ideias de Ruggero Jacobbi, a obra de Berenice Raulino (2002), *Ruggero Jacobbi*: presença italiana no teatro brasileiro, é recomendável. Em síntese, a autora traça a imagem de um criador consequente e inquieto, disposto a provocar o teatro brasileiro, apoiando diversas iniciativas artísticas inquietas e/ou experimentais, tanto no âmbito profissional, quando no âmbito amadorístico. Há uma característica singular nas realizações nas reflexões cênicas de Ruggero: ao mesmo tempo em que ele atua como propagador de um saber teatral europeu, não deixa de estimular os atores brasileiros (e a própria crítica teatral) a voltarem os olhos para os valores culturais do seu país.

constatamos, fora encarada ostensivamente pelo TEN. O próprio Jacobbi no seu artigo menciona os autores nacionais já montados pela equipe negra até 1952: Stella Leonardos, Lúcio Cardoso, Joaquim Ribeiro, José de Morais Pinho, Graça Mello, Martins Pena, Castro Alves e Cruz e Souza (estes dois últimos casos referem-se a recitais poéticos organizados pelo TEN ou que contaram com a sua colaboração).

Notamos que Jacobbi via no Brasil uma democrática e vanguardista liberdade racial. Ledo engano, mas historicamente localizável a partir das reflexões, por exemplo, de Thomas Skidmore (1976) para quem as elites e alguns dos principais ideólogos brasileiros encaravam a nossa realidade como superior à dos Estados Unidos ou da Alemanha. A UNESCO no princípio da década de 50 desenvolveu um projeto investigativo que almejava compreender o sucesso e a harmonia das relações raciais no Brasil, tornando esse país um modelo para todo o globo:

> Na segunda metade dos anos 1940, a Unesco espelhava a perplexidade e a ânsia de inteligibilidade – por parte de intelectuais, comunidade científica e dirigentes políticos – dos fatores que levaram aos resultados catastróficos da 2ª Guerra Mundial em nome da raça. Esse quadro se tornou ainda mais dramático com a persistência do racismo em diversas partes do mundo, o surgimento da Guerra Fria, o processo de descolonização africana e asiática, e a perpetuação de grandes desigualdades sociais em escala planetária.
> Diante desse cenário, a UNESCO, munida da razão iluminista, procurou encontrar soluções universalistas que cancelassem os efeitos perversos do racismo. O Brasil foi escolhido, em perspectiva comparada com a negativa experiência racial norte-americana, para ser um dos pólos de investigação dos dilemas vividos pelo mundo ocidental (MAIO, 2007, p. 12).

Ruggero chegou ao Brasil em 1946, ou seja, após a Segunda Guerra Mundial, viu o nazifascismo na Europa, com todas as suas ideias claramente apologistas da existência de raças superiores. O italiano fora inclusive preso por ter distribuído jornais de esquerda durante a invasão alemã (RAULINO, 2002). Assim como a UNESCO e seus pesquisadores, Ruggero foi certamente seduzido pela miragem paradisíaca de uma brasilidade cordialmente misturada, bem distante do cenário dantesco do seu continente europeu.

No dia 31 de março de 1953, um dia após o primeiro artigo analisado, Jacobbi teceu novos comentários acerca do TEN. Desta vez, o crítico dirigiu-se a Jânio Quadros, prefeito recém-eleito de São Paulo. Em suma, o pensador italiano reivindica uma sistemática e contínua política cultural para o teatro paulista, englobando subvenções para companhias infantis e projetos de restauração das salas de espetáculo. Um caso, entretanto, se mostra premente: a sobrevivência do Teatro Experimental do Negro, sempre alquebrado financeiramente e, naquele momento, desfalcado no que se refere ao seu elenco. Para o crítico, a mudança do grupo para São Paulo parece acompanhar não apenas o recrudescimento da industrialização naquela cidade, como também a intensificação crescente da atividade teatral na esteira da febre

ocasionada pelo TBC. Os incontáveis conseguimentos artísticos e sociais do TEN valem por si só:

> O Teatro Experimental do Negro tem desenvolvido até hoje, em meio a grandes dificuldades e vencendo, dia após dia, uma crise econômica permanente, ainda não superada, um trabalho inestimável em prol da integração definitiva do negro na vida e na cultura nacionais, estimulando os estudos antropológicos e sociológicos, formando artistas de grande valor, como Ruth de Souza e Aguinaldo Camargo, estabelecendo contato com os movimentos similares dos Estados Unidos [...] Não há homem de teatro, sociólogo ou educador, no Brasil, que não tenha reconhecido o valor dessa obra, cuja importância transcendente não precisa de muitas palavras para se impor à atenção de um verdadeiro democrata (JACOBBI, 2005, p. 52).

Não há dúvidas que Ruggero tomou o TEN como uma iniciativa dotada de possibilidades artístico-culturais, propícia a sulcar caminhos, experiências e referenciais transformadores de nossa realidade teatral. A amplitude do grupo negro não lhe passa despercebida; da política à cena, da dramaturgia à pedagogia, o TEN estava a atuar em numerosas frentes, matizando estética e intelectualmente a paisagem brasileira em diálogo com a diáspora. É forçoso salientarmos que Ruggero acompanha as movimentações do TEN pelo menos desde 1947 (ele mesmo dissera que se encantou com *O filho pródigo*, *Aruanda*, e *Terras do sem fim*). Portanto, as ações destes amadores negros não são para ele uma vaga imagem, mas uma presença capital no desenvolvimento do teatro brasileiro.

Segundo o crítico, o TEN apresentou ao secretário de educação um robusto programa que inclui: a instalação definitiva do grupo na capital paulista; a organização de um curso teatral; a estruturação de um museu histórico e etnográfico (a idealização do Museu de Arte Negra – MAN - efetivamente se inicia nos anos 50); a formação de uma biblioteca especializada nos temas e assuntos atinentes às culturas negra. Portanto, diante deste ousado e substancioso projeto, o poder público não poderia permanecer inerte: "Eis aí, senhor Jânio Quadros, algo básico, algo urgente, algo sério. É preciso que o TEN sobreviva e realize o seu programa. E acredite, senhor Prefeito, que estes são os votos de todos os intelectuais liberais e progressistas de São Paulo." (*ibidem,* p. 52).

Fica patente a grande expectativa que Ruggero nutria para com a reestreia d'*O Imperador Jones* em São Paulo. É preciso dizer, sem rodeios, que esta montagem não fora, nem de longe, uma unanimidade entre a crítica. Uma das principais causas para o relativo malogro foram as falhas de ordem *cenotécnica*. Subliminarmente, intuímos também que sobre Abdias Nascimento pesava um complicado fardo: encarnar a personagem que se tornara célebre no Brasil devido à atuação do magistral Aguinaldo Camargo, desgraçadamente morto em 1952. A

estreia desta quarta montagem atraíra vultosas personalidades teatrais, como se atesta por meio das palavras de Oscar Nimtzovich[171] para o *Correio Paulistano*:

> Muita gente esteve presente à estreia do Teatro Experimental do Negro no Teatro São Paulo, onde levaram à cena a peça de Eugene O'Neill, 'O Imperador Jones'. Maria Della Costa, Riva Nimitz, Mattos Pacheco, Osvaldo Correa, Décio de Almeida Prado, Marcos Jourdan, Sandro Polonio, Clovis Graciano, Narbot Ricardo, Wallace Viana e muitos outros aplaudiram a realização de Abdias Nascimento (NIMTZOVICH, 1953, p. 8).

Em sua coluna do dia 15 de abril, Ruggero analisou panoramicamente as últimas estreias ocorridas em São Paulo, como o surgimento estonteante da Cia. Delmiro Gonçalves e do Teatro de Arena. Com relação ao TEN, as palavras são desoladoras:

> O mesmo infelizmente não se pode dizer do espetáculo de estreia de um grupo de grande passado, merecidamente famoso, como o Teatro Experimental do Negro, cujo "Imperador Jones" não chega a ser a sobra da versão carioca. Esperamos que os próximos espetáculos do elenco organizado por Abdias Nascimento sirvam para recolocar o TEN na posição de vanguarda que ocupou por tantos anos (1953, p. 3)

Um dia antes da estreia, Décio de Almeida Prado[172] saúda a vinda destes amadores a São Paulo, destacando, assim como Ruggero, os feitos artísticos e sociais do grupo que conquistou a admiração e o respeito da crítica carioca. A revelação de artistas como Aguinaldo e Ruth, além da realização de belos espetáculos são estimáveis méritos do TEN. Em vista disso, a sua estreia é algo importantíssimo:

> O significado do acontecimento não é necessário salientar. Trata-se, nada mais nada menos, de abrir os palcos nacionais a uma raça que em todos os setores artísticos, principalmente na música e na dança, artes afins ao teatro, marcou profundamente a vida nacional. *O Brasil não seria o que é, não fora a contribuição da raça negra – eis uma verdade que nossos sociólogos vêm descobrindo nestes últimos trinta anos e que não deveria ser esquecida pelos nossos políticos*. A iniciativa do TEN tem um interesse não só artístico, mas ainda social, criando, no seu setor, oportunidades iguais a todos os brasileiros, independentemente de sua cor, *está impedindo que surjam ressentimentos graves e porventura irremediáveis entre os diferentes grupos raciais de que se compõe o país*.
> Não é este, entretanto, o único, nem, talvez, o aspecto mais importante dessa estreia. Artisticamente, ao que tudo faz crer, o empreendimento vale pelas próprias forças, impondo-se por si, sem necessitar da nossa protetora benevolência para ser aplaudido (PRADO, 1953, p. 6, grifo nosso).

Em primeiro lugar, Décio demonstra uma compreensão histórico-social que enfatiza a presença negra na formação artístico-cultural do país. Ao dizer que estas são verdades descobertas pelos sociólogos nos últimos três decênios, cremos que o crítico está de alguma

---

[171] Por Oscar Nimtzovich. Notas e novidades. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de abril de 1953.
[172] Por Décio de Almeida Prado. Teatro Experimental do Negro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 de abril de 1953.

forma influenciado sobretudo pelos estudos de Gilberto Freyre: “O estudo da trajetória e dos vários impactos da obra de Gilberto Freyre sobre os meios intelectuais assume grande importância por permitir a análise da cristalização de uma ideologia com grande poder de difusão: *a ideologia da cultura brasileira*” (MOTTA, 1977, p. 54, grifo nosso). Esta inferência torna-se mais sólida ao verificarmos que para este crítico, o TEN bloquearia o surgimento de divergências ou animosidades entre os diferentes grupos étnico-raciais brasileiros. O Teatro Experimental do Negro é, por isso, obra de conciliação, amálgama, união. Não pretende acirrar tensões, mas unificar as diferentes populações. Se, para Décio, o grupo está impedindo que, no futuro, desponte ressentimentos graves, é compreensível, portanto, que no presente eles não existam ou sejam amenos. Ecos do pensamento de um Sérgio Buarque de Holanda, sobretudo a noção de *cordialidade* do povo brasileiro, podem também ser entrevistos no modo como o crítico encara a nossa realidade e os seus “cordatos” sujeitos. Há aí uma visão social um tanto apaziguadora das graves contradições raciais que estruturam a sociedade brasileira.

Já sabemos que Décio de Almeida Prado, referência-mor da crítica teatral moderna, compareceu à estreia do TEN. Cabe-nos agora examinar sua análise do espetáculo. Inicialmente, o crítico estabelece um parâmetro teórico importante para se pensar em uma dramaturgia negra: “a cor constitui a razão de ser do conflito e não uma decisão do autor, acrescentada ao enredo de forma mais ou menos arbitrária” (PRADO, 2001, p. 187). É óbvio que, contemporaneamente, uma reflexão poética, cultural e histórica sobre dramaturgias negras abarcaria considerações maiores e mais complexas do que esta. Mas naquele momento, Décio, de imediato, compreende uma condição fundamental inclusive para o teatro que o TEN almejava realizar: o termo “negro/negra” não é mero adjetivo, elemento decorativo ou estetizante, pelo contrário, a negrura (MARTINS, 1995) é situada como componente estruturador da rede de sentidos da obra dramatúrgica. Portanto, o protagonista não é casual ou fortuitamente negro. É a partir dessa condição histórica e social que a sua saga e todo o sistema ficcional da peça se erigem.

Para Décio (2001), e aí o seu pensamento é bem problemático, o conflito vivenciado pelo protagonista nasce de uma dualidade que se processa em seu interior: há na formação psíquica de Brutus Jones o peso de duas culturas, a saber, a branca e a negra. A primeira é o reino do ardil, da engenhosidade pérfida e da civilização. A segunda é a morada das superstições, da ingenuidade e da selvageria. A sua dor é estar a meio caminho entre estes dois mundos, não conseguindo encontrar-se.

Recusamos, é óbvio, estas categorias bastante coloniais utilizadas pelo crítico – civilidade e primitivismo. Jones é o negro que introjeta o racismo, o discurso do branco, veste a brancura, absorvendo seu olhar etnocêntrico. Não há um mundo civilizado e um mundo selvagem. Há um sujeito que, encarnando acriticamente a branquitude, passa a ver o mundo e a si mesmo a partir das lentes daqueles que o subjugam. Ao ser confrontado pelos símbolos, visões e sonoridades dos sistemas culturais negros, uma violenta crise identitária ocorre em Jones, ao mesmo tempo rachando o figurino branco e colocando-o cara a cara com sua condição de homem negro em um mundo racializado. Os fantasmas do navio negreiro, da escravização, do seu encarceramento, do dançarino-mago do Congo vão descamando essa labiríntica personagem. Não há, reiteramos, um conflito entre a civilidade branca e a selvageria negra (esse é um construto teórico do branco eurocentrado), mas uma tensão entre a máscara branca e a pele negra, para ficamos com Frantz Fanon.

Na opinião de Décio este lancinante monólogo de Jones, a desvairada criatura perseguida pelos seus medos, evocações e fantasmas, não se realiza completamente sem uma densa encenação:

> [...] nada significa no palco se a palavra não for fecundada pela música, pela luz, pelo jogo de cores, por todos os recursos que o espetáculo pode oferecer. [...] Necessita, portanto, de uma direção engenhosa, hábil, capaz de disfarçar o artificialismo da primeira cena – a conversa com Smithers – e transfigurar a segundo – a caminhada pela floresta – num inesquecível pesadelo de sons e de formas, um *ballet* do pavor, tanto ou mais visual do que literário. (PRADO, 2001, p. 188).

Basta relermos as críticas relativas às primeiras montagens desta peça para reconhecermos que essa fartura sonoro-visual constituiu de modo elogiável a concepção cênica do TEN. A cenografia e a luz de Enrico Bianco mesclaram-se plasticamente com a musicalidade de Abigail Moura. Como já adiantamos, este não foi o caso desta quarta produção. Em primeiro lugar, Décio julga monótono o diálogo inicial entre Smithers e Jones. Já a aventura na mata "apesar de rica de elementos humanos, apesar de servida por muitos figurantes, apesar de movimentada num evidente sentido plástico, jamais levantou voo" (*ibidem,* p. 188). Por outro lado, a falta de meios técnicos precisos e abundantes prejudicou enormemente a execução de um texto que, na visão do crítico, dependia essencialmente destes expedientes para se impor teatralmente:

> Não se pode criar num palco uma floresta tropical, e muito menos uma sucessão de pequenas cenas ocorridas em seu seio, mediante um telão que desce, outro que sobe, uma árvore que é plantada às pressas pelo maquinista no centro do palco, etc. Em tais circunstâncias, se não dispomos de todos os recursos do palco, a única saída é abandonar de vez a verossimilhança, contando ao máximo com a sugestão, jogando somente com as luzes e com dois ou três elementos longinquamente inspirados na

> realidade. [...] Os cenários de Clóvis Graciano erraram por ficarem timidamente a meio caminho entre a realidade a estilização (*ibidem,* p. 189).

É visível que a direção alterou radicalmente a proposta cenográfica. Anteriormente tínhamos um intenso jogo de luzes sobre os frágeis tecidos arranjados por Bianco, erguendo uma ambiência sobrenatural, magneticamente, poética. Na encenação de 1953, optou-se por um telão e por uma árvore no centro do palco. A tela bidimensional promove efeitos bem distintos daqueles suscitados pela floresta de luz e de pano. Decerto a estrutura chapada não criou aquela sensação de envolvimento, como se o arvoredo estivesse a engolir Brutus Jones. Essa impressão foi conseguida na cenografia das três primeiras versões. Não pretendemos exigir a repetição de fórmulas, pois cada elenco, cada proposta cênica, aspira a especificidades, mas por que o TEN optou por mudar tão profundamente um cenário tão belo e sugestivo, como o de Bianco? Dificuldades técnicas? Não puderam contar com o cenógrafo original? Foram eles impossibilitados pelas condições físicas do Teatro São Paulo? Ao mesmo tempo é admirável a impermanência do TEN, predisposto a arriscar possibilidades criativas ao lado de parceiros novos, como o pintor Clóvis Graciano.

Segundo Décio (2001) *O Imperador Jones* requisita inescapavelmente um notável diretor e um notável ator. O TEN, para ele, não podia, naquele momento, oferecer nenhum dos dois:

> Abdias Nascimento é um bom ator, talvez ainda à espera do toque diretorial. Mas as suas características são umas, e outras as de Brutus Jones: onde o texto exigia força, tivemos delicadeza; onde exigia primitivismo, tivemos afabilidade, etc. Se alguma coisa foi comprovada, é que toda interpretação teatral deve partir de uma certa afinidade física entre o ator e a personagem (PRADO, 2001, p. 189).

Uma vez mais não podemos concordar com o crítico paulista, e a história do próprio Teatro Experimental do Negro está ao nosso lado. O magro e baixo Aguinaldo Camargo também fora alvo de observações similares[173]. Entretanto, a sua destreza performática o possibilitou criar um Brutus Jones aclamado, a despeito de suas qualidades físicas serem bastante diferentes daquelas idealizadas para a personagem. O que pode ter faltado a Abdias Nascimento não fora afinidade fisionômica para com o protagonista (embora isso possa

[173] É preciso sublinhar que Décio não apenas conhecia, como admirava o trabalho atoral de Aguinaldo Camargo e de outros intérpretes do TEN, como é averiguável ao lermos as seguintes palavras tecidas acerca da encenação de *Paiol Velho* pelo TBC, em 1951: "Assinalemos, por fim, dois nomes novos em São Paulo, porém não estreantes em teatro: Eugênio Kusnet e Zeni Pereira [...] a segunda [a atriz negra que estreara anos antes com o TEN] fez-nos lamentar que até hoje ninguém em São Paulo se tenha lembrado de encenar uma peça aproveitando os melhores elementos do Teatro Experimental do Negro – *uma Ruth de Souza, um Aguinaldo Camargo e a própria Zeni Pereira – que, pelas pequeninas amostras que tivemos a ocasião de apreciar, formam entre os maiores atores do teatro brasileiro atual*" (PRADO, 2011, p. 25, grifo nosso).

favorecer), mas recursos teatrais, talvez, mais expressivos, versáteis ou dinâmicos para conceber uma atuação viva ou convincente. Ademais, percebe-se que estes críticos estão sempre a imaginar uma interpretação ideal/perfeita a partir da qual o ator deve se aproximar, como se houvesse apenas uma forma de encarnar o personagem de O'Neill. Estão operando uma leitura *textocêntrica*, em que a obra dramática, dona do significado verdadeiro ou legítimo, deve orientar a direção. Se no texto, Jones é violento, logo cabe ao encenador e ao ator seguirem à risca as palavras do autor. O catecismo de Copeau estava firmemente enraizado nos critérios de Décio. A afabilidade ou a delicadeza na atuação de Abdias não poderiam, de algum modo, explicitar (ou criar) facetas emocionais alternativas ou novas? Estas características não poderiam jogar luzes outras sobre a personagem, destacar novas camadas psíquicas e enriquecer com novas possibilidades a sua concepção ficcional? O "erro" do ator negro não construiria uma versão diferenciada de Brutus Jones para além de sua elaboração textual?

Na conclusão de seu texto, Décio (2001) afirma que o TEN mais precisa de apoio que de julgamentos. Como crítico, cuja essência de seu ofício é um "melancólico apontar de erros" (PRADO, 2001, p. 189), ele não poderia contribuir significativamente. Mas o poder público conseguiria auxiliar grandemente os amadores negros, dando-lhe subsídios e melhores condições para realizar o seu trabalho:

> E, neste setor, que tarefa mais alta, de maior alcance social e artístico, do que conceder uma oportunidade para que o heroísmo – estamos medindo bem as palavras – para que o heroísmo destes interpretes negros, chefiados por Abdias Nascimento, tenha possibilidades materiais de se transformar eventualmente em arte? (PRADO, 2001, p. 189).

O trecho é tanto mais sério quanto mais exemplar do pensamento estético do referido estudioso. Antes de tudo, ao dizer que o TEN 'necessita muito mais de auxílio do que de críticas" o pensador parece rebaixar a capacidade do grupo negro, como se este não pudesse ser seriamente criticado a exemplo de qualquer outra companhia amadora. É verdade que a equipe negra sempre lutou por espaços para se apresentar ou verbas para montar espetáculos, etc., mas isso não significa que não se possa debater seguramente os seus feitos, deslizes e proposições.Temos para nós que o TEN necessitava tanto de auxílio quanto de críticas ao mesmo tempo. Por fim, Décio arremata dizendo que o *heroísmo* (uma forma romantizada para falar das desigualdades, da penúria, das dificuldades que se abatiam) destes artistas negros ainda não se convertera em arte. Mas o que é, afinal, *arte* para este crítico? Berstein nos ajuda a compreender:

> *Os hábitos e crenças de Décio ligavam-no sobretudo ao drama moderno e ao estilo de representação que o Teatro Brasileiro de Comédia tornou exemplar.* Isto não quer dizer que o crítico não mantivesse uma postura sempre aberta a novas propostas estéticas e cênicas – mas seu gosto, por assim dizer, sua perspectiva individual estava mais próxima da linguagem teatral e do repertório que ao longo dos anos, subiu à cena do TBC, filiado em grande parte ao teatro realista, com peças que tendem a ser bem estruturadas e bem-acabadas. (BERNSTEIN, 2005, p. 141, grifo nosso).

Comparado com as *premières* faustosas e galantes do TBC, as produções do modesto TEN jamais seriam consideradas obras de arte. Décio (1980) reconhece que: "compreender o TBC, portanto, é de certo modo compreender o próprio teatro paulista: foi à sombra dele que crescemos e nos formamos todos, atores, críticos ou espectadores" (PRADO, 1980, p. 185). O TBC se transmutou quase incontestavelmente em um padrão de qualidade, ou seja, o momento verdadeiro de maturidade artística para o teatro brasileiro. Logo, o gosto "individual" deste crítico não é exatamente um traço idiossincrático, mas ideológico. Concordamos com a reflexão de Edélcio Mostaço, para quem:

> O mecenato ao mesmo tempo lisonjeiro e cooptador de Franco Zampari parece ter produzido, ao lado da decidida estabilização financeira, uma ausência de autocrítica mais séria por parte daqueles que trabalharam na empresa, *enquanto os críticos em geral, seduzidos pelas promessas de elevação do nível cultural do teatro que então se praticava, atendendo aos reclamos de todas as gentes interessadas nas coisas culturais, fizeram vista grossa para os deslizes, concentrando-se no elogio dos acertos.* Chegou-se ao consenso, então, que vigora até hoje, de colocar Franco Zampari como uma espécie de messias, entusiasta cultural, patrono do teatro brasileiro, que provavelmente não desmente seu arrojo pessoal. Menos no de situá-lo como o fundador da era burguesa da ribalta nacional (MOSTAÇO, 1982, p. 14-15, grifo nosso).

Ao dizer que o TEN carecia de melhores condições materiais para se transformar eventualmente em arte, estaria Décio de Almeida Prado desejando um bom acabamento, um estilo de representação ou uma encenação mais próxima do padrão estético plasmado pelo TBC?[174] Se a resposta for negativa, qual seria então a sua noção de arte, ao dizer que o TEN ainda não alcançara tal patamar?

Em sua análise, o crítico O.C do *Correio Paulistano*, destacou que Eugene O'Neill soube eximiamente traçar o perfil psicológico de um negro que se destacou dos seus "irmãos de cor". Embora tenha se tornado imperador, Jones não conseguira se desprender "de todos

[174] Anos antes, mais precisamente em 1949, Décio de Almeida Prado, ao criticar a encenação de *O mentiroso*, de Goldoni, encenado pelo TBC, sob a direção de Ruggero Jacobbi, declamou apaixonadamente que:
"Vendo-o e ouvindo-o [o crítico se refere à atuação de Sérgio Cardoso] em O Mentiroso tivemos a certeza de que nenhuma parcela do enorme esforço feito nestes últimos anos foi perdido e, como críticos, demo-nos por amplamente pagos de tantas e tantas horas gastas com espetáculos não tocados, como este, pela *alta graça da poesia e da arte* (PRADO, 2001, p. 241, grifo nosso). Neste espetáculo, tão ao gosto do crítico, a dádiva da poesia e da arte pairou sobre todos. Já vão se sedimentando aí os critérios fundamentais que por anos orientaram as lentes de Décio.

aqueles complexos e temores dos quais não conseguiu se livrar e transmitidos por todos os seus antepassados". Na realidade, esta argumentação se assemelha àquela elaborada por Décio. Para O.C o contato com a cultura branca (a realeza, a mentira e o dinheiro) não sufocou nele as crendices de sua raça. Apesar de ter sido regente, Jones, ao cabo, é apenas um negro supersticioso como os demais. Quanto à encenação, o crítico reparou nas imperfeições técnicas: "O espetáculo de estreia apresentou inúmeros defeitos, cometidos, principalmente pelos maquinistas. Cenários que não se levantaram, cortinas que não se fechavam, além de demora excessiva quando algo precisava ser feito no palco" (O.C., 1953, p. 7). Um eletricista desatento comprometeu a fluência técnica da sessão.

O elenco, de um modo geral, deleitara o crítico:

> Quanto à interpretação, poucas restrições poderemos fazer, embora em cenas das mais expressivas, Abdias do Nascimento, que vive 'Brutus Jones', não chega a convencer. Vale, entretanto, seu esforço, seu cuidado, sua dedicação ao conjunto e ao desejo de mostrar, como realmente vem mostrando, que o negro é capaz. Que ele tem qualidades, desde que lhe deem oportunidades (*ibidem*, p.7).

O.C (1953) compreendeu que havia poucos senões na interpretação de Abdias. Léa Garcia, neste que é o seu segundo espetáculo com o TEN, é considerada uma "promessa, mostrando qualidades que devem ser aproveitadas" (p.7). José Ézio, Claudiano Filho e Marcílio Faria, a despeito das pequeninas aparições, "mostraram-se seguros nos papeis que lhes coube" (p.7). Contudo, Paulo Costard, o branco Smithers, não conseguira dar vida ao seu personagem, pois estava "um pouco amarrado em seus movimentos e inexpressivos em muitos diálogos, principalmente os mantidos com Abdias que se mostrou bem superior" (p. 7).

Já temos, até aqui, uma apreciação diferente daquela proposta por Décio de Almeida Prado, especialmente no que tange à interpretação de Abdias Nascimento. Na visão do eminente crítico moderno, o ator não soubera delinear bem as posturas e os comportamentos, digamos, mais ofensivos de Brutus Jones. O.C, por sua vez, embora menos detalhista em sua crítica, nos oferece um outro ângulo para imaginar o trabalho de Abdias. Ainda que em certos momentos ele não tenha sido convincente, o seu desempenho cênico mostrou-se, na maior parte do tempo, apreciável, visto que "poucas restrições poderemos lhe fazer" (O.C., 1953, p. 7), dissera o crítico.

Os cenários de Clovis Graciano foram simplesmente tidos como, "bonitos", sem maiores explanações. O.C atenuou os vacilos técnicos, admitindo que tais problemas são comuns a estreias. Por fim, desejou, ao grupo, melhoras para os futuros espetáculos.

Cavalheiro Lima (1966) do *Diário da Noite*, ao que tudo indica, compareceu também à estreia (ou nos primeiros dias da temporada), uma vez que a sua crítica foi publicada no dia 13, e o grupo subiu à cena no dia 10. Para Lima *O Imperador Jones* foi apresentado

> "[...] num nível profissional. O que constitui um triunfo de Abdias Nascimento. Espetáculo honesto, o que dele podemos dizer, antes de tudo, é que se trata de uma realização de valor, capaz por si só de credenciar o TEN a futuros empreendimentos e, sobretudo, torná-lo merecedor do apoio que está pedindo ao Município (LIMA, 1966, p. 114).

Não nos será possível certificar se o desempenho global desta realização se enquadrou de fato no profissionalismo que, diga-se de passagem, é tomado pelo crítico como um juízo de valor, isto é, um aperfeiçoamento artístico do grupo. Abdias detinha inegável intimidade para com o texto de O'Neill, além de já ter dirigido a peça anteriormente. Estas condições certamente facilitaram uma remontagem, calcada em um conhecimento mais íntimo do universo irreal da peça. Porém, apenas Abdias, atravessou todas as fases do grupo desde o seu surgimento. Na altura o TEN já possuía quase 10 anos de existência e a grande maioria dos seus integrantes, por diversos motivos, não permaneciam no elenco. Nesta remontagem, o ator e dançarino Claudiano Filho era, excetuando o líder, o grande veterano, dado que estava no grupo desde 1947. Nestas inglórias condições é surpreendente um crítico afirmar que o espetáculo se expressou em um nível profissional.

O inconveniente central desta apresentação foi, para o crítico, a ausência de um aparato técnico e elétrico mais sofisticado para conferir à encenação, especialmente, à luz e à cenografia, a dinâmica e a alucinação tão basilares para a progressão da peça.

"O que estava ao alcance do grupo do TEN foi realizado dentro de um bom nível" (p. 114), diz-nos Lima (1966). A tradução, a indumentária e os figurantes agradaram o crítico. Claudiano Filho e Léa Garcia "destacaram-se do elenco" (LIMA, 1966, p. 115). Para Cavalheiro Lima, o fundador do TEN fora uma grata revelação ao encarnar o nebuloso protagonista de O'Neill:

> Confessamos nossa surpresa ante o Imperador de Abdias. Personagem de profunda significação psicológica, de excepcional complexidade sob o aspecto cênico, Brutus Jones requer do ator arcanos de inspiração, brutalidade e candura, entremeadas de fria experiência formal. Conta-se dentre os tipos mais difíceis de O'Neill. Pois confessamos nossa admiração pelo trabalho de Abdias Nascimento. *Seu desempenho causa impressão e tem forças capazes de impor o personagem numa linha em que se destacam a riqueza de inflexões e, por certo, uma segurança muito expressiva.* Nossos mais calorosos parabéns a Abdias Nascimento. Fazemos votos que o Teatro Experimental do Negro triunfe em todos os sentidos (LIMA, 1966, p. 115, grifos nossos).

O crítico realça um atributo muito sutil, mas que reveste Jones de mais complexidade: ao lado da sua brutalidade, há candura. Esta característica se manifesta mais visivelmente no início dos quadros quinto e sexto, em que o exaltado homem clama aos céus para que seus sofrimentos sejam definitivamente extirpados. O seu medo, entrecortado por um tom lacrimoso e por pungentes remorsos, desvela uma fina sensibilidade daquele ser solitário. Décio afirmara que Abdias entregava afabilidade e delicadeza em vez de primitivismo e força. E agora podemos retomar nossas interrogações: um certo teor afável e delicado não constituiria a caleidoscópica personalidade de Brutus Jones também? Abdias não estaria enfatizando, a partir de seu temperamento, limitações e potencialidades, facetas outras (e por vezes mais tênues) daquela personagem? Afora isso, Lima (1966) elogia a ampla e expressiva gama de modulações vocais empregadas por Abdias; recursos, é preciso dizer, medulares no caso desta obra.

O crítico não esconde o seu maravilhamento perante um espetáculo, segundo sua perspectiva, tão vigoroso, feito por um empreendimento constrangido por dificuldades incalculáveis: "Na realidade Abdias Nascimento e seus companheiros nos dão uma bela lição de nobreza artística, de coragem humana e do quanto existe de incomensurável capacidade de realização na raça negra, de que o TEN é a melhor e a mais promissora expressão artística e cultural" (LIMA, p. 115). Não poderíamos deixar de mencionar que, para Lima (1966) o Teatro Experimental do Negro, além de ser a melhor representação do negro nas artes, é o "grupo pioneiro do teatro negro no Brasil" (*ibidem,* p. 115). Esta narrativa limitada e incorreta do ponto de vista histórico vai se sedimentando e Abdias Nascimento por vezes direta, por vezes indiretamente, a reproduzirá, tomando o TEN como o grande patriarca de tudo o que surgiu posteriormente. Recordemos esta reflexão após a estreia do grupo negro em maio de 1945:

> Saímos dali sem poder nem tomar um cafezinho, todo mundo morto e sem um tostão... Mas felicíssimos, porque nós tínhamos marcado historicamente esta entrada do negro no teatro dramático, no teatro verdadeiro. Foi a primeira vez que um grupo de negros teve essa audácia de botar uma peça em cena, dirigir, interpretar e fazer tudo (NASCIMENTO & SEMOG, 2006, p. 135).

Ruy Castro (2019) cita a Companhia Mestiça de Burletas, Sketches, Comédias e Revuettes; a Trupe Negra de Revistas e Variedades; a Cia. Black and White; a Cia. Mulata Brasileira; a Cia. Negra de Operetas e Revistas; tudo isso nos anos 20 e 30. A trajetória de De Chocolat desmente a imagem do TEN como sementeira, em absoluto, de todo teatro negro no Brasil.[175] Mas as disputas históricas já vão se constituindo...

[175] Petrônio Domingues afirma que "Abdias do Nascimento, um dos fundadores do TEN, por exemplo, já escreveu vários textos sobre a presença do afro-brasileiro no mundo teatral e jamais fez um registro da Companhia Negra de Revistas. Será que Nascimento entende que teatro ligeiro não deva ser levado a sério? Isto é, apenas o drama –

A última crítica concernente a este espetáculo é da autoria de Clóvis Garcia (1966), cuja publicação, na revista *O Cruzeiro*, ocorrera um mês depois da estreia, razão pela qual não nos é possível afirmar quando exatamente o jornalista assistira à montagem. O crítico enfatizou a significação artístico-social da vinda do TEN para São Paulo, de maneira que o núcleo carioca poderia se reunir com o paulistano, ou seja, o TENSP.

Assim como outros analistas, para Clóvis Garcia o texto oneilliano explora os dilemas psíquicos do homem negro que, aprendendo a perfídia com o branco, volta-se para seus "irmãos de raça" a fim de subjugá-los. Mas a sua fuga apenas revela os recalques raciais que sempre estiveram enraizados nele: "É bem o drama dessa raça tão dotada de qualidades, que ainda luta por situar-se na civilização moderna, depois de anos de escravização e atraso" (GARCIA, 1966, p. 116). Aí está um parecer do qual discordamos. A argumentação do crítico (de certo modo a peça induz a tais considerações, por isso nunca fora um consenso entre intelectuais brancos e negros nos Estados Unidos) nos leva a pensar que os recalques, as superstições dos negros arcaicos, bem como sua mentalidade supostamente distante da modernidade, são as principais causas tanto de sua exclusão quanto de sua angústia, como se a escravização os fizesse psiquicamente despreparados para uma nova era, ou seja, o trabalho livre. Jones tenta "evoluir", ou seja, se relaciona com os brancos, vive no mundo deles, mas o atraso incrustrado na raça o engolfa. Após o escravagismo, esta "civilização moderna", aludida por Garcia (1966), é rigorosamente o mundo do capital, do livre-mercado. Não há uma congênita ou essencial inaptidão do negro para inscrever-se neste suposto mundo moderno. O que realmente existe são mecanismos racistas de marginalização, estigmatização e inferiorização. É o que Clovis Moura (1988) identifica, no caso do Brasil, na passagem do regime escravocrata para o capitalismo, sistema este munido de tecnologias discriminatórias, excludentes e letais.

Com relação à cena propriamente dita, o crítico apontou a perspicaz compreensão do texto por parte do diretor Abdias, pois este "procurou obter o clima exigido pela peça através dos recursos de cenografia, iluminação e efeitos sonoros" (*ibidem*, p. 116-117). Os equipamentos tecnológicos, contudo, traíram a *mis en scéne*, não permitindo a justa execução da sonoplastia e nem do minucioso desenho de luz. Malgrado as falhas técnicas os momentos da fuga de Jones conseguiram, pela bela composição, cativar o público (GARCIA, 1966).

As atuações, de um modo geral, encantaram o crítico:

---

uma das modalidades do teatro ocidental – é digno de nota? Ou será que ele não tomou conhecimento da pujante carreira de sucesso da "trupe chocolatina"? [...] O certo é que o 'esquecimento' de Abdias de Nascimento não é obra do acaso. Provavelmente, está relacionado ao seu esforço de amiúde querer 'inventar' uma tradição: o TEN teria significado um verdadeiro divisor de águas na cena teatral brasileira" (DOMINGUES, 2009, p. 123-124).

> Em "Jones", *Abdias teve uma grande oportunidade de interpretação, demonstrando inegáveis qualidades*. Soube expressar no primeiro quadro uma certa fanfarronice ingênua que *Abdias conseguiu transmitir plenamente toda a decomposição psíquica do personagem*. Paulo Costard tem a seu favor o fato de aceitar uma substituição apenas uma semana antes do espetáculo, para que o mesmo se realizasse. Mas, define o tipo. Mas foi nas cenas seguintes que infelizmente grande culpa lhe cabe pela monotinia do primeiro quadro e pela falta de força do final. *Léa Garcia deu uma demonstração do que é capaz numa pequena ponta e Claudiano Filho foi muito feliz na dança do feiticeiro.* Marcílio Faria não teve oportunidade e os demais intervieram apenas em figurações (*Ibidem,* p. 117, grifos nossos).

No que se refere à interpretação de Abdias, o ponto mais instigante desta crítica é a constatação de que o ator conseguira exprimir a descamação psicoemocional de Brutus Jones, pois esta é fundamentalmente o centro expressionista da peça. E, sem dúvidas, exige uma atuação intrincada, meticulosa, fisicamente intensa. Garcia (1966) foi o único crítico a perceber (ou a noticiar) que Costard substituiu às pressas um outro ator, não podendo, devido a tais circunstâncias, compor mais cuidadosamente o seu papel.

Clóvis Garcia, que aliás foi também um hábil cenógrafo[176], encerrou sua crítica apreciando os "esplêndidos cenários de Clóvis Graciano, dentro de uma linha expressionista adequada à peça" (1966, p. 117). Este registro de Garcia é significativo, pois as descrições de Décio de Almeida Prado nos indicam que a cenografia do espetáculo fora incerta, imprecisa, não conseguindo traçar um caminho poético. Na crítica de Garcia, os cenários arquitetaram uma ambiência expressionista. Tristemente não temos muitas fotografias para visualizarmos o trabalho de Graciano, mas há uma fascinante imagem na qual Abdias Nascimento e Paulo Costard estão contracenando. O trono imperial é elegantemente elaborado. A parte de cima do encosto, com suas curvas entalhadas, evoca, vagamente, elementos rococós. As rubricas do texto nos conduzem a ver, no centro do salão, uma pujante cátedra, cujos matizes explosivos atacam a visão (O'NEILL, 1964). De uma forma ou de outra, a sua poltrona é símbolo vivo de uma presença alterosa. Assentado está Brutus Jones, seguro, presunçoso, ostentando "uma força de vontade latente, uma firme e tranquila confiança em si mesmo que inspira medo" (O'NEILL, 1964, p. 86). Na cena captada, o protagonista parece mostrar a Smithers a enigmática bala de prata, o único objeto capaz de aniquilar o imperador. Jones despreocupadamente orgulha-se de possuir o veneno capaz de exterminá-lo. Portanto o seu domínio é inquebrantável. Na outra mão repousa o revólver que acompanhará a peripécia infernal do tirânico homem. O figurino da personagem principal é apurado, em especial, pelas dragonas que, reluzentes, ornam a figura,

[176] Fausto Viana (2021) no brilhante artigo "Uma linha do tempo panorâmica e cronológica da cenografia de Clóvis Garcia" examina conjunturalmente todas as criações cenográficas do crítico-cenógrafo ao longo de sua carreira. Conhecedor profundo desta área, Garcia experimentou diversas linguagens poéticas em suas composições, desde as mais tradicionais até as mais experimentais.

enfeixando sua aura soberana. O covarde interlocutor, simploriamente trajado, resigna-se a olhar com humildade a soberba demonstração de poder.

Figura 4 - Brutus Jones (Abdias Nascimento) e Paulo Costard (Smithers) em *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Ensaio. São Paulo, de 1953.

Fonte: Acervo Ipeafro.

Eugene O'Neill faleceu a 27 de novembro 1953. Em homenagem ao seu vasto legado artístico, o TEN, de volta ao Rio de Janeiro, organizou um festival em que se apresentaram, no Teatro Dulcina (ex-Regina) *Onde está marcada a cruz* seguida de trechos d'*O Imperador Jones* e de *Todos os filhos de Deus têm asas.* O espetáculo ocorreu no dia 11 de fevereiro de 1954 e foi reapresentado no dia 01 de fevereiro, segundo a imprensa, a pedido do público, que abundantemente compareceu às récitas.

A inglesa Claude Vincent (1966) (pseudônimo de Agnes Claudius), da *Tribuna da Imprensa,* salientou o fato de que apenas o Teatro Experimental do Negro se prontificou a

honrar, nos palcos brasileiros, a memória de O'Neill em um ato, inquestionavelmente, de gratidão. O festival teve início com a segunda cena do segundo ato daquele terrífico drama interracial. Esta é uma das mais agoniantes passagens da peça. Ali, Hattie, a irmã do subserviente Jim, confronta o homem, cuja alucinação se avoluma assustadoramente. A moça relata que ouvira Ella, em um profundo delírio, vociferar, repetida e obsessivamente, a palavra "negro". Hattie não suporta mais a mania do irmão e pede a ele para internar a esposa, doutro modo a vida de ambos correrá sérios riscos. A cena se intensifica, à medida que ela avança sobre o irmão, atacando sua dependência para com a branca. Trata-se, pois, de uma cena, por assim dizer, vulcânica, cuja erupção é o momento em que Jim, pressionado, expulsa violentamente Hattie de seu apartamento. Após essa discussão, Ella surge medonhamente envolvida em um saturado vestido vermelho que, em contraste com sua palidez, compõe uma imagem ao mesmo tempo espectral e atraente. Submersa em um transe, a mulher, brandindo um punhal, se aproxima sorrateiramente do marido que está de costas. Rapidamente Jim percebe o golpe que está prestes a receber e agarra sua esposa, despertando-a do desvario. No restante da cena, Ella oscila entre a doçura e a agressividade, o recato e a malícia, cindindo, de modo transtornado, a sua psiquê. Vejamos agora como foi para a crítica o desempenho dos atores:

> Léa Garcia compreendeu a Hattie, mas sua voz foi fraca e algumas atitudes, presas e rígidas, o que prejudicou a linha do papel. Abdias era, de fato, aquele que chegava ao fim da resistência nervosa; e Ivone Miranda uma tresloucada melodramática, mas compreensível. Representada numa rotunda com apenas uns móveis, foi uma cena convincente (VINCENT, 1966, p. 126).

Claude Vincent (1966) possivelmente sentiu que a ebulição emocional de Hattie não conseguiu ser traduzida pela fraca voz da atriz e por seus gestos enrijecidos. Abdias parece ter exprimido bem o esgotamento mental da sua personagem, interpretada por ele pela segunda vez. Já Ivone Miranda seguiu, segundo a crítica, uma linha melodramática, quiçá exagerada, excessiva. Intuímos que a atriz tenha enfrentado alguma dificuldade em realizar as transições comportamentais de Ella. É verdade que a mulher esbraveja, mas, em seguida, se recolhe afavelmente. Apesar disso, Vincent compreende a escolha da intérprete.

A segunda parte do festival foi preenchida por três cenas de *O Imperador Jones*. A crítica elenca praticamente as mesmas falhas técnicas no cenário de Clóvis Graciano que, apesar de expressivo, não funcionou perfeitamente. Tais incorreções afetaram, em parte, a atuação de Abdias Nascimento, pois teve de se esforçar para retomar a todo instante o clima da peça: "Nestas condições saiu-se bastante bem, sobretudo na última cena. Jorge Aguiar deu medo na

gente, no “Feiticeiro”: foi impressionante. O acompanhamento do tambor devia ter sido mais rítmico, mais insistente” (VINCENT, 1966, p. 126). A aparição do feiticeiro-congolês é, certamente, um dos momentos mais sinistros do texto. O seu corpo, tingido de vermelho, paramentado com chifres de antílope, contas de vidro e objetos feitos de ossos, constroem uma imagem xamânica envolta em puro mistério. Ademais, o mago dança, como numa pantomima ritualística, entoando um cântico indiscernível cujos efeitos hipnotizam Jones. É a mais ameaçadora visão do protagonista. Nesse sentido, é um grande mérito de Jorge Aguiar amedrontar a crítica, pois verdadeiramente, a sua personagem é, em tudo, obscura. O descompasso do tambor também fora observado por Clóvis Garcia (1966).

A noite se encerrou com a obra *Onde está marcada a cruz*. Para Claude Vincent tanto o cenógrafo, Carlos Sörensen quanto o encenador, Abdias, compreenderam a atmosfera da peça: “O cenário de Sorensen criou amplamente o ‘mood’ do texto. Em linhas gerais, o diretor captou o ambiente, mas escolheu um ritmo lento. Um ritmo desigual, fazendo sobressair certos momentos do sobrenatural, teria sido mais indicado” (VINCENT, 1966, p. 127). Infelizmente não temos mais detalhes a respeito da cenografia, porém Gustavo Dória (1954), ao divulgar em sua coluna a repetição do festival, descrevera o cenário como “surrealista”. Uma brevíssima crônica no *Correio da Manhã* destacou: “Nota de relevo no espetáculo foi a cenografia de Sorensen, de cunho abstracionista, criando a atmosfera fantástica onde se desenrola a bela e intensa ‘Onde está marcada a cruz’” (NOVAMENTE..., 1954, p. 9) Lembremos que a peça se passa no quarto do ex-capitão Bartlett. Mas o cômodo é por demais incomum, dado que simula a cabine de um navio. Vemos as escotilhas, uma bússola, entre outras estruturas e objetos náuticos. Há, no teto, uma claraboia por onde passa uma suave luz naquele ambiente repleto de sombras. Lembremos também que esta configuração não é um mero capricho decorativo. É simplesmente a materialização dos sonhos obsessivos de Bartlett que deseja a todo custo reencontrar a sua antiga embarcação. Por isso, o cenário não é rigorosamente realista. Este simulacro de navio é, digamos, a mente transtornada do velho marujo, suas profundas fantasias. Desta feita, quando se fala que a cenografia de Sorensen foi surreal ou abstracionista, conseguindo atingir um tom fantástico, temos um bom sinal e uma vaga ideia de seu trabalho artístico.

Vincent (1966) passou, em seguida, a analisar o desempenho dos atores, a começar pela personagem Suzana (Sue, no original), a filha mais moça de Bartlett. Por já ter passado tanto tempo em Cape Cod (região litorânea no estado de Massachusetts, onde a intriga se desenrola), Suzana, segundo a crítica, “não choraria tanto, porque essa insistência corta o medo inerente no

texto" (VINCENT, 1966, p. 127). Esta percepção não é de todo recusável, mas não podemos nos esquecer que O'Neill nas rubricas e na própria descrição desta personagem, utiliza adjetivos e advérbios, como rosto triste, voz melancólica, angustiante, desesperante, suplicante. Léa Garcia pode ter intensificado o tom queixoso do seu papel, que tenta arduamente manter sua família minimamente unida. "Orlando Macedo, no Daniel, (Nat, no original) trabalhou com convicção. Apenas, era melhor começar mais natural, para deixar crescer o horror – aquele riso louco da conversa com o médico apareceu em demasia" (*ibidem*, p. 127). O filho de fato não contém agressivas gargalhadas ao relatar as desventuras marítimas do pai. O seu humor, algo sardônico, é um sintoma tanto da raiva que ele nutre pelo patriarca, quando de seus sutilíssimos abalos mentais. A crítica aqui se preocupa com a progressão dramática, ou seja, com o acréscimo gradual de tensão até a sua explosão máxima. Portanto, não seria interessante carregar demais nos traços no início, pois a alucinação decisiva virá apenas na última parte da peça. "Abdias no Capitão Jones (Isaiah Bartlett, no original), nos deu a sua melhor atuação da noite" (*ibidem*, p. 27). O grande desafio proposto pela personagem é a conjugação de insanidade, presença dominadora e violenta convicção em tudo o que diz. Isso, acreditamos, é o que faz com que seu filho fique mais suscetível a embarcar na sua transtornada viagem. "Ao Fredman Ribeiro, faltou a sólida tranquilidade do médico da Nova Inglaterra, essencial como contraste nesta alucinação coletiva". Não teríamos quaisquer objeções a Claude Vincent (1966) neste aspecto. O Dr. Higgins de fato é um dos pontos mais serenos de toda a peça, objetivando mediar os conflitos. O contraste de personalidades entre ele e o incisivo Daniel, por exemplo, é importante para percebermos as motivações e estados de espírito de cada qual.

Sábato Magaldi (1954) [177], no *Diário Carioca,* elogiou a iniciativa do grupo, "um grande e comovente gesto do TEN à lembrança daquele que há tempo lhe concedeu os direitos de representação de 'Imperador Jones' e 'Todos os filhos de Deus têm asas'" (MAGALDI, 1954, p.6). Contudo, estas duas peças foram consideradas débeis, principalmente pela inexpressividade dos atores. O jornalista afirmou que Léa Garcia possui belíssima presença cênica, mas bastante insegurança interpretativa, assim como Abdias Nascimento. Vejamos seus pontos:

[177] Por Sábato Magaldi. O'Neill pelo Teatro do Negro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1954. Sabemos que Sábato Magaldi trabalhou no *Diário Carioca* entre 1950 e 1953. Mas o nome do crítico foi supostamente grafado de maneira errônea nesta edição do jornal. No lugar de Magaldi, está registrado "Magaiai". O tom do texto e suas adjetivações, porém, se assemelham muito ao do conhecido Magaldi, embora um pouco mais ácido. Em algumas edições anteriores do jornal, Francisco Pereira da Silva já assinava a coluna teatral. Nas edições posteriores "Sabato Magaiai" não reapareceu. Não é impossível considerarmos uma colaboração especial por parte de Magaldi. Entre 54 e 56 consta que Sábato não esteve associado a nenhum periódico, mas segundo a narrativa biográfica ele já teria se transferido do Rio de Janeiro para São Paulo a convite de Alfredo Mesquita.

> Abdias, como diretor e ator, só encontrará salvação com muito estudo e sincero propósito de trabalho. *Não possui mais a espontaneidade dos homens de sua raça*, nem atingiu, pelo estudo, pelo aprendizado, o domínio do "métier" de ator. Continua persistindo num plano primário e suas apresentações já não despertam o interesse dos primeiros trabalhos, não sentimos, mesmo entre os componentes do grupo, a marca daquelas interpretações algumas vezes incertas, mas que se tornavam "bem", porque eram criações espontâneas e encantavam pelo sabor do primitivo. Agora não, *Abdias que sempre foi muito 'branco' está sofisticando os seus elementos, o que é uma pena*. (MAGALDI, 1954, p. 6).

A ótica racista do crítico traz à baila a mesma linha argumentativa empregada para explicar a criação teatral de Aguinaldo Camargo, ou seja, a pretensa espontaneidade natural da pessoa negra. E mesmo assim parece haver uma contradição. O texto diz que Abdias precisará estudar, aperfeiçoar sua técnica para conquistar de fato consistência em seu trabalho. Mas no final o jornalista diz que as primeiras peças do grupo, "espontâneas e primitivas", encantavam o público. *Branco*, no trecho citado, é sinônimo de erudição e/ou inteligência, ao contrário do primitivismo negro. É como se ele quisesse dizer que Abdias era um negro de "alma branca" por estar sofisticando seu grupo. Logo, branquitude é sinônimo de requinte; e negritude é sinônimo de que? Um contrassenso: ao mesmo tempo que se exige amadurecimento técnico, lamenta-se a perda do espontaneísmo inicial. O único que se salvou na encenação de *O Imperador Jones* foi Jorge Aguiar, que "esteve excelente na dança do Feiticeiro do Congo".

A melhor montagem da noite foi, para Sábato, *Onde está marcada a cruz*, destacando ao mesmo tempo, a bela poeticidade da peça e a atuação de Orlando Macedo, que encarnara o revoltado filho de Bartlett.

Findamos, pois, as análises das críticas dirigidas às encenações de O'Neill. No século XX o TEN foi sem dúvidas um dos principais divulgadores do autor estadunidense em solo brasileiro, contribuindo também para colocar, no palco, discussões raciais importantes para o grupo estabelecer seu alinhamento estético e político.

2.4.3 *Terras do sem fim*

A parceria artística entre o TEN e os Comediantes, na encenação de *Terras do sem fim*, reitera afinidades e diálogos entre os dois grupos no contexto do moderno teatro brasileiro. Apesar das inegáveis diferenças (econômicas, poéticas e políticas), o TEN e os Comediantes estavam do mesmo lado da trincheira artística. Victor Hugo Adler Pereira (1988) pormenoriza tais proximidades:

> Em termos de proposta de trabalho, embora o TEN se distinguisse pela perspectiva de intervenção na realidade social (com a luta pela promoção do negro), ambos os grupos identificavam-se pela realização de espetáculos que contrastavam com o restante da

> produção teatral da época, por seu caráter inovador. A dramaturgia que encenavam, considerada de alto nível; os recursos cênicos de vanguarda que o cenógrafo Santa Rosa, por exemplo, utilizou em espetáculos com os dois grupos e a influência do Expressionismo, considerado, então, no Brasil como o mais recente modelo a ser copiado da estética estrangeira, destacavam ambos do restante dos grupos amadores e companhias profissionais (p. 71-72).

Terras do sem fim, uma transposição dramatúrgica do romance homônimo de Jorge Amado, subiu à cena no dia 08 de agosto de 1947, no Teatro Ginástico. Comediantes Associados é o novo nome adotado pelo histórico grupo que passava por algumas reformulações em sua estrutura interna.

Há três pontos, digamos, mais contundentes na leitura conjuntural das críticas escritas sobre esta montagem. O primeiro deles diz respeito à eficiência (ou não) da adaptação realizada por Graça Mello. Quais seriam as especificidades (e os limites) das linguagens romanesca e dramática? Para os críticos descontentes, o adaptador não conseguira encaixar, na concisão dramática, a imensidade do romance em questão, nem tampouco dar real movimento a uma ação dramática conduzida por personagens. O drama pressupõe condensação, causalidade e unidade; o romance, expansão e longas digressões espaço-temporais. Neste âmbito, os críticos parecem se orientar pela avelhantada teoria dos gêneros literários (ROSENFELD, 2014) e por uma forte ideia de fidelidade (ou corrupção) ao sentido presente na obra matricial. Como colocar no exíguo palco do Ginástico, as vastas terras de Serqueiro Grande, a densa floresta, os numerosos personagens e os saltos cronológicos? Idealmente, na visão destes críticos, a dramaturgia não abarcaria satisfatoriamente tais grandezas.

Renato Vieira Mello (1947) é radical, sintetizando esquematicamente a posição daqueles que desgostaram da adaptação:

> Assisti sexta feira no Ginástico ao impiedoso massacre de uma das maiores obras da moderna novelística brasileira. A versão dramática que o sr. Graça Mello fez do romance do escritor Jorge Amado está muito longe de representar o que, na verdade, é "Terras do sem fim". [...] De quem a culpa pela incontestável falsificação do autêntico sentido do romance? Em primeiro lugar do sr. Graça Mello, que positivamente não é uma vocação de escritor. [...] Confesso que, em princípio, não dou muito pelas adaptações cênicas de romances. Sempre me pareceu precário repensar em termos de ficção dramática o que foi pensado em termos de ficção novelística, duas técnicas muito diferenciais nas suas formas e expressões. No caso de "Terras do sem fim" as dificuldades naturais cresciam e se agravavam por vários motivos. O primeiro e mais importante – o mais sacrificado na peça, creio – o seu caráter regional, a sua verdade localista; depois o muito de admirável poesia com que o autor enriqueceu a sua rude história; em seguida, o sentido social e humano implícito no quadro, que se aprofunda, às vezes, em mergulhos trágicos. Nota-se mais que "Terras do sem fim" oferecia outros obstáculos, não sendo um romance em que predomina a intriga – que seria o "plot" dramático – tampouco um estudo de um ou alguns caracteres. Talvez esteja enganado, mas, a meu ver, "Terras do sem fim", como qualquer outro romance do seu tipo, dificilmente poderá ser utilizado como matéria prima de teatro em sua totalidade. [...] Daí me parece que o senhor Graça Mello se

> perdeu justamente pela ambição de querer transportar para a sua peça tudo ou quase tudo que havia no romance. Não só fracassou nesse intento, como me deu a impressão de não ter compreendido bem o livro. (MELLO, 1947, p. 3).

Entre os apreciadores da adaptação, encontram-se Joraci Camago (1947) segundo o qual "Graça Mello resolveu brilhantemente a primeira etapa, com a acomodação do complexo entrecho do romance à estrutura clássica do teatro, que exige temas adequados às suas condições específicas" (s. p.).

De uma forma ou de outra, os críticos estão a avaliar se as pretensas particularidades estilísticas do drama foram capazes de abarcar o enredo original. Existe no fundo uma noção de pureza formal que orienta a visão destes analistas, como se a literatura dramática possuísse uma configuração essencial, inalterável ou ideal. No contexto do teatro moderno essa visão soa ainda mais conservadora, visto que diversos autores e autoras já estavam a desestabilizar princípios básicos da dramaturgia tradicional, como, no Brasil, o próprio Nelson Rodrigues.

O segundo grande ponto de tensão é a *mise en scène* de Turkow. Uma considerável parte da crítica desaprovou o seu trabalho. Accioly Netto (1947), em especial, mostrou-se indignado com os deslizes nesta seara. Para ele, o diretor polonês, destituído de imaginação e força criativa, revelou uma "absoluta falta de compreensão do texto, [e] nada mais fez do que aumentar a confusão numa 'mise en scène' totalmente errada, que liquidou de vez o trabalho que lhe competia salvar" (p. 20) Mário Nunes (1947) quase solitariamente, teceu comentários laudatórios ao encenador: "A direção de Zygmunt Turkow tem senso realístico e deve ser louvada pelo muito que conseguiu de artistas em sua maioria bisonhos, sem o largo treino, o amadurecimento imprescindível ao sucesso em teatro" (p. 9). Uma das mais delicadas questões foi exatamente a inventividade do diretor para materializar no pequeno Ginástico a amplitude e as numerosas transições do romance.

Finalmente uma (quase) absoluta concórdia: a significativa participação do TEN que, para os críticos, protagonizou alguns dos mais belos momentos da peça. O grupo fora representado por Aguinaldo Camargo e Ruth de Souza, além de vários figurantes negros. O elenco da montagem é singularmente numeroso. Desta feita, e atendo-nos aos objetivos deste trabalho, iremos focar nos artistas cênicos do TEN.

As primeiras críticas foram publicadas dois dias após a estreia. No *Jornal do Comércio*, um texto sem assinatura, vai resumindo toda a narrativa do romance, incluindo tanto as lutas pela posse da terra quanto os amores proibidos entre Ester e Virgílio. Aquele é um mundo cercado de perigos:

> *Há entre os capangas e assassinos profissionais alguns que não erram tiro e um deles é o negro Damião, representado muito habilmente por Aguinaldo Camargo.* Damião já tem nas costas um rol de crimes idênticos e, em certa ocasião ao relembrá-los e a pensar no mal que ia praticar, excluindo da vida pessoa contra a qual não tinha queixa e deixaria na orfandade e no abandono entes inocentes, é assaltado pelo remorso e pelo medo. Está no mato, na escuridão da noite silenciosa. Seu pensamento, que procura desviar, teima em persegui-lo e sua consciência ouve a misteriosa voz da floresta, que a plateia também ouve. *A cena seria ridícula se não lhe houvessem posto inteligentemente um toque de possibilidade, que a arte de representar do ator faz viável e palpitante* (GINÁSTICO, 1947, p. 9)

Esta cena representada por Aguinaldo, como já argumentamos, se aproxima intensamente dos sofrimentos enfrentados por Brutus Jones. A solidão em meio à floresta, o medo angustiante, a aguda e patética crise que coloca em questão a própria identidade e a ambiência misteriosa se repetem. No romance é dito que a floresta interrogava torturantemente Damião a respeito de seus assassínios: "A mata inteira ri dele, a mata toda grita aquelas palavras, a mata toda aperta seu coração, dança na sua cabeça" (AMADO, 1976, p. 80). Alguns críticos também fizeram esta associação entre o jagunço brasileiro e o imperador estadunidense. O *Jornal do Comércio* ressaltou a harmonia geral do elenco, a justa sonoplastia, a expressividade das canções compostas por Dorival Caymmi e os cenários de Santa Rosa "dignos de nota".

No mesmo dia, a crítica de Mário Nunes pôs em relevo uma dimensão importantíssima para compreendermos a sociedade observada pela ficção, a saber, a pesada exploração dos trabalhadores e trabalhadoras negros. A narrativa transcorre no início do século passado, na Bahia, apenas algumas décadas depois da limitada Abolição. *Terras do sem fim* retrata um momento capital da formação econômico-social do Brasil, isto é, o ciclo do cacau[178]. Neste contexto, marcado pelo poder dos latifúndios, pela influência dos coronéis, muitas estruturas coloniais ainda permanecem firmes, como a casa-grande e seus mecanismos de subalternização do corpo negro. As elites da terra em conluio com as esferas política, judiciária e midiática mantêm oprimida a grande massa pobre e analfabeta. A enorme concentração de renda cria

[178] De acordo com Caio Prado Júnior (2004), em seu clássico *História econômica do Brasil*, o cacaueiro é cultivado no país desde os primórdios da colonização, mas somente a partir do século XVIII é que foi plantado na parte sul da Bahia, onde encontrará ótimas condições para o seu desenvolvimento, como clima e solo favoráveis, além de extensas porções de terras virgens ainda não modificadas pela ação humana.Com o crescimento da indústria de chocolate no mundo euro-estadunidense, já no século, XIX, o cacau se converteu em elemento economicamente expressivo. De 1880 em diante as exportações de cacau se expandirão exponencialmente ano após ano, adentrando, inclusive, o século XX. O fortalecimento econômico proporcionado pelo cacaueiro era responsável, segundo Prado Júnior (1985) por 20% das rendas públicas do estado, garantindo maior conforto e estabilidade para a Bahia. A violenta concorrência internacional irá obnubilar a produção brasileira. A Costa do Ouro, controlada pelos ingleses, no continente africano, chegou a sustentar 40% da produção mundial do fruto. Ao Brasil, restou um segundo lugar acanhado.

grotescos e gritantes contrastes, entre a miséria generalizada e a opulência de fazendeiros, magistrados e parlamentares, unidos em um feroz jogo corrupto.

Para Nunes, este "quadro realístico" é bem dramatizado pelos Comediantes e:

> Foi, para esse efeito, decisiva e preciosa a colaboração do Teatro Experimental do Negro, com esse artista excepcional a frente, que é Aguinaldo Camargo. [...] Do TEN, além de Aguinaldo, nome feito, magnífico e impressionante nos seus terrores e remorsos, nos pareceram bem Ruth de Souza, os trabalhadores e macumbeiros, em perfeita forma. Aliás, o quadro da macumba é um dos pontos culminantes do espetáculo. (NUNES, 1947, p. 9).

A concepção de Raimunda, uma das personagens encarnadas por Ruth, é paradigmática para compreendermos as mazelas sociais e a mentalidade ainda escravocrata daquele mundo. Ela é filha de Risoletta, a antiga "cozinheira da casa-grande, uma negra linda, de ancas roliças e carne dura" (AMADO, 1976, p. 88), aquela que "amamentou nos seus grandes seios negros a 'sinhazinha' recém-nascida, a primeira neta dos velhos Badarós [a personagem Don'Ana]" (*ibidem,* p. 88). É dito que Raimunda recebia os restos de carinho que a mãe doava à prole branca dos patrões. Aprendera os serviços domésticos, assim como a ler, a fazer contas e a escrever seu nome. A moça tinha "uma cara séria e zangada, fechada para todos" (*ibidem,* p. 90). Desejada pelo capataz Antônio Vítor, a "mulatinha" possuía "corpo forte, de nádegas grandes, de seios rijos, de roliças coxas" (*ibidem,* p. 91). A situação em que se encontra esta personagem reproduz o *ethos* de uma sociedade praticamente escravagista. Ademais, a descrição de seu corpo revela a objetificação incrustrada no olhar da época narrada e, parece-nos, no olhar do próprio romancista.

Também no dia 10 de agosto foi publicada a crítica de Pompeu de Souza, sob o pseudônimo de Roberto Brandão. Ao examinar as atuações, o jornalista destacou:

> Mas não quero adiar, nem por um minuto, o meu louvor a alguns intérpretes: a admirável negrinha Ruth de Souza, que numa ponta, numa deixa apenas, se revelou, entretanto, uma grande atriz de que pretendo falar longamente. Aguinaldo Camargo muito bom sempre, apesar das marcações impróprias que lhe impôs a direção. (BRANDÃO, 1947, p.7).

Na visão deste crítico a encenação foi em tudo equivocada: "Desastrado em todos os pontos de sua tarefa, da concepção à composição, desde a arquitetura cênica até a marcação das personagens em cena." (*ibidem*, p. 8*)* Em função desse lapso diretorial, todo o resto ficou comprometido, incluindo aí, o desempenho de Camargo.

No dia seguinte, Gustavo Dória (1947) posicionou-se criticamente diante da montagem. De início, Dória identifica um verdadeiro divórcio entre a dramaturgia brasileira e a "inteligência nacional" capaz de produzir um romance da envergadura de *Terras do sem fim.* A

literatura dramática estaria distante desse momento artisticamente arrojado, o romance de 30 (e de fato só a partir dos anos 50 a dramaturgia terá, em maior número, obras de cunho social mais direto, como no caso dos Seminários de Dramaturgia do Arena, em textos de Dias Gomes, Antônio Callado e de um Paulo Pontes, por exemplo). Há em seu texto uma manifesta preocupação com a estabilidade dos Comediantes, tido como um imbatível grupo de vanguarda, cuja linha de trabalho devia ser protegida a todo custo. As mutações internas do grupo não deveriam desestabilizar as suas produções teatrais, como é o caso da peça em questão. Quase no final, o crítico se versa sobre a presença do TEN: "Agora é preciso que se realce devidamente a contribuição do Teatro Experimental do Negro, quer na atuação isolada de Aguinaldo Camargo e Ruth de Souza, como no conjunto sempre esplêndido e cheio de sinceridade" (DÓRIA, 1947, p. 7).

De acordo com Raul Lima, os pesares do negro Damião foram o clímax da peça: "O delírio do cabra dos Badarós, vivido magistralmente por Aguinaldo Camargo, lembra a fuga inesquecível do 'Imperador Jones'" (LIMA, 1947, p. 3) É possível considerar, neste sentido, que o elogiado ator buscou, na sua própria trajetória artística, recursos cênicos para criar esta nova cena, redimensionando elementos emocionais outrora vividos pela personagem de O'Neill. Não devemos desconsiderar também que Camargo interpretara em 1946, no segundo aniversário do TEN, o monólogo "Remorsos do negro Damião". Na *Folha Carioca*, Aldo Calvet (1947) reitera os pontos de vista arrolados até aqui, afirmando que "Aguinaldo Camargo, no 'Negro Damião', teve mais uma oportunidade para evidenciar as suas excelentes aptidões de intérprete" (CALVET, 1947, s. p.). Renato Vieira de Mello reconheces a expressividade de Aguinaldo, mas a direção de Turkow foi por demais desastrada, porque:

> matou a espontaneidade do notável ator negro Aguinaldo Camargo, obrigando-o a trabalhar a sua grande cena num dueto impossível com uma voz mecânica. A despeito do seu talento e do seu esforço, Aguinaldo não deu agora o mesmo rendimento que havia dado no Regina, numa festa do Teatro Negro [o crítico se refere ao supracitado festival comemorativo do TEN]. (MELLO, 1947, p. 3)

Bastaria ficarmos com o subtítulo da crítica de Paschoal Carlos Magno (2006, p.73) para obtermos uma síntese de sua análise: "O Teatro Experimental do Negro salva uma peça". Em seu texto, constatamos que quase tudo lhe desagradara: uso abusivo da sonoplastia; figurinos masculinos imprecisos e incapazes de situar bem a época, atuações surpreendentemente frágeis, como as de Ziembinski "[...] em atitude napoleônica, causando riso" e a de Cacilda Becker "[...] num quase nada de interpretação" (MAGNO, 2006, p. 74):

> A não ser a colaboração admirável do sr. Aguinaldo Camargo, *negro com uma flama de gênio*, e da sra. Ruth de Souza, ambos figuras as mais importantes do Teatro Experimental do Negro. *Os dois sozinhos valem todo o espetáculo do Ginástico.* Eles e o coro de negros que ilumina o palco, no final do segundo ato, dentro de um ritmo admirável de Dorival Caymmi, com a angústia de seus destinos mutilados pela exploração permanente dos brancos endinheirados, que não respeitam leis dos outros homens nem de Deus. O Teatro Experimental do Negro salva assim uma peça e um elenco. *E ainda está em tempo do sr. Turkow compreender a razão porque outros e eu ajudamos a fundação do Teatro Experimental do Negro; foi para evitar que diretores brancos, mesmo diante de uma colaboração que lhes salva o trabalho, como no caso de Terras do Sem Fim não se atravesse a dar alguns papeis de negros a atores brancos* (MAGNO, 2006, p. 74, grifo nosso).

Não há qualquer nesga de dúvida com relação ao encanto de Paschoal Carlos Magno para com a performance de Aguinaldo e Ruth, artistas, entre outros, que, para além do repertório moderno ou do ideário político, sustentavam, na concretude cênica, a existência do grupo, embelezando suas montagens. Contudo há questões que devem ser debatidas. O crítico descreveu Camargo como um "negro com flama de gênio" (1947, p. 74), dando a entender, ao que tudo indica, que as duas coisas são antagônicas. Genialidade seria uma exclusividade branca? Em segundo lugar, o inescapável: o próprio Paschoal incluiu-se entre os fundadores do TEN. O fato de tal grupo ter estreado ao lado do TEB também impulsionou o crítico a expressar tal narrativa. Já vimos que para ele, Abdias desvirtuara o grupo negro. Novamente o verdadeiro e legítimo teatro negro fora inaugurado por Paschoal. Discutimos essa questão previamente, mas não deixa de ser revoltante o desejo do crítico em centralizar o TEN em torno de sua figura. Isso é um traço da *branquitude*.

Bandeira Duarte (1947) limitou-se a examinar as atuações, não comentando, portanto, nenhum outro aspecto da produção. Segundo ele, houve uma harmonia geral no que tange à desenvoltura dos atores, pois, ainda que seja possível destacar expoentes, o vasto elenco permaneceu em nível homogêneo e satisfatório. Entre os destaques, estão os amadores negros: "Há, porém, um ator cuja interpretação merece aplausos especiais pela grandeza de que se revestiu: é Aguinaldo Camargo, do Teatro Experimental do Negro, um grupo que colaborou com importante parcela no êxito de 'Terras do sem fim'".

A crítica de Joracy Camargo (1947) é particularmente curiosa. A despeito de seu indisfarçável maravilhamento (ou talvez por causa dele), o jornalista (e dramaturgo) enxergou esta montagem como a expressão, no Brasil, de um vigoroso processo de amadurecimento teatral similar àquele ocorrido no teatro europeu em princípios do século XX. A cenografia de Santa Rosa seria, em sua ótica, saudada por Gaston Baty, Georges Pitoëff e Charles Dullin,

integrantes notórios do chamado *Cartel des quatre*[179]. Para o crítico, sob a regência do diretor, os atores, em *Terras do sem fim*, comportaram-se como as super-marionetes (*über-marionette*) do inglês Gordon Craig[180]. "Turkow conseguiu, como os maiores encenadores, movimentar maravilhosamente a grande variedade de personagens, símbolos, cenas e pormenores decisivos, dando maior vigor a teatralização do romance" (CAMARGO, 1947, s. p.). As citações de Joracy são por demais valiosas para captarmos os modos pelos quais certos referenciais artísticos d'além-mar estavam a ser incorporados por alguns setores teatrais. Os nomes mencionados pelo crítico eram naquela época expoentes do que se consagrou historicamente como teatro moderno. Desta feita, há no texto uma assumida intenção em aproximar nossa realidade teatral daquilo que estava sendo realizado no mundo europeu, como se a partir dessas experiências estivéssemos realmente inseridos na vanguarda. As consideráveis críticas negativas tendem a

[179] De acordo com Terry Hodgson (2002), em verbete para a obra *The continuum companion to twentieth century theatre,* o Cartel dos quatro (*Cartel des quatre*) foi um pacto estabelecido entre quatro proeminentes encenadores que, na altura, representavam a vanguarda do teatro na França. Eram eles: Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet e Georges Pitoëff, este acompanhado de sua companheira, a atriz Ludmilla Pitoëff. Esta união visava promover, por um lado, alternativos padrões artísticos para a atuação, afastando-se do vedetismo mercadológico, e por outro, valorizar um repertório dramatúrgico tido como elevado. Diretores do cartel foram responsáveis por antológicas montagens de dramaturgos franceses e estrangeiros contemporâneos, tais como Giradoux, Pirandello e Tchecov. De um modo geral todos foram influenciados por Jacques Copeau. Nesse sentido, primavam por encenações distantes do comercialismo e de um rigoroso realismo-naturalismo. Ademais, pregavam a superioridade do "poeta dramático", como um farol a orientar os rumos do teatro. Gaston Baty destoa um pouco desse ideal, tendo realizado encenações em que o jogo cênico, o "teatralismo" e a escritura espetacular foram eixos relevantes, mas não chegou a abolir a supremacia do texto. Para uma parte considerável da crítica teatral brasileira, o cartel e o pensamento teatral francês foram o olimpo artístico, um horizonte almejado.

[180] Marvin Carlson (1997) aduz-nos que o cenógrafo, teórico e diretor teatral Edward Gordon Craig foi, no contexto inglês, uma voz que absorveu e redimensionou princípios simbolistas advindos da França. A arte teatral, em sua visão, deveria possuir uma fortíssima dimensão espiritual, recusando o convencionalismo, o mercenarismo e o ilusionismo banal. Em seus livros e artigos, Craig asseverou que o novo teatro estará sob a égide do encenador, encarado como o grande organizador, líder e unificador dos diversos elementos cênicos. O seu polêmico ensaio *The actor and the über-marionette*, publicado na revista *The Mask* em 1908, exprime ideias fundamentais de sua concepção de teatro. Neste escrito, Craig (1908) investe contra a atuação cênica, questionando se o ofício dos atores poderia legitimamente ser considerado uma manifestação artística. Em sua demolidora perspectiva, o ator não é um criador, pois está continuamente refém da emoção, não conseguindo, portanto, controlar, com rigor, as suas expressões vocais e corporais. A verdadeira obra de arte é calculada e ordenada; a atuação é uma sucessão de acidentes, repleta de variáveis, instável assim como é o ser humano. Ao contrário do pintor e do músico, o comediante mira a realidade como uma máquina fotográfica, procurando reproduzir a superfície da vida de maneira servil. O genuíno artista atinge a essência e o espírito das coisas (o esquema filosófico de Platão ou de um Schopenhauer sobrevoa). Então, contra o ator, humanamente falho, egocêntrico e vaidoso, Craig (1908) evoca a mística imagem da marionete. Este construto não apenas materializa a "mechanical perfection" (perfeição mecânica) que falta ao ator, mas simboliza uma postura divinal, incorruptível e acima de tudo estável. A supermarionete, investida de uma "nobre artificialidade" (noble artificiality), não competirá com a vida mundana, mas irá ultrapassá-la, adentrando em um universo que o ator ordinário não consegue captar, a saber, um mundo imaginário, povoado por formas desconhecidas e fantásticas, figuras insondáveis, reino da morte, onde, paradoxalmente, existe uma real vitalidade. A marionete, ao se projetar como altivo símbolo do homem, abolirá a mácula maior do comediante, isto é, a sua caótica personalidade. Por mais pessimista que Gordon Craig possa parecer, o seu desejo é efetivamente destruir para refundar o teatro a partir de novos pilares, edificando um palco fechado ao vedetismo e ao decorativismo, porém aberto ao gesto simbólico (symbolical gesture), ou seja, interessado na essência das coisas à exemplo das grandes cerimônias de um passado mítico. Estamos falando de um dos mais contundentes personagens do moderno teatro europeu.

esfriar, num balanço histórico, o entusiasmo deste jornalista, para quem a encenação fora esplendorosa. Contudo, o seu texto registra muito bem as ambições e os horizontes de uma *"intelligentsia"* teatral que acompanhava (à exceção de Pitoëff, todos os demais encenadores citados, estavam vivos naquela altura) e se inspirava nos movimentos artísticos em voga na Europa. É neste âmbito que Joracy Camargo analisa a participação do TEN:

> Por outro lado, a decisiva colaboração do Teatro Experimental do Negro, inaugurou, no Brasil, o processo europeu, que consiste na reunião de todos os elementos necessários à uma interpretação perfeita, sem os arranjos e improvizações [sic] que empobrecem as encenações de nossas peças, e que tem sido responsáveis pelo insucesso de originais estrangeiros que empolgaram as plateias exigentes do velho mundo. Tudo isso é muito animador, e vem confirmar a convicção sempre manifestada pelos estudiosos honestos do nosso teatro de que dispomos do melhor material para a criação de um teatro nacional. (CAMARGO, 1947, s. p.).

Nesta lógica, a criação de um teatro realmente nacional seria preparada pelo trabalho de um encenador que harmonizaria os elencos e teria condições de dar vida cênica a textos brasileiros e estrangeiros, estes últimos conhecidos, na maioria das vezes, apenas por meio da leitura. O jornalista emprega o arriscadíssimo verbo "inaugurar" para conferir um atestado histórico a esta montagem que em sua análise concretiza propostas modernas que já se processaram no continente europeu. Ou seja, tínhamos as sementes por meio das quais nasceriam o teatro nacional (moderno). Precisávamos apenas de regá-las. O parecer de Joracy ganha outras dimensões quando lembramos que ele foi o autor de um texto teatral considerado, em termos, arrojado para a sua época, isto é, *Deus lhe pague* de 1932.

Cronologicamente, a última crítica pertence a Accioly Netto e fora publicada no dia 23 de agosto. Já no primeiro parágrafo, o crítico sumariza sua recepção:

> Há que assinalar, na presente estreia dos 'Comediantes' – agora sob sistema cooperativo – três pontos fundamentais para qualquer apreciação crítica: um grande romance, uma peça de amador e uma direção equivocada. De sua conjugação surgiu "Terras do sem fim", um espetáculo que, se não representa um desastre absoluto, deve-se apenas a circunstâncias ocasionais, inclusive a interferência, no conjunto, dos elementos do Teatro Experimental do Negro. (NETTO, 1947, p. 20).

Seguindo esse raciocínio, Netto assinala que "Poucos, realmente são os grandes momentos de 'Terras do sem fim', de Graça Mello-Zygmunt Turkow, e deve ser citado como principal, a macumba do segundo ato que se deve principalmente à atuação dos artistas de Aguinaldo Camargo." (*Ibidem*, p. 20) O crítico reitera: "O que salva 'Terras do sem fim' de um naufrágio total, repito, foi o esforço de conjunto de seus interpretes [...] e a presença dos elementos do Teatro Experimental do Negro." (*Ibidem,* p. 20) Em seguida, o articulista cita

individualmente os artistas que, a seu ver, se sobressaíram. Entre eles está, inescapavelmente, Aguinaldo Camargo.

Assim como outros críticos, Accioly Netto estabeleceu conexões entre essa peça e o mundo oneilliano[181], além disso ele ressaltou um momento especial do espetáculo: a famosa cena da macumba, tão elogiada em outras análises. Após errar surpreendentemente a pontaria, o atormentado jagunço Damião vai procurar refúgio espiritual em Jeremias, descrito como um misterioso feiticeiro que vivia embrenhado na mata de Sequeiro Grande desde o tempo em que fugiu da escravidão. Bastante envelhecido:

> Só não havia perdido a lembrança dos deuses negros que seus antepassados haviam trazido da África e que ele não quisera substituir pelos deuses católicos dos senhores de engenho. Dentro da mata vivia em companhia de Ogum, de Omolu, de Oxosse e de Oxulufã, com os índios havia aprendido o segredo das ervas medicinais. Misturou aos seus deuses negros alguns dos deuses indígenas e invocava a uns e a outros nos dias em que alguém ia lhe pedir conselho ou remédios no coração da mata (AMADO, 1976, p. 114).

Logo, vemos que Pai Jeremias não é um mero feiticeiro, segundo o estigma produzido pelos brancos, mas um médium, um babalorixá, um praticante de um culto próximo, inferimos, ao candomblé de caboclo, no qual, resumidamente, sistemas simbólicos e cosmológicos

---

[181] Accioly Netto afirmou que *Desejo* e *O Imperador Jones* foram modelos para esta "malograda tentativa de adaptação". O furor do Negro Damião foi comparado ao de Brutus Jones. Além disso, o mesmo ator, Aguinaldo Camargo, interpretara as duas personagens; fato este que acentuou, seguramente, as parecenças. No caso de *Desire under the elms*, a aproximação em um primeiro momento soa disparatada. Mas há dois elementos que, em uma análise mais cuidadosa, nos possibilitam ver fortes similitudes. O primeiro deles é a natureza, a vegetação e os instintos viscerais (quase animalescos) de personagens que lutam para defender o seu território. No romance amadiano, a floresta de Sequeiro Grande é, entre outras coisas, descrita como um organismo aterrador, majestoso e dotado de encantamentos: "Da mata, do seu mistério, vinha o medo para o coração dos homens" (AMADO, 1976, p. 44); "Ali tudo lembrava o princípio do mundo. Impenetrável e misteriosa, antiga como o tempo e jovem como a primavera, a mata aparecia diante dos homens como a mais temível das assombrações" (*ibidem,* p. 45); "A mata! Não é um mistério, não é um perigo nem uma ameaça. É um deus!" (*ibidem,* p. 46). O arvoredo é também associado ao corpo feminino: "E como uma virgem era linda, radiosa e moça, apesar das árvores centenárias. Misteriosa como a cerne de uma mulher ainda não possuída. E agora era desejada também" (*ibidem,* p. 44). Na obra de O'Neill, toda a ação acontece em uma propriedade rural ladeada por dois olmos (ou ulmeiros). Duas frondosas e robustas árvores que, segundo a rubrica inicial da peça, cobrem a casa, como se estivessem ao mesmo tempo protegendo e subjugando o ambiente. A rubrica ainda nos informa que, além de sombrear a residência, há uma sinistra atmosfera materna no formato e na presença dos dois olmos. Os galhos se debruçam opressivamente sobre a casa, como se fossem mulheres cansadas, cujos seios flácidos, madeixas e mãos, envolvem todo o espaço. Carpenter (1966) chega a dizer que, nesta obra, "O verdadeiro herói é o espírito da Natureza" (p. 101). Tanto em O'Neill quanto em Amado, a natureza, concebida à imagem e semelhança da mulher (uma certa noção de mulher, enfatizamos), é uma presença dominadora e atraente, à exemplo de Gaia, divinal e mítica. Ademais, impulsos irracionais movimentam as personagens. Em suma, um espectro trágico corta os dois universos ficcionais, o de O'Neill e o de Amado. Em segundo lugar, há nas duas obras literárias dois personagens que se avizinham em forma e conteúdo, quais sejam, o coronel Horácio da Silveira e Ephraim Cabot. Ambos são seres intimidadores, poderosos, capazes de controlar a vida das pessoas que os cercam. Representam, cada qual à sua maneira, a figura central do Pai, em uma acepção social, cultural e mitológica. O polonês Ziembinski encarnou estes dois homens no teatro. Essa comparação entre Jorge Amado e Eugene O'Neill é instigante por se tratar de uma montagem, *Terras do sem fim*, que uniu os dois grupos, TEN e os Comediantes, que, em uma chave moderna, montaram o autor estadunidense aqui no Brasil.

africanos e ameríndios se atravessam. Aí está o cerne da cena ritualística. O robusto coro negro, a presença mítica e mística de Jeremias e o fervor de Damião, regidos pelo ritmo de Caymmi, possivelmente produziram um momento vigoroso coreográfica e musicalmente. Não descartamos a presença de estereótipos na concepção desta cena, nem tampouco de exotificações no olhar dos críticos que se entusiasmaram com este momento. Macumba é a denominação genérica que tanto a publicidade quanto os críticos empregaram para classificar a ritualidade encenada. Ao mesmo tempo, consideramos também a pujança desta cena, sustentada por uma intensa movimentação de incontáveis corpos negros, construindo, entre as brechas, uma teatralidade que, mesmo minimamente, articula elementos estético-culturais afro-orientados. Ainda que em um contexto presumivelmente pontuado por estereótipos, não se pode perder de vista a importância daquele momento para um dos propósitos centrais do TEN, isto é: "[...] a pesquisa de recursos e processos teatrais advindos do acervo de referências civilizatórias, históricas e estéticas das culturas africanas e afro-brasileiras [...] (MARTINS, 2006, p. 209).

2.4.4 Montagens de *O filho pródigo*

O original de Lúcio Cardoso ganhou três distintas versões pelo TEN ao longo dos anos. Diferentes elencos encenaram a parábola bíblica dramatizada. Porém, desde a sua estreia, a 05 de dezembro de 1947, no Teatro Ginástico, uma constante manteve-se firme na recepção destas encenações, qual seja, a discussão acerca das potencialidades cênicas de uma dramaturgia tida como exacerbadamente palavrosa. Em suma, vemos nas críticas um debate entre o valor literário *versus* o valor teatral da obra em questão. Um texto elegantemente lírico, adornado com imagens poéticas e longas tiradas reflexivas teria, efetivamente, força para se impor na cena, no jogo entre os atores, na vivacidade do diálogo? Esse é, conjunturalmente, o cerne da questão que se impôs aos críticos ao lidarem com um autor fortemente ligado a problemáticas metafísicas, interiores e existenciais. Uma peça teatral concebida nestes moldes seria teatralmente dinâmica? Dramas para serem apenas lidos pela sua beleza literária trariam contribuições significativas para o teatro? Para alguns, o trabalho dos amadores negros esteve aquém da grandiosidade textual de Cardoso, para outros foi justamente o desempenho cênico que conseguiu insuflar alguma energia em uma obra tão fria e, em alguns momentos, inconsistente. Passemos às críticas então.

Roberto Brandão (1966), pseudônimo do jornalista Pompeu de Souza no *Diário Carioca,* representa exemplarmente a posição daqueles que exultaram o texto dramático. O

título de sua crítica “O filho pródigo – a maior peça de 1947” dá precisamente o tom do seu entusiasmo. Para ele, obras como essas são verdadeiramente merecedoras das subvenções estatais, pois possuem “real significação para a cultura teatral do país” (BRANDÃO, 1966, p. 44), educando, desta maneira, o gosto do povo. O crítico condena os auxílios destinados maiormente às iniciativas medíocres. A postura de Brandão denuncia as tensões e as disputas em torno do Serviço Nacional de Teatro, distribuidor oficial de subvenções.

Angela Ricci Camargo (2017) examina argutamente a atuação, as contradições e os limites do SNT entre 1946 e 1964. O órgão, desde o seu surgimento no final dos anos 30, foi continuamente alvo de duras críticas, ora pela reduzida dotação orçamentária, ora pela indefinição de critérios para conceder auxílios a cias teatrais. Na altura em que a crítica de Roberto Brandão (1966) fora publicada, o diretor do SNT era Carlos Alberto Nóbrega da Cunha. Camargo (2017) informa-nos que o até então chefe do referido órgão fora, em 1946, admoestado por Paschoal Carlos Magno, devido à concessão de auxílio para artistas de grande apelo comercial, como Jayme Costa e Eva Todor. A pesquisadora ainda nos diz que a administração de Nóbrega da Cunha, a despeito de seu interesse educativo, teve um caráter, em geral, conservador e pouco afeita a transformar estruturalmente a imagem e as ações do SNT, visto como inoperante, considerando o seu amplo leque de atribuições. Já vimos que a relação do TEN com o SNT foi bastante acidentada, ainda que o grupo negro tenha recebido financiamento público por parte do órgão.

Para Brandão (1966), a dramaturgia de Lúcio Cardoso é algo marmórea, dotada de personagens frios, cujas ações atingem-nos pela reflexão mais plácida, e não pelos sentidos impulsivos. A grandeza artística da obra, segundo o crítico, ressente-se de algumas imperfeições. As fraquezas do texto são basicamente de ordem estilística. O jornalista aponta, em algumas passagens, a imperícia do dramaturgo para com um tratamento mais rebuscado da língua portuguesa, chegando a recomendar o uso dos pronomes “tu” e “vós” no lugar do coloquial “você”. Uma maior intimidade com os clássicos resolveria a questão. No fundo, percebemos que há, na crítica, a exigência de um preciosismo, de um refinamento mais adequado a uma composição encarada como elevada. Há, de fato, uma atmosfera hierática em todo o texto, como se aquelas criaturas fossem domadas por um misticismo impostado.

Segundo Brandão (1966), esta obra foi “a melhor que se estreou este ano em palco nacional” (p. 47), apesar das fragilidades, como, segundo o crítico, o terceiro ato desalinhado, ao contrário dos dois primeiros. O terceiro ato, de fato, dá-nos a impressão de um desajuste e de algum imediatismo. Nesta parte Assur, o protagonista, volta enricado para a casa do pai,

distribuindo presentes a todos. Depois de algumas tenebrosas intrigas, envolvendo a sua cunhada que assassinou o marido Manassés, Assur é expulso de casa para, após algum indefinido tempo, regressar à morada paterna, desta vez, porém, maltrapilho, devastado e arrependido. O pai perdoa o filho que, estoicamente aceita a vida tradicional, lavrando a terra, distante dos prazeres do mundo. Como vemos, Lúcio Cardoso colocou em apenas um ato não um, mas dois retornos de modo um tanto anticlimático. Os demais irmãos, como Selene e Moab, são totalmente ofuscados, desaparecem sem mais razões.

As debilidades residiam, principalmente, na encenação. As insuficiências materiais do grupo não puderam levantar um espetáculo à altura da beleza do texto. O crítico assevera que um drama deste quilate mereceria uma garbosa temporada no Municipal. Uma fraca direção deixou a cena sem harmonia, entre violentos altos e baixos. Roberto Brandão (1966), apesar da falta de coesão estética, destaca os méritos de Aguinaldo Camargo e Ruth de Souza que, consecutivamente, deram vida a Manassés e Aíla. O ator "soube, entretanto, extrair o máximo de rendimento, sem contudo, apelar para os recursos do estrelismo dominador dos demais" (p. 47). Essa observação é relevante no processo de modernização do teatro, pois o vedetismo (ou estrelismo) foi uma das fortes marcas do "teatro antigo" no qual o carismático ator, como um sol, fazia tudo e todos gravitarem em torno dele. Uma concepção renovada de ator, nesse sentido, deixa a personagem aparecer e obscurecer o profissional que a encarna.

> Ambos [Ruth e Aguinaldo], contudo, são puros talentos naturais, quase em estado de natureza, suprindo a falta de uma escola dramática e até, no caso, de um diretor, não apenas por esta intuição que o talento lhes fornece e os faz adivinharem e distinguirem o certo, mas também por obra de se darem a estudos e observações de autodidatas (BRANDÃO, 1966, p. 47).

É mister notarmos que Manassés é bastante diferente de todas as personas já interpretadas por Aguinaldo. O filho mais velho representa a estabilidade e a fidelidade para com a tradição. O seu respeito pela autoridade paterna é inquebrantável, "parece uma raiz da terra" (CARDOSO, 2006, p. 93), tamanha solidez. Não é uma figura desatinada, atormentada ou cindida por demônios internos, ao contrário, é exatamente a sua integridade maciça que o faz confrontar as idealizações daqueles que desejam errar pelo mundo. Aíla, encarnada por Ruth, é uma criatura pulsante. Em primeiro lugar, ela condensa as principais contradições da peça, pois manifesta de maneira mais enfática a vontade de possuir a brancura como sinônimo da beleza e da liberdade legítimas: "Aíla: [...] E no meu coração nascia o desespero, e eu sonhava com homens brancos e delicados, que trouxessem no pensamento outra ideia que não a de arar o campo e aproveitar o tempo para as sementeiras" (CARDOSO, 2006, p. 97). Sem

nunca ver uma pessoa branca as personagens repetem esse credo, mas Aíla é uma das mais desesperadas. Ademais, ela é ardilosa, manejando aquela perigosa oratória que mulheres como Lady Macbeth possuem. Chafurdada em contrassensos, a personagem, contudo, guarda uma forte carga emocional. Logo, é significativo que Ruth de Souza e Aguinaldo Camargo tenham encarado inteligente tais papéis.

O crítico prossegue: "O sr. Abdias do Nascimento, no 'Pai', embora se lhe sintam, de vez em quando ressonâncias que parecem vindas do sr. Ziembinski – deu-nos criação muito certa e boa" (BRANDÃO, 1966, p. 47). O patriarca também aglutina as forças telúricas e a conservação do *status quo* em torno de si. Em distintos momentos choca-se com Assur, mas há um traço que o distancia da inflexibilidade de Manassés, a saber, a compaixão. O pai é capaz de perdoar e é esse jogo entre a piedade e a dureza que sustentam a personagem. Roberto Brandão não foi o único crítico a associar a interpretação de Abdias à de Ziembinski. Iremos analisar melhor esta questão ulteriormente, por ora basta relembrarmos a poderosa influência do encenador polonês e de suas lições expressionistas sobre o *milieu* amadorístico. O desempenho do estreante Haroldo Costa, no papel do Peregrino, foi também apreciado pelo crítico, embora em um nível abaixo dos demais. Os outros atores foram classificados como "muito ruins" (*ibidem,* p. 47).

No *Jornal do Comércio* um sucinto texto caminhou na contramão do elogioso Roberto Brandão:

> A peça "O filho pródigo", de autoria do sr. Lúcio Cardoso [...] carece de melhor teatralidade e os seus diálogos não se enquadram em boa forma literária. O autor escreveu muito, sem se preocupar com a história que desejaria contar. Os três atos de "O filho pródigo" transcorrem em palestras entre pai e filhos e, segundo parece, com o objetivo que tem o pai de tirar dos seus descendentes o complexo de inferioridade, por serem de cor negra (GINÁSTICO..., 1947, p.11)

Nesta perspectiva, a dramaturgia não oferecia condições para um tratamento cênico mais vivo ou dinâmico. A dimensão expositiva das falas contribuía, portanto, para enfraquecer a "teatralidade" do texto. Com efeito, o foco desta obra não é um conflito dramático violento, totalmente marcado, capaz de fazer a ação avançar progressivamente. O peso maior está naquela angústia intrassubjetiva (interna) que medra e faz germinar a discórdia no seio da família. Descrições de estados emocionais e narrações povoam copiosamente as falas das personagens. Aí está, intuímos, a razão do descontentamento presente nesta crítica. Outro ponto salientável diz respeito ao suposto complexo de inferioridade. O pai não defende, em momento algum no texto, qualquer postura similar a um orgulho racial. Repetimos: o progenitor sustenta os valores da permanência, dos mandamentos, da autoridade patriarcal e da tradição. Aíla (e em

menor intensidade os filhos, à exceção de Manassés) é quem enxerga, como sinônimos, negrura e tristeza. Portanto, essa leitura do drama, embora não seja precisa, demonstra como a obra de Cardoso emprega fragilmente os signos branco e negro. Neste âmbito, é possível pensar que, ao voltar finalmente para casa, Assur estaria se reconciliando com sua condição racial, visto que a branca liberdade foi para ele pura dor e ilusão. Mas, ao mesmo tempo, a dicotomia essencialista se mantém e o elemento negro adquire um caráter conservador, fixo, ligado ao passado e à manutenção das coisas.

A atuação, para esta crítica, não pôde evidenciar todas as intenções do dramaturgo. Mas houve, todavia, pontos positivos: "Somente os artistas Srs. Aguinaldo Camargo e Abdias Nascimento, e a Sra. Ana Maria, mais experimentados, se desobrigaram a contento. Os demais mostraram-se bastante falhos na interpretação dos seus papeis." (GINÁSTICO..., 1947, p.11) Ana Maria, atriz cedida pelo TEB, interpretou a misteriosa peregrina que seduz Assur no segundo ato. A andarilha é a antítese da casa, pois é branca e mundana. A concepção da personagem em muito se assemelha à lendária Salomé; encantadora, viperina e sensual (estamos cônscios de que esta é uma imagem embebida de machismos que se petrificou enormemente por intermédio de obras fílmicas e literárias). A peregrina dança (assim como a princesa filha de Herodias) e seus movimentos insinuantes fascinam o jovem. A sua presença transtorna a casa. A crítica termina descrevendo como "vistoso" o cenário de Santa Rosa.

Em outro diapasão esteve Gustavo Dória, segundo o qual este foi um dos mais belos textos teatrais apresentados em 1947:

> Em qualquer grande capital, o ingresso no teatro de um escritor do quilate de Lúcio Cardoso seria saudado como um acontecimento digno dos maiores louvores. Trazendo para o drama a contribuição da sua cultura e do conhecimento de autor laureado, nome firmado em um sem número de romances, novelas e ensaios, só podemos augurar que o seu exemplo seja seguido por outros de igual classe para que de uma vez por todas a nossa literatura teatral fique situada no plano de superioridade em que deve permanecer. Essa compreensão parece existir, por enquanto, apenas em umas poucas organizações, mas certamente dia virá em que ela se fará sentir em todos os elencos. [...] E se me perguntassem qual o seu grande, o seu maior mérito, eu diria que bastava o incidente bíblico transposto dentro de uma interpretação e de uma linguagem fáceis, repleta de simplicidade e de beleza. (DÓRIA, 1947, p. 5).

O furor de Dória não é incompreensível. Naquele mesmo ano, como sabemos, ele fundara com Agostinho Olavo e Lúcio Cardoso o Teatro de Câmera, cuja estreia se deu em outubro com a peça *A corda de prata*[182] do mesmo autor de *O filho pródigo.* Na imprensa a

[182] *A corda de prata*, encenada em 1947 pelo Teatro de Câmera, se avizinha em alguns pontos de *O filho pródigo*. A atmosfera, salpicada de sofrimentos existenciais, ocultismo, insinuações e ações encobertas é comum a ambas as obras. O peso da morte também ronda as duas dramaturgias. Gina, uma das personagens centrais d'*A corda de prata* tem, em larga medida, a mesma substância da Aíla, figura sombria da narrativa bíblica dramatizada. Gina

iniciativa foi saudada como um dos mais arrojados feitos em prol da alta dramaturgia nacional. No suplemento literário Letras e Artes, do jornal *A Manhã*, diversos intelectuais e ficcionistas expressaram a sua estima, alegando que o grupo representava um marco verdadeiramente cultural em nosso palco. Bom gosto, refinamento intelectual e valor poético, em meio à desolação do teatro nacional, são os principais pontos defendidos. Logo, Gustavo Dória reproduz, no texto, a sua nítida posição estético-ideológica, valorizando um autor alinhado aos seus ideais; um autor que, diga-se de passagem, fundou com o próprio crítico um grupo de teatro.

No que tange à atuação, Dória (1947) assinalou que o resultado ainda fixa o TEN "nesse caminho de pesquisa". A maturação gradualmente viria, a não ser que o grupo escolha um caminho efetivamente autodidata, "o que seria então a renúncia ao trabalho de teatro". A afirmação é incongruente, tendo em vista a realidade de um grupo experimental. Ora, o seu caráter de pesquisa é justamente o cerne de uma poética inquieta e investigativa quanto aos aspectos criativos. É provável que o crítico esteja se referindo a uma profissionalização ou a uma sistematização do trabalho teatral. O elenco é considerado bom, mas:

> [...] o que se evidencia é que, por enquanto, atores como Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza (como é grande Ruth de Souza!) e Abdias, para só falar nos veteranos, ainda não demonstraram sinais evidentes de crescimento que lhes permita estender aos colegas a segurança de que eles careçam para a estabilização e o equilíbrio do espetáculo. Reunindo um conjunto, sob a direção de um competente mestre ensaiador, é fora de dúvidas que "O filho pródigo" resultaria num espetáculo raro, como poucas vezes se pode ver (DORIA, 1947, p. 5).

É curioso o uso do termo "ensaiador", pois deduzimos que o crítico estivesse se referindo a um encenador que daria ao espetáculo maior robustez, além de oferecer aos artistas amadores, uma formação cênica mais profunda, inserindo-os em uma "escola" de atuação sob a regência de um mestre, ou seja, um diretor experimentado, como foi o caso do encontro entre Ziembinski e Os Comediantes, para citar um caso clássico. A direção de *O filho pródigo* esteve a cargo de Abdias, não inexperiente, mas quiçá distante da imagem de um encenador moderno, tão desejada por certos setores intelectuais.

---

está sedenta por um ideal absoluto de liberdade. A sua casa e, principalmente, o seu casamento são empecilhos físicos e mentais que a impedem de satisfazer a sua vontade de agarrar a realização plena: "Quero o impossível, Renato, a casa com o rio ao lado, e a luz grande, a enorme luz branca sobre o rio" (CARDOSO, 2006, p. 199). Gina assassina seu marido depois de calmamente enredá-lo em suas palavras. Matar o esposo é a tentativa de destruir as paredes que a separam de seu idílio transcendental. Esse desejo por um sentido total da vida também angustia Aíla que não somente almeja a brancura redentora, como também executou seu esposo para viver seu sonho-mor. Há diferenças, obviamente, entre as duas dramaturgias, mas acreditamos que seu substrato simbólico é o mesmo.

> José Monteiro, por exemplo, possuindo inegavelmente qualidades, quase desaparece diante de sua gesticulação e de sua mania de movimentar-se, vícios naturais em quem principia. O mesmo pode-se dizer com relação a Haroldo Costa, outro estreante, ao que parece. Na peregrina apareceu Ana Maria do T.E desembaraçada e possuidora de boa voz, grandemente prejudicada pelo traje que exibiu. Marina de Souza e Roney da Silva são talvez os responsáveis pelos momentos de indecisão do espetáculo (DORIA, 1947, p. 5).

José Monteiro deu vida a Assur, o filho pródigo. A personagem é recheada de sonhos e visões, idealiza as terras alhures, enfrentando o pai, sem perder, contudo, o seu quinhão de ternura. Quando é incitado pela cunhada a matar o seu próprio irmão, Assur recua, porque por mais que deseje partir, é incapaz de ultrapassar certas barreiras morais. No final aceita o seu desígnio existencial. É uma das figuras centrais deste drama, de modo que, se a sua interpretação cênica não estiver segura, uma parte essencial da peça ficará comprometida. O peregrino de Haroldo é mero coadjuvante que surge tão somente no final do primeiro ato a fim de atiçar ainda mais os familiares já aflitos. Marina e Roney encarnaram Selene e Moab, irmãos de Assur. Os dois representam gradações diferentes da mesma vontade de sair que habita aquela casa, sendo Moab ainda mais romântico. Para Gustavo Dória (1947) os deslizes nem de longe abalam a beleza do empreendimento, pois o TEN "em nosso meio, é uma das fontes mais puras do Teatro levado a sério e uma das realizações mais dignas de amparo".

A cenografia e a iluminação do espetáculo não passaram despercebidos pelo crítico:

> Santa Rosa, supervisionando o espetáculo, deu-lhe um cenário belo e decorativo e que de muito concorre para o sucesso do espetáculo. Talvez que se lhe aponte uma indefinição no ambiente, talvez não situe exatamente como deveria ser o local, mas a verdade é que se torna um prazer para os olhos contemplar-se uma distribuição exata de colorido e uma iluminação adequada (*ibidem*, p. 5).

As espacialidades d'*O filho pródigo* incluem a avelhantada e rústica residência da família, uma estrada de terra que está para além da varanda e mais ao fundo alguns cardos retorcidos. Tendo em vista os contornos místicos da peça, uma certa indefinição (aludida por Dória) não nos parece incongruente, pois a poética deste universo não intenta simular qualquer realismo. Como examinamos no capítulo anterior, as variações luminosas e cromáticas são bastante acentuadas, refletindo um mundo supranatural, revestido de símbolos e paisagens míticas, poéticas, divinais. Portanto, ao que tudo indica, Santa Rosa conseguiu desenvolver teatralmente as fabulações do dramaturgo, concebendo uma visualidade encantadora.

No extremo oposto esteve Paschoal Carlos Magno (1947). Publicada no mesmo dia, a sua crítica contraria o veredicto de Gustavo Dória, asseverando que "prosa plástica", assim como pensamentos e vocábulos belos não são suficientes para construir uma sólida dramaturgia. Teatro, afirmou o fundador do TEB, não se confunde (ou não se resume a) com literatura.

Paschoal expressa sua visão estética acerca do fenômeno teatral, sustentando que esta arte é fundamentalmente uma síntese de outras tantas linguagens e ofícios criativos, como a sonoplastia, a iluminação, cenografia, os figurinos etc: "Soma de todas as artes não se baseia somente em palavras" (MAGNO, 1947, p. 15). Esta é a perspectiva de um crítico que, como sabemos, esteve bastante ligado à montagem de peças teatrais, à composição da cena; um crítico que acompanhou de perto a vida prática de grupos teatrais amadores, especialmente. O seu entendimento do que é formalmente uma obra dramatúrgica também é apresentada:

> Há, pois, em qualquer trabalho teatral *fatores inevitáveis*, visto que não se trata de produto de uma arte monoemocional, mas de aspectos e resultados coletivos, com *leis que podem ser modificadas, mas não ignoradas*: *apresentação de caracteres, enredo, razões de sua apresentação e do conflito em que estão envolvidos* e pelo qual são dominados e dominarão só que o presenciam. As palavras, por mais lindas, e os pensamentos por mais profundos, são agentes subsidiários e não elementos essenciais em teatro (*ibidem*, p. 15, grifo nosso).

Paschoal intenta estabelecer uma poética que, segundo a sua visão, apresentaria a morfologia ideal de uma dramaturgia, calcada em "fatores inevitáveis" e em "leis não ignoráveis". O crítico faz o mesmo percurso de um Ferdinand Brunetière que, em tempos remotos, defendeu uma *Loi du theatre* (traduzida geralmente como Lei do drama) composta basicamente por uma vontade/ímpeto, consciente de si, que age em direção a um objetivo, encarando, neste processo, obstáculos. O nosso crítico brasileiro está a dizer que a composição dramatúrgica de Lúcio Cardoso escapa à fórmula tradicional. Se acompanharmos, por exemplo, o raciocínio de um Peter Szondi (2001), vemos que o drama renascentista, o drama clássico, com todas as suas características principais (conflitantes relações intersubjetivas; diálogo como motor comunicacional de uma "intriga"; absoluto e hermético; ação sempre no presente; sequencialidade linear etc.) foram, de uma forma ou de outra, desafiadas por criações e experimentações variegadas, cujas formas vivificam universos, relações e dilemas que não transigem com a rigidez dramática. Nas palavras de Szondi estas insubordinações veladas ou gritantes colocam o drama *em crise.* A poética cardosiana (sem entrarmos no mérito de seus possíveis êxitos) está mais alinhada às veredas simbolistas, mas reconhecemos que não é possível fazer uma correspondência exata ente *O filho pródigo* e o simbolismo (embora encontremos afinidades). Ainda com Szondi, Maeterlink (expoente do supracitado movimento) foi introduzido como um autor, em cujas obras o ser humano está em sua "impotência existencial" rumando inapelavelmente para à morte. Em seus textos não cabe conceitualmente a noção de ação dramática, mas *situação*, carregada de estaticidade e/ou passividade. O seu diálogo não move a ação, mas "espelha unicamente a oscilação nervosa da ignorância

(SZONDI, 2001, p. 73). Em Lúcio Cardoso traços similares estão presentes; os seus personagens tentam ser sujeitos de seus destinos, mas acabam vendo a si mesmos como objetos de um fado maior.

Pensamos que a dramaturgia cardosiana não poderia ser satisfatoriamente analisada pelas lentes prescritivas do drama clássico, pois jamais atenderia a estas expectativas. Paschoal Carlos Magno mostra-se normativo e, por este viés, (não somente por este, admitimos) fortemente conservador. Mesmo em suas debilidades, o escritor brasileiro arriscava passos que, no escopo eurocêntrico, condensava miradas mais modernas. Quanta tradição existia na modernidade do nosso crítico?

Para Paschoal a peça poderia se encerrar bem apenas com dois atos. O último é mero eco dos primeiros. Segundo ele, a desolação das figuras fica, desse modo, rarefeita, pois estica-se muito ao longo de (pasmem!) três horas de espetáculo, perdendo a concisão adequada. Apesar dos cenários, vistos como "lindíssimos", faltava ainda ao TEN um diretor cênico, nas palavras do crítico, sobretudo na correção do elenco:

> *Espantou-me a lentidão de voz do sr. Abdias Nascimento que, nesta peça, se revelou o melhor do conjunto, seguro de cena.* O sr. Aguinaldo Camargo que coloco entre os nossos melhores intérpretes – culpa do papel que lhe deram? – parece em "O filho pródigo", hesitante como se fosse um principiante. Fracos: a sra. Marina Gonçalves e os srs. Roney da Silva e Haroldo Costa. A sra. *Ruth de Souza, das belas e expressivas mãos, ressente-se de quem a dirija. Mas há nela substância dramática de primeira qualidade*. A sra. Ana Maria, que interpreta o único papel branco, pertence ao "Teatro do Estudante". Vestiram-na mal, especialmente na cena em que deixa cair o manto negro que a cobre para danças diante dos olhos cheios de pergunta de "Assur". Fica nesse instante quase ridícula. Mas sua voz é bonita. *Falta de convívio com o palco, obriga-a a multiplicar seus gestos, que um diretor atento corrigiria*. Resta falar sobre o sr. José Monteiro, que tem tudo para ser um ator de verdade: voz, físico, flama. Precisa quanto antes saber andar (MAGNO, 1947, p. 15, grifo nosso).

Podemos agora discutir com mais elementos a atuação de Abdias. Recordemos que Roberto Brandão (1966) enxergou alguma influência de Ziembinski no trabalho do ator negro. Paschoal sente uma lentidão na interpretação do líder do TEN. Esse tempo ralentado é precisamente uma das fortes marcas de inumeráveis criações do polonês. Décio de Almeida Prado afirmou, em crítica a *Paiol Velho*, escrito por Abílio Pereira de Almeida e dirigido por Ziembinski, que "o ritmo de várias cenas, ainda mais lento do que aquele normalmente admitido pelas nossas plateias [...] (2001, p. 24). Souza traz ainda outra crítica de Décio acerca de *Cândida*, de Shaw, cuja encenação, também de Ziembinski, foi bastante lenta (e malograda). A mesma pesquisadora nos conta que: "[Paulo] Autran considerava que algumas produções de Ziembinski eram marcadas pelo ritmo lento, devido à riqueza de detalhes e das pausas demoradas, aspecto fortemente criticado não apenas pelo ator, mas por muitos críticos e

espectadores" (2005, p. 138). Tal fato é também corroborado no estudo de Yan Michalski (1995) sobre a trajetória de Ziembinski. Então temos duas dimensões importantes nesta discussão: em primeiro lugar é inegável o impacto causado pela presença do encenador europeu (que já colaborou com o TEN) nos meios teatrais carioca e paulistano, inspirando e apontando caminhos outros para a prática cênica de amadores e profissionais; em segundo lugar a atmosfera da linguagem cardosiana suscita uma compreensão, como assinalamos, litúrgica, não-naturalista. Há falas que se avizinham de salmodias elevadas. Esta confluência de elementos histórico-artísticos possivelmente pesou na linha atoral seguida por Abdias.

Paschoal encerra a sua crítica narrando a criação do TEN, segundo a sua versão, isto é, como o grande fundador da iniciativa, aquele que abriu portas e deu as condições para o grupo vingar. Não iremos rediscutir a matéria, já abordada em outros momentos desse trabalho, mas valerá a pena lermos o que era para ele a função deste grupo em um país como o Brasil:

> O Teatro Experimental do Negro não foi criado para criar, num país onde parte da população não está muito certa sobre a brancura de seu sangue, questões raciais. Parece-me errada a orientação de encenar peças que ficariam bem na América onde o negro é surrado e perseguido. Mas soam mal entre nós. Está no meu discurso de 1944: "um teatro onde os negros possam montar qualquer peça, de Shakespeare aos autores modernos, sem preocupações de pigmentação". De qualquer forma o Teatro Experimental do Negro é uma das nossas mais admiráveis realizações de teatro e merece todos os nossos aplausos. Cumpre aos seus dirigentes melhor escolher o seu repertório e não falar, através de personagens, num país onde graças a Deus, a não ser para meia dúzia de retardados mentais, não existem diferenças raciais (MAGNO, 1947, p. 15).

Os seus argumentos, entre o delírio e a mistificação ideológica, se ancoram em grandíssimas contradições. Primeiramente o crítico reafirma o batido mito da democracia racial, alegando que tais problemáticas não se fazem presente no Brasil. Os Estados Unidos foram mais uma vez o bode expiatório da responsabilidade do branco brasileiro que não deseja pensar seriamente as desigualdades raciais, nem tampouco considerar a sua posição de vantagem social. E neste trecho Paschoal exibe um traço bastante contundente da branquitude brasileira, a saber: ao mesmo tempo em que reitera a sua suposta neutralidade/normalidade no mundo (diferente é o outro, o negro, o não-branco), o branco opta em contextos diferentes por evidenciar ou não o seu pertencimento racial, sobretudo em situações em que privilégios e/ou poderes estiverem ameaçados (ou minimamente denunciados) (SILVA, 2017). O crítico abertamente expressa o seu incômodo para com o repertório estadunidense montado pelo grupo. Decerto ele está se referindo a *O Imperador Jones*, *Todos os filhos de Deus têm asas* e *O moleque sonhador,* peças que, de uma forma ou de outra, suscitam discussões acerca de práticas discriminatórias antinegro, dos dilemas afetivos em relacionamentos interraciais, da

criminalização e marginalização dos corpos negros, etc. Não são peças que apenas convocam personagens e artistas cênicos negros e negras, mas estabelecem (mesmo com suas contradições, como vimos) alguma tensão para com o contexto histórico-social do Brasil. Para defender a ideia de um país cordial, o crítico, então, informa-nos que uma parte da população não está segura da "brancura do seu sangue", como se, de repente, tais questões se tornassem menores ou como se, no limite, não fosse possível dizer quem é branco em nossa sociedade. Esse argumento parece estar, também, matizado pelas ideias de Gilberto Freyre acerca da mestiçagem constitutiva da sociedade brasileira. No Brasil, de acordo com o crítico, apenas uma parcela ignorante enxerga diferenças raciais.

Por fim, ele parece defender a ideia de um Teatro Experimental do Negro sem o seu componente crítico, antirracista, assinalando que o repertório do grupo estaria "errado", em uma atitude dirigista, assumidamente prescritiva. Paschoal sustenta a importância de um teatro em que os negros pudessem montar qualquer peça (exceto aquelas que abordam o racismo...), de Shakespeare à dramaturgia moderna. Neste quesito estamos de acordo. Tal amplitude criativa, livre de restrições, é fundamental. Mas por que, naquele momento, artistas negros e negras não encontravam condições abundantes para encenar toda e qualquer peça? Falta de interesse? A própria existência do TEN não é um indício de algo maior e mais profundo? Neste texto, Paschoal passa ao largo dessas e de outras questões, contentando-se com a ideologia corrente.

Oswaldo de Oliveira (1947) também não viu com bons olhos o texto de Lúcio Cardoso. Em sua percepção, repete uma compreensão já abordada aqui: o pendor literário do autor estava a sufocar as vibrações cênicas do texto. Oliveira ainda ressalta, no enredo, a existência de elementos capazes de provocar uma dramaturgia mais possante, tais como os choques de gerações e o de visões de mundo; a solidão espiritual; a presença da personagem branca que aviva as divergências entre os familiares negros. Após angariar mais experiência e observação, Cardoso poderá, segundo o crítico, vir a compor uma boa dramaturgia.

A encenação também não se mostrara vicejante. O primeiro ato, frio; o segundo ensaia uma melhora; o terceiro ainda mais frágil e anticlimático:

> É que faltou também melhor direção cênica. As próprias marcações, por vezes, estiveram defeituosas. Houve o elogiável intento de composição de ritmo plástico. Por questão de justiça, em vários momentos, isso foi alcançado com brilho. Para exemplo, o início do segundo ato, quando da realização da ceia. O contrário foi facilmente comprovado em outras circunstâncias, quando esse objetivo de constituição, prejudicou importantes efeitos no desenvolvimento. Portanto, se revelou qualidades, o ensaiador Abdias expôs também senões graves, que prejudicam o conjunto (OLIVEIRA, 1947, p. 5).

Por esta ótica, a direção de Abdias aglutinou agudos contrastes. Não é possível deduzir muito bem o que seria o aludido "ritmo plástico" objetivado pela encenação. Talvez o crítico esteja se referindo a uma movimentação bem desenhada no espaço, a pausas e andamentos harmonicamente integrados, ou talvez à fluência do espetáculo.

No que tange às atuações, Oswaldo vê, uma vez mais, fortes desníveis. Aguinaldo Camargo e Ana Maria foram apenas medianos. José Monteiro, embora exagerado, demonstrou possuir futuro no teatro. Marina Gonçalves e Roney da Silva precisavam, conforme o crítico, ser substituídos urgentemente. Os destaques positivos foram:

> Abdias, muito melhor intérprete do que diretor cênico, esteve magnífico no pai. Depois, Ruth de Souza, em Aila, confirmou outras atuações de relevo. Melhor ensaiada, ainda teria brilhado mais. O terceiro e último, que nos impressionou favoravelmente, foi Haroldo Costa, no pequeno papel do peregrino no primeiro ato (*ibidem*, p. 5).

Finalmente, "Maravilhoso, o gosto artístico de Santa Rosa, no seu invulgar cenário. Dentro de motivo simples, soube apresentá-lo com grande poder de imaginação" (*ibidem*, p.5) Veredicto: um espetáculo regular de um grupo promissor.

O dramaturgo, romancista e crítico literário Rosário Fusco[183] (1966) também analisou a montagem em matéria especial para o *Diário de Notícias*. A sua posição é de extremo desgosto para com a obra cardosiana. O jornalista aponta mazelas em diversos pontos do texto dramático. Vejamos alguns excertos: "Lúcio Cardoso 'escamoteia' o drama na sua raiz. Ao invés de tentar captar o possível lirismo das situações, toma-as como se fossem líricas em si" (p. 48); "A noção de cor epidérmica (matriz da tragédia), de que toda a família do Pai é possuída, num crescendo, como por contágio, é falsa" (Ibidem, p.49); "As palavras com que a trama se forma são insuficientes. Podem ser belas, podem ser poéticas [...], podem ser, até, profundas. E talvez o sejam quando lidas. Declamadas, não nos comunicam coisa alguma" (*ibidem*, p. 49). Em passagem ulterior, Fusco define a peça como uma "demagogia lírica" que não é, de maneira alguma, teatro. Em suma, o crítico considerou que, além de empolado, o texto dramático não resiste ao teste do palco, tanto pelo lirismo oco quanto pela fragilidade de sua estrutura. A violenta reação deste crítico, que também foi ficcionista do modernismo mineiro, é realmente espantosa, pois ele parece exigir de Cardoso qualidades como coerência, verdade, justificação ou causalidade (o emprego dos termos "mentira" e "falsa" são exemplos) em seu enredo, mas

[183] Em 1947, Rosário Fusco já havia entregado ao TEN o seu original, *O auto da noiva*. O projeto do grupo em meados daquele ano era também encenar, sob a batuta de Willy Keller, *O doente imaginário, de Moliére*, além de *O filho pródigo*.

a própria literatura de Rosário Fusco, contém traçossurrealistas e existencialistas, não atentos a um realismo estreito.

A bela encenação driblou, por assim dizer, os defeitos do texto: "Por isso, a poesia de Filho Pródigo será mais de Abdias e Santa Rosa do que do romancista de Maleita" (FUSCO, 1966, p. 51). E continua:

> Eis por que ao TEN pertence a gloria dessa representação. Seus interpretes resistiram ao mau texto (mau, enquanto destinado ao palco, excelente, em muitos trechos, à leitura repousada), suportando toda a responsabilidade de um espetáculo que, apenas sofrível, tolera-se durante quase três horas (FUSCO, 1966, p.51).Em vão Ruth de Sousa, Aguinaldo Camargo e Abdias do Nascimento (com influências palpáveis de Ziembinski e Marie Bell) procuram atirar-nos a tragédia pelos olhos, pelos ouvidos: seu centro não mora aí (*ibidem*, p. 51).

Há, conforme nos avisa o crítico, textos para a cena e textos para a leitura. Ainda naquele momento esta divisão radical fazia bastante sentido, cabendo ao encenador revelar e dourar os sentidos da dramaturgia. Fusco indiretamente concede a primazia ao texto teatral, pois é ele (com seus méritos ou fraquezas) que irá balizar a prática diretorial e, no limite, o êxito da empreitada. Quanto à interpretação, a presença de Ziembinski é entrevista mais uma vez. Yan Michalski (1995), entre muitos outros, assinala que o artista polonês, alçado ao *status* de mestre, foi projetado como um "inevitável referencial" (p. 75) no processo "renovador" do teatro brasileiro, especialmente por ajudar a disseminar, na prática e na teoria, "conhecimentos até então ignorados no Brasil" (p. 75). Entre tais conhecimentos encontravam-se, seguramente, aqueles atinentes ao ofício da atuação. Desta feita, é possível que os atores e as atrizes do TEN, em *O filho pródigo*, tenham sido associados ao estilo do polonês pela atuação anti-naturalista, enfática, extraordinariamente lenta, concebendo um ritmo distante da realidade imediata. E neste caso, o grupo foi atento à própria natureza da dramaturgia que se situa em um território lendário, não comezinho.

E no último parágrafo, Fusco (1966) conclui, como que provocando Roberto Brandão: "Eis aí: não creio, ou não acho, que *Filho Pródigo* seja o melhor espetáculo deste ano que se acaba, como afirmam. É o melhor espetáculo que o Teatro Experimental do Negro já nos apresentou" (p. 52).

Merece ser destacado também o comentário crítico publicado sem assinatura na revista *Momento Feminino* no dia 12 de dezembro também de 1947. Sumariamente, a peça de Lúcio Cardoso não soa, nesta análise, convincente e nem desenvolto. O esforço dos atores patina em uma dramaturgia fraca. A iluminação e os cenários de Santa Rosa foram elogiados: "Agradáveis e adequados". No que diz respeito ao elenco, a perspectiva é provocativa:

> Abdias do Nascimento aparece diferente em o "Filho Pródigo". O artista formidável que tantos nos impressionou em "O Imperador Jones", de O'Neill, surge agora um tanto contagiado pelo novo teatro expressionista do sr. Ziebinsk (sic). É uma pena que um artista com o valor de Abdias tenha se envolvido numa manifestação que se alastrava por todo grupo dos "Comediantes". Não fazemos aqui restrições nem atacamos o sr. Ziebinsk (sic) que ao contrário achamos um excelente ator ao lado de um diretor que convence os seus artistas dirigidos. Achamos é que Abdias tem as suas qualidades próprias não necessitando de empréstimos que tanto comprometem o seu grupo experimental.
> Outro desastre na peça brasileira é a atuação de Aguinaldo, surpreendente sempre em suas atuações. Aguinaldo morre nessa peça de uma forma inteiramente separada de qualquer processo cênico.
> As mulheres melhoram um pouco – Ruth e Marina, são talvez o ponto mais alto da peça (TEATRO, 1947, s. p.).

O texto lança algumas interrogações: por que a crítica afirmou que Abdias aparentemente saiu-se melhor n'*O Imperador Jones* do que n'*O filho pródigo*? Nas fichas técnicas e nos registros correntes não há qualquer menção de que o líder do TEN tenha atuado na peça de O'Neill antes da remontagem em 1953. Pretendeu o texto se referir à participação de Abdias em *Todos os filhos de Deus têm asas*, também de O'Neill? Outro ponto: a linha interpretativa de Abdias é questionada. A similitude artística para com Ziembinski é lida como cópia, simples repetição que ofuscaria as particularidades daquele ator negro. Destaca-se aqui algo fulcral nestes processos de transformação da prática teatral: os possíveis maneirismos. Não é descartável a possibilidade de que Abdias, na função de encenador da peça, tenha intentado reproduzir gestualidades, movimentações e atmosferas presentes em algumas direções do polonês, levando em consideração o mito que se criou em torno dele – mestre do teatro brasileiro moderno. Não teria Abdias desejado aproximar-se (ou inspirar-se) de um referencial artístico altamente reputado? Um ponto fora da curva aqui é um elogio à atriz Marina Gonçalves, repetidamente vista, ao lado de Roney Silva, como um dos pontos fracos do espetáculo. Nesta crítica, porém, é justamente o seu trabalho e o de Ruth os mais bem avaliados.

Um ponto relativamente consensual até aqui: a dimensão visual do espetáculo. A construção cenográfica e os desenhos de luz parecem ter sido deveras atraente, bem como os figurinos e as caracterizações dos atores. Uma fotografia em especial nos fascina. Nela estão Aíla (Ruth) e o pai (Abdias). Reparemos especialmente no olhar da atriz. Este é, acreditamos, o *punctum* (1984) (é Roland Barthes quem fala) da composição. Há um periclitante misto de altivez, ameaça, desdém e finíssima perfídia, em uma máscara facial da qual despontam feixes de pura tensão. Delineado por sobrancelhas acentuadamente curvilíneas, os olhos da personagem parecem indicar uma mente inquieta que, continuamente, está a tramar algo. Aíla é, como argumentamos, a figura mais fissurada pela imagética branca e, além disso, nutre uma acidentada paixão pelo cunhado. Tais inclinações a empurraram para o desfecho sanguinolento.

Ela assassinou o marido para viver os seus alvos desejos. Portanto, há zonas obscuras na concepção desta personagem, labirintos perniciosos em seu interior que devem ser ocultados. Por isso o seu olhar é tão sinuoso. Em diversos momentos da dramaturgia, o olhar de Aíla é o epicentro de ímpetos, temores e forças nebulosas.

Figura 5 - Ruth de Souza (Aila) e Abdias Nascimento (o pai) em O filho pródigo, de Lúcio Cardoso. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, dezembro de 1947.

Fonte: Acervo Ipeafro.

A temporada em São Paulo de *O filho pródigo* estreou a 8 de maio de 1953[184], voltando aos palcos nos dias 15, 16 e 17 daquele mês. Os cenários, desta remontagem, foram concebidos pelo artista visual Anísio Medeiros. Lembremos que o TEN havia iniciado em abril esta série de apresentações com *O Imperador Jones.* Vejamos, portanto, a recepção desta versão da peça cardosiana. Nestas montagens Léa Garcia assumiu o papel de Aíla.

A primeira crítica deste período pertence a Cavalheiro Lima Sem embargo, o seu texto foi um dos mais demolidores. Nenhum ponto, elemento ou trecho do espetáculo mereceu uma

[184] A revista *Dionysos,* nº 28, dedicada ao TEN, informa-nos incorretamente que a estreia da peça se deu no dia 02 de maio. Mas os dados presentes nos jornais da época, como o *Correio Paulistano* e o *Diário da Noite* contradizem a revista citada.

consideração minimamente plácida. “O pior espetáculo do TEN, em sua atual temporada” tem uma causa, a dramaturgia medíocre:

> A fraqueza do texto, com pretensões a um estilo de teatro recitado, mas cheio de incongruências em sua estrutura formal, na psicologia dos personagens, na construção das cenas e pelo ritmo tardo, que prejudicou o possível interesse do entrecho, e ainda mais, a falta de um estilo único na representação converteram “Um Filho Pródigo” numa experiência mais ou menos frustrada (LIMA, 1953, p. 11).

O crítico, em duas críticas, publicadas em dias diferentes, demonstrou todo o seu desagrado para com o malogro do texto, em sua concepção. Ele nem mesmo chega a analisar os outros elementos do espetáculo, como a atuação, os cenários etc. Ele fixa-se na sua escrita ferina contra a dramaturgia que, nem mesmo presta-se a ler: “As indecisões do autor são evidentes e sua técnica muito primaria, evidenciando a pouca familiaridade que tem com a cena” (LIMA, 1953, p. 13). A sua acidez saturada não nos permitirá avançar muito. Contudo o crítico destaca algo instigante acerca do repertório e das intenções do TEN: “Aliás, para a causa dos homens de cor, já que muitos falam em uma “causa”, não é muito indicada a montagem do drama de O’Neill que, do homem preto dá a pior das amostras. Jones é um cínico e os pretos africanos que o endeusam uns pobres diabos” (*ibidem*, p. 11). Lima foi um dos poucos críticos a expor um olhar mais desconfiado para com o alcance e as ambiguidades de *O Imperador Jones*. Ou seja, para este jornalista o TEN e seus propósitos deveriam selecionar personagens que representassem o negro em uma posição talvez mais honrada ou elevada. O crítico parece enxergar em Brutus Jones (creio que O’Neill também procedera assim) a representação geral de todos os negros. O seu crivo é um bocado moralista (denuncia o cinismo de Jones), pois não encara, com profundidade, as diversas camadas da personagem expressionista. Ao mesmo tempo, porém, a sua provocação é por demais pertinente, visto que Jones também possui as suas contradições e limites.

Oscar Nimtzovitch[185] (1953) viu na dramaturgia “um amontoado de diálogos fáceis e falsos” cujas formas não aproveitaram bem a atmosfera e a simbologia da peça. Para ele, o mote é instigante, mas o desenvolvimento é fraco e inconcluso, pois não soluciona, em sua visão, os problemas do texto. A força da empreitada advém, realmente, da encenação e da atuação:

> Abdias Nascimento, que dirigiu o original, consegue apresentar aos espectadores um espetáculo sóbrio, muitas vezes original nas suas marcas, onde as interpretações, variantes e atraentes, conseguem prender as atenções e proporcionar oportunidades de assistir, verdadeiramente os seus inatos talentos artísticos. (1953, p. 7).

[185] Por Oscar Nimtzovitch. O filho pródigo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 de maio de 1953.

Na primeira versão desta peça, Paschoal Carlos Magno, Oswaldo Oliveira e Roberto Brandão alegaram que faltava ao espetáculo uma direção mais presente e segura, como se Abdias, como encenador, estivesse vacilante ou incerto. Anos mais tarde, o crítico paulistano destacou precisamente não apenas as marcações, mas também a dinâmica entre os atores e a atmosfera sóbria, propostas pela encenação. Parece ter havido algum amadurecimento na lida com este texto.

A respeito dos atores, Nimtzovitch deixou-nos uma impressão geral bastante positiva:

> Claudiano Filho, fazendo o principal papel da peça, porta-se com vigor e nos apresenta um "Assur" alheio ao mundo em que vive, sonhador e ilusionista de uma miragem que se faz possante antes seus olhos.
> *Marcílio Ribas*, em sua estreia no Teatro Experimental do Negro, nos chama a atenção pela naturalidade e consistência no viver do personagem.
> Falha muitas vezes, e isso é natural para um estreante, porém, sem dúvida alguma, é um dos elementos de que Abdias deve cuidar, aperfeiçoar na arte cênica. Um ótimo artista, esse *Marcílio Faria*. Abdias Nascimento, fazendo o papel de "pai", porta-se com discrição, agradando e nos dando uma visão interessante do tipo. Raul Martins, com ótima voz, também dotado de grandes predicados artísticos, merece cuidados especiais do diretor do TEN.
> Pode se tornar um dos grandes valores de seu "cast". Aparecida Rodrigues, José Ézio e Ana Felimonoff, dando consistência aos personagens, interpretam bem os vários papeis.
> Para terminar, só nos resta destacar *a esplêndida atuação de Léa Garcia*, uma atriz que chama aplausos pela *sua perfeita maturidade de intérprete*, por *suas flexionadas e estupendas mutações*, vibrando no desempenho de uma "Aila" que vive entre nuvens de distantes horizontes, buscando na fuga um outro pedaço de sua vida (1953, p. 7).

O Assur de Claudiano Filho parece ter impressionado mais do que o Assur de José Maria Monteiro. As críticas a este ator foram majoritariamente desfavoráveis. Porém, Monteiro era um estreante pleno. Filho, ao contrário, já possuía alguns anos de prática com o TEN. Este fato não explica tudo, mas também não deve ser subestimado. Em entrevista ao *Correio Paulistano* do dia 30 de agosto de 1953, Claudiano Filho conta-nos algo até então ignorado (pelo menos para nós), a sua participação na primeira montagem de *O filho pródigo.* Comumente, o nome deste ator surge apenas a partir de 1948 ao integrar o elenco de *Aruanda*:

> Uma das coisas que mais me emocionaram foi quando Aguinaldo Camargo deixou o elenco do TEN para concluir as filmagens do filme "Terra violenta" e eu fui o escolhido para substituí-lo na peça "O filho pródigo'. Foi nessa "prova de fogo" que Abdias começou a notar algumas qualidades em minha pessoa, dando-me a seguir o papel de "Pai João" na peça "Atuanda", de Joaquim Ribeiro. Confesso que me senti receoso. (FILHO, 1953, p.7).

A própria reportagem diz que, antes mesmo de substituir Camargo, Claudiano Filho interpretou um escravizado na "primeira apresentação do original de Lúcio Cardoso". No segundo ato, quando Assur volta à casa pela primeira vez, o afortunado homem tem ao seu

dispor três servos negros que sequer falam. Com base nesta reportagem, Claudiano encarnou um deles. Então, de algum modo, nosso ator já conhecia esta peça.

O crítico comete um lapso ao grafar equivocadamente o sobrenome de Marcílio Faria, chamando-o de Ribas. Em *Dionysos* nº 28, o nome de Marcílio não foi incluído e, em seu lugar, está Samuel Santos, o proeminente ator do TENSP. Aqui há mais um equívoco historiográfico. Samuel Santos realmente estava colaborando com o TENRJ, mas em outra peça, a saber, *Sortilégio*, em uma de suas primeiras tentativas de encenação. O elenco dessa montagem, nos jornais, inclui devidamente a presença de Marcílio. Por fim, a atuação de Léa Garcia. Chama-nos atenção a ênfase que Oscar confere às mutações da personagem. Este ponto é crucial no caso de uma personagem dissimulada, inconstante.

Clóvis Garcia (2006) também não encontrou nenhuma força na dramaturgia cardosiana, pois esta "ficou prejudicada com a preocupação excessiva de ressaltar o aspecto poético da parábola em prejuízo dos valores especificamente teatrais. Por isso é uma peça de difícil realização e *pouco acessível ao público*" (p. 148, grifo nosso). Para o crítico, cremos, o lirismo ou o rebuscamento no texto poderiam comprometer a relação texto x plateia quanto ao entendimento do enredo e dos termos empregados. Esta relação entre o teor literário da dramaturgia e o papel do público será retomada na crítica de Décio de Almeida Prado de um modo mais discutível. Clóvis também ressalta as escolhas e os caminhos poéticos da encenação:

> *Abdias Nascimento procurou realizar cenicamente o clima poético do texto, estilizando as marcações e a entonação dos diálogos*. Se nem sempre foi bem sucedido, pela inexperiência de alguns atores e peça deficiente (a construção teatral da peça), abordando-a pelo único caminho viável, *deixou bem claro a sua intuição como diretor* (GARCIA, 2006, p. 148, grifo nosso).

Este trecho apresenta muito bem as expectativas acerca das funções de um encenador moderno, na visão de muitos críticos da nova geração: realizar o clima/atmosfera de um texto a partir de modos específicos, estudados e plásticos de articular as expressões corporal e vocal, sem falar na harmonização com os outros elementos visuais e sonoros da cena. Esta estilização nas entonações foi justamente um dos pontos associados ao teatralismo de Ziembinski. Um texto supernatural como *O filho pródigo* estimulou o diretor a seguir as veredas da própria dramaturgia. Garcia (2006) nos indica que Abdias possuía uma visão de conjunto. Este traço é basilar para o chamado teatro moderno. O elenco, em sua maioria, encantou o crítico:

> Na interpretação, destacamos Lea Garcia que revelou positivas qualidades dramáticas, não obstante uma perigosa tendência para a afetação que exigirá uma maior vigilância por parte da direção antes que se torne um defeito real. Claudiano Filho, no papel-título, teve a oportunidade de demonstrar um apreciável jogo fisionômico e capacidade interpretativa que deverá ainda ser mais bem desenvolvida. No "Pai",

> Abdias Nascimento teve uma atuação sóbria, de acordo com as características do personagem. Gostamos, também, dos estreantes Marcílio Faria, José Ezio e Aparecida Rodrigues, elementos bem aproveitáveis. Raul Martins e Ana Felinomoff foram os mais fracos, sendo que a última, apesar do desaconselhável recurso de roupas sumárias, não conseguiu transmitir a sedução e o mistério que devem marcar a "Peregrina" (p. 148).

O crítico detecta uma afetação talvez exagerada, lacrimogênea ou estatuária em Léa Garcia, como se a atriz enfatizasse tremendamente a poesia do texto. Apesar dos pontos mais ou menos negativos aqui e acolá, percebe-se, por esta crítica, um bom trabalho geral. Clóvis elogiou a concepção dos cenários de Anísio Medeiros, mas a penúria financeira não permitira uma execução mais bem acabada das ideias do cenógrafo.

Por fim, Décio de Almeida Prado (2001). Para o crítico, peças como *O filho pródigo* são sintomas graves do processo de formação histórica da dramaturgia brasileira. Em nosso teatro, a dramaturgia sempre fora uma espécie de pária no reino da literatura. Seria o dramaturgo verdadeiramente um escritor ou um astuto organizador de truques, lances rocambolescos e golpes de enredo para sustentar a tensão do público? Ao afirmar que o teatro brasileiro, desde os seus primórdios, "sofre da falta de qualidade literária" (2001, p. 85), quais referenciais estético-culturais estavam a orientar o crítico? Qual sua noção de "qualidade literária"? A mentalidade afrancesada (marcada por Copeau e Jouvet) se exprime, cristalinamente, quando Prado afirma que no Brasil "Poetas e romancistas [...] *partindo da verdade incontestável de que o grande teatro sempre foi literário e poético*, chegam à conclusão, mais do que duvidosa de que literatura e poesia dispensam qualquer teatralidade" (2001, p. 85, grifo nosso). Ora, dentro desse axioma definido pelo crítico uma série de criações textuais jamais se aproximariam da "qualidade literária" defendida por ele. Vaudeville, revistas, mágicas, farsas, etc, nestes parâmetros, gerariam um "grande teatro"? Em entrevista a Ana Berstein (2005), Décio afirmou que ele e os demais críticos de sua geração "queríamos um teatro moderno, que era o teatro que se via nos Estados Unidos, na França, na Itália" (p. 316). É a partir desse prisma que uma significativa parte do pensamento deste crítico pode ser compreendida. Nesse sentido, Décio vê nos autores brasileiros dois extremos: ora a mediocridade humilde das chanchadas, ora a presunção, a cabotinagem, a imodéstia em tentar emular os processos criativos de um Claudel, Giraudoux ou Christopher Fry (o crítico vai expondo seus horizontes e balizas estética, estabelecendo de imediato uma rígida hierarquização). Lúcio Cardoso se enquadra no segundo grupo:

> Como pode um homem inteligente, sensível, escrever uma peça que é um monumento de literatice, em que não há um sentimento, uma ideia que não venha revestida de uma crosta espessa e impenetrável de literatura? Imaginávamos, por exemplo, na nossa

> ingenuidade, que a cor preta só pudesse ser sentida como uma maldição onde houvesse pretos e brancos vivendo em sociedade e onde os brancos fossem ricos, poderosos, e os pretos, não. Mas, os pretos do país imaginário de Lúcio Cardoso pensam diferentemente: nunca viram uma pessoa de outra cor e vivem todo o dia a lastimar amargamente a cor que a natureza lhes deu, como se de fato existisse uma hierarquia natural entre as cores ou se aceitassem os padrões sociais de terras estranhas e desconhecidas (*ibidem,* p. 86).

O crítico toca em um ponto crucial, ou seja, a principal debilidade do texto cardosiano: a infundada vontade que os negros têm (eles nem sequer poderiam se ver como negros, visto que essa é uma categoria histórica de caráter *relacional* e não *intrínseco*) de serem brancos, uma vez que estes nunca foram sequer vistos. Mas, e se a condição racial for uma metáfora para representar o aprisionamento metafísico ou existencial do ser humano? pergunta Décio. Sendo assim, responde ele, é salutar desconfiarmos de símbolos que não guardam alguma correspondência, mesmo que mínima, com a realidade social. Neste aspecto, concordamos inteiramente com o crítico. Em nossa análise já pontuamos a postura irresponsável de Lúcio Cardoso ao manipular de modo tão inconsequente os signos negro e branco em sua peça. Estes mesmos signos possuem complexíssimas cargas de significação na história, na política e na cultura do Brasil e do mundo. Significados que não podem ser ignorados sob o risco de agir de modo leviano. A cruz suástica e toda a imagética nazista (violentos signos da morte e da violência) poderiam ser manejados, despreocupada ou oniricamente, mesmo em uma peça assumidamente surrealista ou dadaísta? Onde fica a articulação ético-política e estética na criação? É neste ponto que *O filho pródigo* revela não apenas seus limites, mas suas graves contradições.

Prado (2001) continua assertivamente:

> Qual a verdadeira condição dos negros entre nós? *Infelizmente em sua maioria são ainda uns pobres coitados, sem dinheiro, sem saúde, sem cultura, sem arte, sem nada.* Como fazer então para aproveitá-los literariamente? Nada mais simples: basta dar propositada e desdenhosamente as costas a toda e qualquer realidade humana e psicológica. *Por essa regra simples de fazer literatura toda peça negra deve ser de preferência poética e, se possível, bíblica.* Não há mais operários, nem colonos entre os negros do nosso palco: apenas Édipos ou Rei Lears em perspectiva. *Nenhum problema econômico ou social os aflige: unicamente a angústia de ser ou a perplexidade filosófica perante a fragilidade da condição humana* (p.86, grifo nosso).

De acordo com a observação do crítico, uma dramaturgia brasileira que articulasse personagens negras deveria forçosamente discutir problemas sociais atinentes à precária condição de vida do povo negro. Prado (2001) demonstra certa implicância com textualidades *a priori* alienadas ou escapistas cujos enredos desconsideravam a realidade concreta. Se por um lado seus argumentos revelam uma forte preocupação sociológica, por outro lado explicita algumas contradições do seu pensamento.

O crítico parece desconsiderar (ou nem se atentar) as possibilidades criativas condensadas pelo TEN, como um fermento para outras formas, imagens e universos nos quais o signo negro poderia ser redimensionado e ressignificado para além dos condicionantes da realidade ordinária. Outros mundos a se criar. Ora, personagens negras deveriam apenas estar vinculadas a moléstias ou desgraças socioeconômicas? Não seria o TEN esse campo de invenção e reinvenção dos possíveis, esse território de insistentes tentativas de redesenhar e reimaginar esteticamente o ser/estar negro a partir de outros referenciais, olhares e sentidos? *O filho pródigo* não é frágil por se aproximar do simbolismo (ou distanciar-se do naturalismo), mas pela inconsistência de sua estrutura. Exigir um engajamento sociológico dos projetos dramatúrgicos do TEN é, no mínimo, um contrassenso, considerando a vasta gama de iniciativas políticas engendradas pelo grupo. Outras peças encenadas pelo grupo discutiam aspectos mais concretos como *O moleque sonhador*, *Todos os filhos de Deus têm asas*, *Filhos de santo* e os textos escritos por Augusto Boal. Esta cobrança endereçada ao grupo não é razoável, nem tampouco justa.

A sua cobrança soa ainda mais curiosa quando levamos em consideração que ao criticar, por exemplo, peças de leve teor mitológico, como *Um deus dormiu lá em casa* e *A raposa e as uvas*, de Guilherme Figueiredo, Décio não chega (nem de longe) a dizer que é um problema situar os brancos na sociedade helênica tão antiga e distante. Mas transplantar personagens negras para uma realidade bíblica é questionável, pois supostamente daria as costas para a realidade concreta do povo afro-brasileiro... Realismo (tacanho) para alguns e abertura criativa para outros? Outro exemplo emblemático: Décio de Almeida Prado foi um dos maiores entusiastas das encenações do TBC – um grupo umbilicalmente associado à mais alta elite paulistana. Se a discussão sociológica era tão cara a ele, porque as graves políticas e estéticas contradições do TBC não foram apontadas ou debatidas?

Ao se afastar da realidade, Lúcio Cardoso entra em cheio nos clichês poéticos, segundo Décio, replicando convenções batidas nesta obra imersa em uma profunda "insinceridade", para usarmos seu termo. O único momento de autenticidade da peça é a entrada de Sara, a cabra de Moab, o irmão mais novo. A produção do espetáculo realmente colocara uma cabra (!) sobre o palco, em uma escolha artística que deixaria ruborizado até mesmo André Antoine. "Quem é que vai se preocupar com um peregrino bíblico quando pode observar essa coisa deliciosamente simples, espontânea, natural – uma cabra?" (PRADO, 2001, p. 87).

Para Décio de Almeida Prado (2001), a peça se tornaria uma grande obra se plasmasse as ambições artísticas do dramaturgo Paul Claudel, expoente de um teatro marcado pelo misticismo e pela cosmovisão católica. *O filho pródigo* é:

> Uma peça, enfim, que pede atores de grande poder poético, de grande domínio verbal, atores, vamos dizer, como os da Comédie Fraçaise – ou um pouco mais abaixo. Por que motivo um grupo de atores novos, muitos estreantes, resolve começar por uma peça desse calibre literário, tão longe do público a que deveria se dirigir, é um mistério cuja solução nos escapa (p. 87).

Claudel e a Comédie Française são os horizontes superiores arrolados pelo crítico. O autor francês simbolizaria um elevado patamar dramatúrgico, ao passo que o grupo citado, também francês, representaria não apenas uma inspiradora tradição teatral, mas também uma elocução elegante, uma certa finesse nos trejeitos. Estes são universos culturais orientadores do crítico paulistano: "[...] nós tínhamos muito o modelo francês, mas o nosso objeto era o Brasil [...]" (BERSTEIN, 2005, p. 327). A sua opinião a respeito do público é discutível. Para Décio, aparentemente, o substrato poético-literário deste texto teatral não seria compreendido (ou devidamente apreciado) pela plateia do TEN. A qual público o grupo negro deveria se dirigir? Espectadores marginalizados, pobres, negros, humildes, não-acadêmicos, etc? Sendo assim, há marcas elitistas em seu posicionamento, pois o crítico separa (e hierarquiza) as propostas artísticas que deveriam ser ofertadas para cada público, de acordo com o capital cultural de cada um. Décio quer colocar as coisas "em seus devidos lugares", tentando definir o que deve ou não fazer um grupo jovem e o que deve ou não ser apresentado para tal ou qual público. De fato, há distintas abordagens, endereçamentos e formas de se estabelecer interlocuções entre palco e plateia, segundo os contextos socioculturais também distintos. Mas a argumentação do crítico nos leva a considerar que ele estava a subestimar a ambos: grupo e público, como se estes estivessem lidando com um tipo de texto que estaria além de suas possibilidades. A força de um grupo experimental, como o TEN, é justamente essa possibilidade de criativamente arriscar processos.

O crítico pontua, em seguida, suas considerações acerca do espetáculo apresentado:

> De qualquer forma é nosso dever assinalar que a segunda apresentação do Teatro Experimental do Negro, dependendo menos do encenador, esteve em nível bem superior ao da primeira. Atores como Abdias Nascimento, Aparecida Rodrigues, José Ezio, Ana Felimonoff, Claudiano Filho mereciam um texto teatral mais comunicativo, que desse a medida do talento de cada um. (Léa Garcia tem o defeito de se julgar uma grande trágica, coisa que, quando a gente pensa que é, não deve demonstram a ninguém). Agradáveis também os cenários de Anísio Medeiros (PRADO, 2001, p. 87).

Décio, portanto, conclui que *O filho pródigo*, como espetáculo, obteve mais êxito que *O Imperador Jones* (a primeira peça desta temporada em São Paulo), pois a presença e as responsabilidades do encenador na condução do drama cardosiano eram, em sua visão, menores do que no drama oneilliano. Ou seja, Abdias Nascimento, o encenador das duas montagens, ainda não possuía, segundo o crítico, domínio técnico para se afirmar nesta área. Décio também destaca um pendor exagerado, exacerbadamente emotivo de Léa Garcia (Clóvis Garcia já havia mencionado a "perigosa tendência para a afetação" que a atriz possuía). Ambos pedem algum comedimento na atuação de Léa.

Finalmente, o crítico compara, de modo subliminar, Lúcio Cardoso e Gonçalves de Magalhães, afirmando que o autor de *Maleita*, assim como o escritor oitocentista, foram criadores de peças literariamente requintadas e elevadas. Porém, suas obras não adquiriam voo cênico, soavam empoladas e habitavam antes as bibliotecas que os palcos. Na contramão, Martins Pena e suas comédias, tidas como superficiais e menores, em termos literários, revisitavam constantemente as ribaltas, porque a sua vitalidade teatral é incrivelmente superior à pretensa sofisticação formal da outra turma. Décio objetiva problematizar não apenas uma certa linhagem de peças palavrosas, sem dinâmica e recheadas de tiradas e reflexões poético-reflexivas, mas também a empáfia ou o vaidoso desejo de parecer sisudo, literário, em detrimento de uma comunicação teatral mais direta e viva. O debate está lançado.

A última apresentação de *O filho pródigo* ocorreu no âmbito do *XXXVI Congresso Eucarístico Internacional no Teatro Carlos Gomes*, no Rio de Janeiro, a 18 e a 15 de julho de 1955. A respeito desta terceira montagem localizamos nos arquivos e acervos apenas uma crítica, escrita por Claude Vincent, para a *Tribuna da Imprensa*.

A jornalista, ao que tudo indica, assistira à versão de 1947 desta mesma peça, pois para ela, ainda exala da dramaturgia uma singela poesia presente há anos. A cenografia e a indumentária, concebidas por Anísio Medeiros, compreenderam bem a ambiência poética daquele universo. A direção, contudo, parecia oscilar, ou seja, não conseguiu estabelecer uma linha a se seguir:

> Foi uma ideia corajosa e bonita do sr. Abdias Nascimento levar a peça de Lúcio Cardoso, sem uma ajuda sequer, como homenagem ao Congresso Eucarístico [...] Mas senti, nesta "mise-em-scene", uma vontade dividida, a de fazer coisa diferente da primeira vez e, ao mesmo tempo, a de dar ao espetáculo momentos plásticos, de mímica, que o texto não pede. (VINCENT, 1955, p. 9).

A equipe desta montagem guarda algumas boas diferenças das anteriores; no elenco apenas Léa Garcia, Claudiano Filho e Marcílio Faria remanesceram, e a cenografia ainda esteve

a cargo de Anísio, que, por seu turno, passou a colaborar somente a partir de 1953. Parece difícil imaginar que Abdias Nascimento, ainda o diretor, estivesse a desejar um espetáculo museológico, isto é, interessado em reconstituir a concepção cênica da versão primeira. Mesmo na segunda montagem, o TEN passou a colaborar com um cenógrafo diferente do original. Nesta terceira versão, não houve também uma aproximação para com Tomás Santa Rosa, o autor dos primeiros cenários em 47. Mas estas são inferências, Abdias pôde ter optado por uma reconstrução das marcações ou entonações utilizadas há anos e anos. De toda forma, Vincent (1955) afirmou que a impossibilidade de ensaios mais numerosos e demorados comprometeu a execução das propostas diretoriais. Por isso houve atuações titubeantes e expressivas, a um só tempo:

> Com exceção da Peregrina (Ely Raymond), que vai tirar Assur (Claudiano Filho) de sua terra para as cidades do mar, o elenco é de cor mesmo. Abdias Nascimento é o Pai patriarcal. Marcílio Faria, o filho mais velho, Manasses, que ama a terra mais que os homens, mas que tem ciúme dos homens que vencem sem a terra. Léa Garcia, cuja personalidade estranha empresta dramaticidade a Aila, precisa de uma dicção melhor, mas impressionou, na cena final do primeiro ato com o Peregrino apostólico de Frediman Ribeiro. Claudiano Filho, irrequieto, interpretou até certo ponto a ideia original do autor, no primeiro ato, mas exagerou depois. Durval Tupinambá e Anadelis tiveram certa dificuldade em se integrarem nos demais papeis. (VINCENT, 1955, p. 9).

A Aíla de Léa Garcia, causou impacto novamente. A última cena do primeiro ato, citada por Vincent (1955), é exatamente o momento em que a mulher, interessada e ansiosamente, interroga o Peregrino, desejando que ele narre as paisagens e as belezas que encontrara em suas andanças. Aíla revela o seu desespero, como se estivesse aprisionada naquele quinhão de terra ressequida e, ao mesmo tempo, estivesse acorrentada à sua negrura, símbolo da imobilidade e da rusticidade. A brancura é a miragem paradisíaca (ainda que nunca vista pela personagem). Mesmo trespassada por irremediáveis contradições da própria peça, a sua angústia medra, permitindo seguramente à atriz revelar as aflições de uma personagem atormentada: "Aíla (caindo de joelhos aos pés do peregrino): Acredito e louvo, meu pai, mas arranque do meu coração a semente que faz crescer a flor cor de sangue!" (CARDOSO, 2006, p. 99). Vincent (1955) encerra o seu texto torcendo para que o grupo, em sua próxima apresentação desta peça, consiga "restabelecer toda a beleza da versão original do TEN". Esse critério saudosista (tão questionável especialmente no caso da arte teatral) pode ter anuviado a visão desta crítica, para quem a versão primeira se convertera em um ideal.

2.4.5 Montagens de *Aruanda*

A obra de Joaquim Ribeiro foi, em verdade, a primeira peça brasileira escrita especialmente para o TEN, embora, por motivos de força maior, só veio a ser encenada em 1948, isto é, dois anos após o recebimento do original. A fortuna crítica deste espetáculo é, digamos, crucial para compreendermos, por um outro ângulo, algumas noções estéticas e raciais que estavam em tensão naquele período histórico. Princípios sonoros, visuais e coreográficos do candomblé estão articulados na concepção cênica da peça, logo, uma outra cosmovisão desponta em um universo simbólico-cultural parcamente (ou distorcidamente) conhecido pelo jornalismo teatral da época. A partir disso, discutiu-se fortemente, nas críticas, quais seriam as possibilidades de uma montagem desta natureza, apontar caminhos novos ou pouco explorados para a criação de um teatro negro, autóctone ou "folclórico". Neste terreno, não serão escassas as manifestações de um eurocentrismo maciço, sobretudo por ser essa a âncora formativa, conceitual e explicativa dos nossos críticos. Fetiches e generalizações grosseiras constituíram a base de muitas argumentações, como veremos. *Aruanda* estabeleceu, de imediato, uma certa torção, um drible, ou, se quisermos, uma ginga para com os parâmetros estéticos da crítica teatral que, um tanto desconcertada, agarrou-se a exemplos, analogias ou metáforas (algumas bastante simplistas) para tentar compreender e avaliar a peça. A montagem, para grande parte dos críticos, ostentou temas, motivos e desenhos de cena bastante poéticos, mas mostrou-se frágil quanto à sua estrutura dramatúrgica (enredo, clímax, desenlace etc.). Neste caso fica evidente, mais uma vez, a incapacidade do *drama* (como forma, como poética e como concepção de mundo) em abarcar experiências, vivências e sistemas culturais alheios a noções lineares de tempo ou distantes, de alguma maneira, da ideia de *sujeito* (em seu sentido histórica e filosoficamente moderno). O que para os críticos era uma falha, constituiu-se, talvez, como uma necessidade para aquela criação, isto é, não se aferrar às diretrizes clássicas da dramaturgia.

A primeira montagem de *Aruanda* estreou no Teatro Ginástico a 23 de dezembro de 1948, sob a direção de Abdias Nascimento, que também interpretou Quelé; cenários de Santa Rosa; no elenco estavam Ruth de Souza (Tia Zefa), Renê Ferreira (Rosa Mulata), Claudiano Filho (Pai João), Luís Soares (moleque Benedito), Haroldo Costa e dezenas de outros artistas, entre dançarinos, instrumentistas e cantores. Gentil Puget encarregou-se da parte musical.

Em rigor, porém, a primeira recensão crítica dirigida a *Aruanda* foi publicada dois anos antes, no jornal *A Noite*. José Jansen[186], como é presumível, debruçou-se tão somente sobre o

[186] Por José Jansen. Para o Teatro Experimental do Negro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 03 de julho de 1946.

texto teatral. Para ele, a peça ofereceria ótimas oportunidades ao elenco do TEN, porque não faltavam a ela substância brasileira, matéria esta apreciável em qualquer país no qual o folclore e a sociologia são estimulados:

> A dialogação natural e precisa bem revela o filólogo consagrado que é Joaquim Ribeiro. *O pitoresco linguajar da negra velha. Lá está como uma tonalidade do negro em sua fase de interditado à cultura.* As invocações aos deuses africanos transportam para o reino distante de Aruanda o instinto da mulata submissa à parte negra do seu sangue. Trai o seu homem pelo seu próprio corpo" (JANSEN, 1956, p. 6).

A perspectiva de Jansen será replicada em quase todas as críticas que foram escritas subsequentemente. Mais (por vezes menos) que uma criação artística, *Aruanda* foi vista como um tratado por meio do qual seria possível avaliar a posição cultural da pessoa negra no país. Isto é, por ter sido escrita por um folclorista, a obra atestaria as condições e os níveis culturais do negro, como se o texto teatral reproduzisse fidedignamente costumes, práticas, léxicos e valores afro-brasileiros. Segundo o crítico, a fala "pitoresca" da negra velha, demonstrava o período histórico em que o negro ainda não tinha acessado a cultura (leia-se: norma-padrão da língua portuguesa).

O jornalista ainda afirma que Joaquim Ribeiro lançou diretrizes para a consolidação de um "Teatro Nacional": "Não há imitações, não há estrangeirismos, nada de macaqueações grotescas nem charadas incompreensíveis para o espectador" (JANSEN, 1956, p.6). O Brasil, portanto, deveria seguir o exemplo de outras nações que buscaram em suas "raízes", no seu folclore, as bases para uma arte teatral verdadeiramente endógena. A Argentina (com os Irmãos Podestá e seu circo popular); a Espanha (e a literatura de Garcia Lorca tão atravessada pelas culturas andaluzes) e até os Estados Unidos (o autor cita o nome de Eugene O'Neill) procederam desta maneira, ou seja, voltaram os olhos para os valores culturais internos. Esta discussão não era, em nada, inédita, se a perspectivarmos historicamente. Desde o romantismo, passando pelo modernismo na literatura (o manifesto da Poesia Pau-Brasil, o Antropofágico, o Verde-amarelismo), ou nas artes visuais, incluindo o Manifesto Regionalista e os debates em torno do romance de 30; tudo isso já estava a cimentar um acúmulo de reflexões acerca da criação (e defesa) de uma cultura nacional, bem brasileira, popular, que conseguisse abarcar as nossas tradições, nossas especificidades simbólicas e, mais importante, o nosso "povo". A afirmação do "nacional-popular" no teatro brasileiro é, na historiografia tradicional, atribuída quase exclusiva e primordialmente às criações do final dos anos 50 e meados dos 70, como enfatiza o *Dicionário do Teatro Brasileiro:*

> O primeiro a ser lembrado dentro de uma perspectiva histórica é o do Teatro de Arena de São Paulo, particularmente no período que se inicia em 1955, com o ingresso de jovens atores e dramaturgos, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, provenientes do Teatro Paulista do Estudante e do movimento de militância secundarista do PCB (BETTI, 2006, p. 194).

Como veremos nas críticas seguintes, tanto a forma quanto o conteúdo de *Aruanda* já estavam, na década de 40, a mobilizar debates nesse sentido, em que se verifica os matizes ideológicos (e os conflitos) incrustrados na noção de cultura/teatro popular/nacional. José Jansen, à guisa de conclusão, parabeniza o grupo e o dramaturgo, pois com o surgimento deste novo autor a nossa literatura será enriquecida.

Uma crítica, assinada pelas iniciais S. P[187], no *Correio da Noite*, saúda o despontamento de Joaquim Ribeiro como dramaturgo, pois ele: "[...] trouxe para o teatro o folclore baiano, no qual ainda se conta fortemente a influência africana. Como conhecedor profundo das lendas e canções da velha 'boa terra', com a sua 'Aruanda' [...] fez, pode-se dizer um verdadeiro ensaio da criação do teatro folclórico." (1948, s. p.). Na visão deste crítico, a inclusão de lendas e canções no tecido dramatúrgico corroboraria para o surgimento de um "teatro folclórico", como sendo uma *representação* de costumes típicos de uma dada comunidade, neste caso, a sociedade baiana. É possível identificar neste crítico (e em muitos outros) a presença, mais ou menos distante, de um viés romântico, com todos os seus interesses pela cor-local, o pitoresco, o particularismo e a dimensão espontânea da criação (não ignoramos as suas tensões entre o particular e o universal) (NUNES, 1985). Iremos aprofundar, adiante, estas discussões, mas por ora basta ressaltarmos o fato de que, conforme S.P., *Aruanda* esboçava os contornos de uma teatralidade fundada em formas e criações "populares/folclóricas".

Apesar disso, o dramaturgo iniciante ainda não dominava o seu meio, isto é, não possuía boa técnica de composição:

> Quanto à teatralização, como acima dissemos, é falha. Os dois primeiros atos, por exemplo, poderiam ser reduzidos a um, pois que são cenas quase as mesmas e os finais são perfeitamente iguais. Também quanto à cena do enterro do "pai João", que poderia impressionar fortemente, torna-se monótona, por demasiadamente longa. (1948, s. p.).

A avaliação do crítico mostra-se assaz imprecisa. No primeiro ato, Rosa Mulata entoa, pela primeira vez o cântico que atrai misticamente o poderoso Gangazuma. Quelé então recebe a entidade e seduz, de modo intimidador, a companheira. No segundo ato, por seu turno, o homem mostra-se desconfiado para com a fidelidade de sua namorada. Este ponto,

[187] Por S.P. Primeiras – "Aruanda" no Ginástico. *Correio da Noite*. Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1948. Não é possível indicar a paginação. O fragmento de jornal não contém tais informações e faz parte do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

aparentemente supérfluo, é essencial para toda a crise que irá se avultar. O amante de Rosa Mulata é o próprio Quelé possuído. Uma das angústias centrais da peça reside nessa dupla dimensão do personagem – humano e divino. É verdade que os finais dos dois primeiros atos são semelhantes, a saber: Quelé encarna a força explosiva de Gangazuma, sob o canto de Rosa. Mas há uma diferença vital. No primeiro ato a mulher canta não apenas timidamente, mas também pressionada pela imperiosa entidade. No segundo ato, Rosa não canta amedrontada. Pelo contrário, adornada com colares e trunfa, ou seja, paramentada ritualisticamente, a mulher evoca ativa e conscientemente o espírito. É ela agora quem objetiva encontrar-se carnalmente com o sagrado. Não há medo, há desejo. Esta distinção, crucial na reconfiguração tanto da personagem quanto da relação entre os dois, parece não ter sido captada pelo crítico. Ou, talvez, a encenação não acentuou bem essa diferença. O enterro do pai João ocupa um brevíssimo trecho no terceiro ato, porém a encenação pode ter ralentado o andamento da cena para dar-lhe mais densidade e, tal feito, resultou em monotonia.

S.P afirmou que: "O diálogo é vivo, mas fugindo, por vezes, à linguagem usada pelos negros" (s. p.). Por esta asserção é possível inferir que o crítico se apoiou em um ideal de autenticidade para julgar a forma do diálogo. A linguagem forjada por Joaquim Ribeiro, principalmente na concepção da Tia Zefa e do Pai João, pessoas negras bem envelhecidas, simula corruptelas, coloquialismos e abreviações vocabulares, almejando articular, na dramaturgia, uma certa oralidade. S.P. procurou um espelhamento total entre a fala ficcional e a fala ordinária do real. Essa postura do crítico, embora questionável, não foi isolada. Por ter sido um folclorista, acreditou-se na possibilidade de Joaquim Ribeiro transplantar diretamente para a cena hábitos genuínos. Vamos discutir ulteriormente este tópico, mas por ora basta atinarmos para a linhagem histórica da figura do *folclorista*, como uma espécie de cientista (um entusiasta, melhor dizendo) que intentava classificar e ordenar, em estudos e anotações, as tradições populares e suas formas de expressão. Logo, Joaquim Ribeiro estaria apto a não apenas coletar, mas a reproduzir no texto a fala "original" dos negros. Esta foi, em muitos casos, a expectativa da crítica.

O crítico elogiou especialmente a cena final do espetáculo (preenchida por uma ressonante percussão), além dos momentos musicais e coreográficos, pois "constituíram o maior êxito do espetáculo". Quanto ao elenco, destacaram-se Ruth de Souza, "que manteve esplêndida interpretação na 'Tia Zefa'", Claudiano Filho, Abdias e René Ferreira. "A música de Gentil Puget é inspirada e bem regional". A cenografia de Santa Rosa foi descrita como

curiosa, faltando delimitar melhor o espaço do quarto "a fim de não dar a impressão de estar a cama no meio da rua". A despeito das restrições, S.P. considerou auspiciosa a estreia do TEN.

Aldo Calvet[188] também enxergou nesta peça a abertura de caminhos renovados e até então pouco explorados para a construção de uma, segundo suas palavras, "dramaturgia indígena":

> Eis aí, aos nossos poetas dramáticos, novo campo, novo e rico filão descoberto no mundo místico da raça negra. Estamos, pois, diante de uma verdadeira e original criação artística. *Em esquema embora, vemos, todavia, em "Aruanda", as bases muito sérias para a fundação do nosso teatro crioulo* (1948, s. p., grifo nosso).

O crítico emprega a palavra "crioulo*"* para se referir a este novo teatro que poderia vir a ser gestado a partir de *Aruanda.* Calvet pode ter tomado "crioulo" como mero sinônimo de negro. Historicamente este termo foi fortemente utilizado para designar, no contexto escravocrata, a pessoa negra nascida no Brasil (ou, em um sentido mais expandido, os negros nascidos nas Américas), em contraposição àquela nascida no continente africano. Neste caso, a peça ostentaria elementos basilares para um teatro (negro) em sintonia com sistemas culturais notadamente afro-brasileiros. Uma cena nacional, portanto, revestida pelo "mundo místico da raça negra".

Contudo, o termo histórica e culturalmente possui uma complexidade semântica incontornável[189]. Valdívia Delgado Tolentino (2013) discorre minunciosamente sobre a contraditória variabilidade semântica do conceito de crioulo, tanto no âmbito da Linguística quanto no âmbito da História Social. Interessa-nos neste trabalho destacar que os chamados processos de crioulização emergiram, de maneira lata, em contextos coloniais, marcados pelo escravagismo, por instrumentos de violência (física e simbólica) e pelas migrações forçadas que, por sua vez, geraram proximidades e contatos entre distintos sistemas culturais. Nos territórios americanos e africanos, continentais e insulares, para ficarmos apenas com alguns exemplos, surgiram línguas e identidades crioulas no bojo da colonização europeia. Mais que um simples movimento de miscigenação, mistura ou hibridização, os processos de crioulização associam novos e antigos elementos culturais, desenvolvendo, por conseguinte, estratégias de resistência dos valores dominados. Neste sentido, as relações, os atravessamentos e as interpenetrações entre bases culturais distintas geraram novas identidades grupais,

[188] Por Aldo Calvet. "Aruanda", no Ginástico. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1948, s. p.
[189] Para uma discussão mais pormenorizada acerca da crioulização/crioulidade ver: Tolentino (2013); Rezende (2013).

impulsionando a aparição gradual de modelos/sistemas originais. (TOLENTINO, 2013). As sociedades cabo-verdianas e santomenses são casos clássicos e intrincados de crioulização:

> A crioulização ocorreu em situações de brutalidade, violência, desigualdade e sobrevivência, não obstante, o sujeito crioulizado foi capaz de adaptar-se, mesmo atendendo às condições extremas em que se encontrou. Trata-se de um fenómeno distinto de processos como o da aculturação, em que uma cultura acaba por se sobrepor a uma outra, por meio de uma imposição real ou simbólica de pretensa superioridade, precisamente por que, *apesar das condições extremas de esmagamento físico e moral exercido por uma das partes envolvidas sobre a outra, foi possível a sobrevivência continuada de formas de resistência pela parte subjugada*. A resistência, que tomou diferentes formas – evidentes e radicais como revoluções, fugas (*maroonage*), suicídios por parte dos escravos, assassinato dos senhores. Ou através de acções dissimuladas e subtis, como gestos subversivos dos escravos, materializados em actos de sabotagem do poder do senhor – fingindo não perceber directivas, usando as superstições dos senhores para amedrontá-los por exemplo através de ritos vistos como obscuros (TOLENTINO, 2013, p. 28, grifo nosso).

É improvável que Aldo Calvet estivesse considerando todas essas nuances conceituais ao empregar o termo crioulo. Mas parece-nos que o crítico almejou destacar alguma identificação cultural específica para esta peça, como se houvesse, em sua linguagem dramatúrgica, um amálgama entre valores diferentes. É o que podemos deduzir a partir do seguinte trecho: "Vacilante na sua estrutura cênica, estão ali bem claras, contudo, *as linhas mestras da tragédia situada no campo primitivo do sentimento e das crenças dos marginais do Brasil*" (1948, s. p.). Ou seja, uma base trágica (europeia) estaria rearticulada, ou matizada pelas crenças afro-brasileiras. Nesta linha de raciocínio, o crítico parece encarar a peça como um híbrido que reunia motivos negro-brasileiros e bagagem branco-europeia. Historicamente a marca ou a identificação *crioula* nunca se efetivou de maneira neutra ou desinteressada. Tensões sociopolíticas sempre estiveram atadas a este conceito, tais como as hierarquizações entre os sistemas culturais em relação. É o que acontece neste caso, quando o crítico afirmou que *Aruanda* situa o trágico no primitivismo dos marginais, operando aí um desnível racista e etnocêntrico (o vocábulo primitivo é sintomático). Calvet não foi o único a ver laivos trágicos na peça.

Na sequência o crítico tentou esmiuçar, segundo sua pobre visão, os princípios cosmológicos e religiosos presentes na peça. Embora não seja um tópico central, no escopo deste trabalho, é significativo perceber o olhar fetichista e algo moralista do crítico ao ver na peça incontroláveis obsessões sexuais, além de misturar levianamente o espiritismo e o candomblé. Júlio Cláudio da Silva (2011, p. 207) a partir de um outro ângulo de análise, também reconhece um vacilo no raciocínio do jornalista: "Mas a própria narrativa de Aldo Calvet toma religiões diferentes como se iguais fossem, o que iguala o crítico à obra no quesito confusão".

Após apresentar, resumidamente, o entrecho, o crítico avaliou a encenação em si. Este "espetáculo interessante" exigiria, portanto, uma interpretação bem desenvolvida. Abdias Nascimento e René Ferreira não puderam, contudo, oferecer atuações expressivas. O primeiro não convence nos momentos de transe; a segunda, hesitante, exprimiu "pouca feminilidade, o todo sedutor" (CALVET, 1948, s. p.). Uma feminilidade sedutora não parece ser a nota mais fundamental de Rosa Mulata. Há delicadeza, medo e paixão, (para não falarmos de seus dilemas identitários, sendo uma pessoa considerada mulata). Ela não é fortemente sedutora, mas fortemente seduzida. Ruth de Souza "aparece num desempenho brilhante, dando relevo à figura tão marcante de 'Tia Zefa'" (CALVET, 1948, s. p.). Uma vez mais, o trabalho atoral de Ruth é apreciado.

É mister salientarmos a significação de Tia Zefa, uma personagem que apresenta uma substância emocional muito ampla e paradoxal. Inicialmente a velha senhora é vista como uma verdadeira sabedora dos mistérios de Aruanda. Ela recorda, com sutil melancolia, o seu passado, evocando com sua rouca voz a juventude e os amores vividos. A densidade do tempo está nela corporificada. A sua profunda tristeza a leva a consumir, em demasia, a cachaça. Gangazuma foi a sua grande paixão, a mesma entidade que, no presente, se apodera de Quelé. Compreensiva, Tia Zefa tenta acolher as aflições dos enamorados. Na última parte da peça, contudo, a personagem exala seu rancor recalcado, deliciando-se ao ver a beleza de Rosa Mulata desfigurada pela brutalidade de um Quelé enciumado. No fundo, a velha nunca deixara de amara Gangazuma, por isso regozija-se ao ver o desenlace infeliz entre a jovem e a entidade:

> Zefa (ressurgindo numa gargalhada sinistra) – Tudo passa... A tua beleza cabo cedo. O ciúme destruiu ela. Minha beleza, não. Morreu aos poucos, devagar, muito devagar... pela velhice, que toma conta da nossa pele como si fosse um cancro qui [sic] come cada ruga que aparece... Eu estou deformada pelo tempo, pela idade, pela velhice, pelas rugas. Tu, não. Tá deformada, estragada pelo ciúme, pelas marcas de punhal que são mais feias ainda dos que as rugas. Ê ê ê ê... agora ele não há de te querer mais (RIBEIRO, 1966, p. 306).

Reparemos as diversas facetas divergentes que se conjugam no interior de Tia Zefa. A personagem oferece desafios artísticos a uma atriz, de tal sorte que os elogios a Ruth de Souza, evidenciam um amadurecimento criativo destacável.

Para o crítico, Claudiano Filho soou forçado e caricatural ao conceber o Pai João. Embora o seu cortejo fúnebre tenha sido "comovente". Os demais artistas desempenharam bem os seus papéis. Cenografia e coreografia agradaram mais uma vez: "O cenário do Sr. Santa Rosa é estilizado de conformidade com os símbolos da peça. Bons os efeitos de luz. Plásticos, rítmicos os figurantes que dançaram os sambas" (CALVET, 1948, s. p.). Com base nos registros

fotográficos o cenário desenhado por Santa Rosa se destaca por duas características: a estilização despojada que criou zonas abertas, vazadas para certamente oferecer áreas amplas para as movimentações grupais, as danças, etc; a presença vistosa dos coqueirais ao fundo, compondo o palco com suas formas longilíneas, encimadas pelas folhas curvas. Finalmente, Aldo Calvet elogia os esforços de Abdias Nascimento e de todo o grupo, louvando-os, "pois se trata de uma utilidade indispensável ao desenvolvimento cultural do teatro brasileiro" (CALVET, 1948, s. p.).

Oswaldo de Olivera[190], do jornal *A Manhã*, admitiu, ao iniciar a sua crítica, que o folclore brasileiro possuía atrativos que levaram Joaquim Ribeiro a se arriscar nesta seara:

> Não importa que tenha [o dramaturgo] preferido um aspecto um tanto ingrato – a macumba. Apesar de existir ângulos muito mais bonitos, tudo dependia da estrutura teatral, a forma de transportar os pensamentos. Porém, é intuitivo que há forte contraste entre o texto e a parte folclórica. O arcabouço idealizado por Joaquim Ribeiro deixa bastante a desejar, a construção teatral é fraca e os diálogos não tem a necessária força. No entanto, os rituais, os bailados, a distribuição musical de Gentil Puget, além de indisfarçável supremacia sobre o texto, conseguem interessar, despertando justos aplausos da plateia. Entretanto, é tamanha a falta de equilíbrio do espetáculo que essa sensação de isolamento teria fatalmente de subsistir (1948, p. 5).

Na ótica deste crítico, além de ter focalizado uma dimensão escancaradamente feia da vida brasileira, faltou ao espetáculo estabelecer um equilíbrio entre a escritura dramatúrgica e a escritura espetacular. Os desenhos de cena, a musicalidade e a movimentação dançante teriam sobrepujado o texto dramático. A sua visão teatral busca uma *simetria* no mínimo conservadora ou engessada. É como se coreografia e toda a trilha sonora do espetáculo não compusessem o discurso cênico, não articulassem sentidos para aquele universo ficcional e cultural. O texto de Ribeiro é brevíssimo e de fato dá abertura para as invenções performáticas, aproveitando corporeidades e vocalidades em uma ambiência rica em cores, gestos e cânticos. Mais uma vez, o dramaturgo é acusado de não ter composto uma firme urdidura para o original: "Faltam vigor e intensidade à maneira escolhida pelo autor para desenvolver o seu tema". Estava o crítico a demandar um *drama absoluto* (com todas as diretrizes poéticas consagradas pela tradição) para a configuração de *Aruanda*? A obra tem fragilidades inegáveis, mas olhá-la pelo tradicional prisma dramático é um engano terrível, sobretudo porque a peça é imantada por princípios estético-culturais distintos, nomeadamente, afro-religiosos. E esta é precisamente uma de suas características mais arrojadas.

No que tange ao elenco e à direção, Oswaldo assinalou que:

---

[190] Por Oswaldo de Oliveira. "Aruanda" première no Ginástico. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1948, p. 5.

> [...] *quem melhor se conduzia foi Ruth de Souza*. *A "Tia Zefa" está composta com a habilidade artística que é peculiar à esplêndida atriz.* Abdias, em Quelé, teve os seus momentos razoáveis e outros em que faltou a vibração necessária. René Ferreira portou-se regularmente na "Rosa Mulata" e os demais não comprometeram a parte interpretativa. [...] Se Abdias como intérprete tem os seus instantes de mérito, o mesmo não podemos dizer de sua direção de cena, bastante sofrível. Sente-se que desta forma foi ainda mais prejudicada a pouca eloquência do texto do sr. Ribeiro. *As honrarias da noite estiveram no coro e bailados* [...]. (OLIVEIRA, 1948).

Seguramente, a encenação de Abdias se mostrou fraca, na visão do crítico, no que se refere ao tratamento do texto teatral ou na direção dos atores e suas elocuções. De outro modo o comentário é injustificável. Como poderia ser sofrível o diretor de um espetáculo com bailados, cânticos e performances aplaudidas pela plateia? Depreende-se pelas críticas até então que *Aruanda* foi um espetáculo bastante vívido, desejoso de preencher os olhos e os ouvidos do público. Uma cena abundante em deslocamentos, sonoridades e plasticidade visual: "Apreciável o cenário de Santa Rosa" (OLIVEIRA, 1948, p. 5). A despeito dos senões, Oswaldo reconhece que o esforçado TEN "presta serviços ao teatro brasileiro" (OLIVEIRA, 1948, p. 5).

O pensamento de Paschoal Carlos Magno (1966) seguiu basicamente o mesmo trajeto da crítica de Oswaldo Oliveira, de maneira mais acentuada, porém. *Aruanda* tinha todos os componentes para ser uma grande obra, como a impressionante e original temática, além de personagens fortes dramaticamente. Rosa Mulata e Quelé são indiretamente citados pelo crítico. Apesar disso, a peça não alcançou êxito:

> Mas, como age o sr. Joaquim Ribeiro? Somente permanece na substância do seu tema, que se apresenta em pinceladas de diálogo e ação. *Deixa de lado estes que são os essenciais de qualquer obra teatral, para explorar os acessórios*, neste caso os elementos rítmicos, como o samba, no primeiro ato, a toada fúnebre do segundo ato e a dança misteriosa do último, de coreografia selvagem (p. 62, grifo nosso).

É preciso dizer que aqui Paschoal expõe uma perspectiva não apenas *textocêntrica*, na qual a obra dramática se afigura nuclear e superior, mas também normativa, prescrevendo, de modo geral, como deveria ser um texto teatral em termos estruturais. O crítico também explicita a sua limitante bagagem eurocêntrica, a partir da qual a corporeidade que samba, que canta e que dança intensamente é vista como mero acessório em uma composição teatral. *Aruanda* volta seus olhos para as performances culturais afro-orientadas e para os seus saberes corporificados. Leda Martins (2021, p. 36) nos explica que:

> As culturas africanas transladadas para as Américas encontravam na oralidade seu modo privilegiado, ainda que não exclusivo, de produção de conhecimento. *Assim como para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas.* [...] Grafar o saber não

> era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. *Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição.* Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (grifo nosso).

Ou seja, os sambas, os coros, os cortejos, os pontos de macumba e os bailados ritualizados, inscritos plasticamente na cena de *Aruanda,* não são meros acessórios espetaculares, mas práticas corporificadas de rearticulação do pensamento, do cosmos e de uma concepção outra de vida; são modos de efetivar comunicações e mediações entre planos distintos; e, induvidosamente, são elaborações estéticas. O crítico, preso a uma tradição ocidental/europeia, não compreendeu as singularidades epistêmicas e culturais dos elementos diaspóricos artisticamente abordados pela peça de Ribeiro.

"Os cenários impressivos do sr. Santa Rosa e a música de Gentil Puget" (MAGNO, 1966, p. 63) foram capazes de fabular uma angustiante e enigmática atmosfera, porém não conseguiram inspirar o elenco. Ou seja, não possibilitaram aos artistas "de autêntico valor dramático" (p. 63), como Ruth, Claudiano e Abdias, explorarem seus dotes teatrais.

> O sr. Joaquim Ribeiro não escreveu uma peça, mas apoiado num texto magro, com a competência que todos lhe reconhecem de folclorista, realizou um espetáculo muito bem dirigido e iluminado pelo sr. Abdias Nascimento, onde se fundem a crendice apavorada dos humildes e sua evasão pela dança, que é a força primitiva e mais pura de exprimir sentimentos (MAGNO, 1966, p. 63).

A visão do crítico está cravada de exotizações grosseiras, encarando a dança como uma mera expressão primitiva dos humildes. Paschoal não considera, nem de longe, o corpo dançante como criação artística ou como elaboração epistêmica, investido de um arcabouço cultural e filosófica. O candomblé (mesmo abordado esquematicamente pelo dramaturgo) é tratado como "crendice apavorada". Vale a pena ressaltarmos também que a direção de Abdias Nascimento foi elogiada, ao contrário da crítica de Oswaldo Oliveira, para quem a encenação foi sofrível.

Paschoal encerra o seu texto conclamando os dramaturgos brasileiros a escreverem uma peça especialmente para Ruth de Souza, a "grande intérprete negra" que ainda não encontrou oportunidades férteis para mostrar todo o seu vigor cênico. Este apontamento é bastante significativo por indicar, mais uma vez, o fascínio que a jovem atriz já estava produzindo.

A crítica de Rego Costa[191] para o jornal *Vanguarda* está fortemente emoldurada pelo *evolucionismo cultural*. A longa citação será eloquente:

[191] Por Rego Costa. Teatro do Negro. *Vanguarda.* Rio de Janeiro, s. p., 29 de dezembro de 1948

> O drama de Rosa Mulata e Quelé, em si, é quase uma página da história dos nossos costumes regionais; não desta espécie de costumes citadinos tão decantados nos romances e peças teatrais da atualidade, mas das pequenas cidades, das aldeias e vilas, onde ainda ressoam, como um cantochão profundo e soturno, o tam-tam roufenho dos tambores das senzalas em noites de lua, os receios e temores dos negros foragidos, os suores e fadigas do eito, as rezas lúgubres, as ladainhas apenas murmuradas no lusco-fusco da noitinha.
> Haverá quem encontre nestas cenas reais, motivo de vergonha para o Brasil, razões de vexame para o nosso povo que, hoje, alçou o seu voo desobrigado e livre no sentido da Civilização. Mas negá-las implicaria em mentir, em fechar os olhos aos fatos consumados.
> Muito ao contrário até, deveria isto tudo ser encarado como um estímulo, como uma prova da nossa evolução espiritual, vencidas todas as etapas anteriores, todos os estágios ascendentes da cultura evolutiva porque passou o nosso povo, desde aqueles tempos obscuros até os dias de hoje (1948, s. p.).

De acordo com Celso Castro (2005), a linha mestra das teorias do evolucionismo cultural, ressalvadas suas variedades, foi a crença na existência de uma escala evolutiva universal e unívoca através da qual todas as sociedades humanas passariam. Nesse sentido, seus principais ideólogos asseveravam que haveria um único caminho evolutivo, formado por estágios sucessivos e inescapáveis, partindo do mais simples até o mais complexo. Essa trajetória teria, portanto, um caráter unilinear e ascendente. Todos os povos partiram de um estágio rudimentar e estariam dirigindo-se a estágios superiores, mais avançados. Lewis Henry Morgan (2005), um vultoso formulador desta corrente, afirmava que a humanidade nasce na selvageria, passa pela barbárie e finalmente alcança a civilização. Castro (2005) observa que sociedades organizadas diferentemente das formas ocidentais eram vistas não apenas como selvagens, mas como protótipos de fases anteriores ou antigas do desenvolvimento humano universal.

Esta visão se encaixa grandemente no pensamento de Rego Costa. As práticas culturais, religiosas e simbólicas de Rosa e Quelé estariam na direção oposta ao estágio superior ou civilizado do Brasil. As culturas negras representariam, portanto, os tempos longínquos de uma escala evolutiva, seriam manifestações de "tempos obscuros", como ele mesmo disse. Outro princípio elementar para o evolucionismo cultural é a noção de "sobrevivências ", isto é, costumes, hábitos, comportamentos e visões de mundo que, de alguma forma, conseguiram ser preservados, atravessando as etapas da evolução. Esse conjunto de práticas foram, supostamente, forjados em um estágio primevo, mas conseguiram alcançar a civilização. São verdadeiros fósseis do passado, esqueletos da antiguidade que podem ser contemplados pelas civilizações avançadas (CASTRO, 2005). O crítico teatral explicita esse ponto de vista ao

afirmar que os tambores das senzalas, as ladainhas e rezas são figurações de nosso passado capazes de provar "nossa evolução cultural".

Contraditoriamente, a obra de Joaquim Ribeiro tende a reforçar esta visão. Na segunda cena do primeiro ato, Tia Zefa, em diálogo com Rosa Mulata, afirma que seus quitudes tradicionais, como o bolinho de tapioca, o pé-de-moleque, a cocada e o cuscuz estão a ser suplantados pelas guloseimas modernas, como se a velha senhora fosse um arquétipo do passado:

> Tia Zefa – Inté as criançada num qué mais sabê... agora só há boca pra puxá caramelo e o tar do tiquele que esses marujo da estranja trouxero do mar.
> Rosa Mulata – O chiclets é gostoso porque custa a acabar.
> Tia Zefa – Custa acabá! eu sei! Isso é droga de branco que tem istambo de avestruz... ah! Antigamente, sim, o baiano tinha paladá. Um taboleiro ficava vaziinho... o fogareiro tava sempre com brasa... e eu ficava inté com o braço cansado de tanto abaná... (RIBEIRO, 1966, p. 290).

Renato Ortiz (1992) assinala que os chamados *folcloristas,* este grupo muito peculiar de estudiosos da cultura popular, irão se formar a partir da segunda metade do século XIX na Europa. Historicamente, um dos traços definidores deste campo investigativo – o folclore – reside no seu caráter primitivista, ou seja, uma preocupação em pesquisar, coletar e classificar as crenças, as produções simbólicas e os costumes de povos menos afetados pelo "progresso" ou sobreviventes arcaicos de um passado. Joaquim Ribeiro foi um aclamado folclorista brasileiro. Até que ponto as suas abordagens, investigações e a sua própria obra dramática não estavam orientadas por estes pressupostos primitivistas? Em seu olhar não estaria incrustrada uma noção de folclore como museu de tradições antigas?

O jornalista Edmundo Moniz (1966) celebrou a estreia de *Aruanda*, considerando-a um acontecimento significativo para todo o teatro nacional. Joaquim Ribeiro é encarado como um dos nomes mais reputados da intelectualidade brasileira, fato este que o autoriza, na visão do crítico, a realizar uma obra como esta. O dramaturgo conseguiu mesclar bem os conhecimentos de pesquisador e a inspiração artística:

> A erudição não neutraliza, absolutamente, a capacidade imaginativa do criador de ficção. Aruanda mostra de sobra que Joaquim Ribeiro sabe harmonizar o folclorista com o teatrólogo. Encontram-se, evidentemente, em sua peça, alguns defeitos de ordem técnica, tendo em vista que é a sua primeira tentativa no campo teatral. [...] Falta-lhe, decerto, movimento, alguma vivacidade no diálogo. Por vezes, as cenas se repetem, tendo qualquer cousa de lento e de monótono. Tudo isso, entretanto, é compensado pela intensidade dramática dos acontecimentos de puro sabor folclórico, que passam a desenvolver-se febrilmente, envolvendo as personagens em sua trama diabólica (1966, p. 65).

O dilema racial de Rosa Mulata é destacado pelo crítico: "Ela trás [sic] nas veias o sangue branco e o sangue negro. Daí o seu conflito interior de caráter racial que se manifesta

sem ela própria perceber" (*ibidem,* p. 65, grifo nosso). Em nossa sintética análise da peça vimos que a dramaturgia não verticaliza em demasia este aspecto angustiante da identidade da mulher, mas indica um embate em seu interior: a dimensão negra acredita nos orixás e nas forças do terreiro; a dimensão branca é cética e recusa o sagrado. Esta dicotomia também é problemática, como se a negrura fosse essencialmente religiosa e a branquitude essencialmente racionalista. Mas é inexato afirmar que Rosa Mulata não se dá conta do conflito racial que se manifesta nela. Na antepenúltima cena da peça, a jovem, imergindo num transe, diz a Tia Zefa que: "A minha parte negra é a única que existe" (RIBEIRO, 1961, p. 304). Ou seja, quase no final do arco dramatúrgico a personagem redimensiona a sua identidade, afirmando-se negra.

Em sua crítica, Moniz (1966, p. 66) resumiu toda a trama, definindo como causa central do nó dramático o ciúme, este sentimento tão explorado na "literatura universal", como ele afirma:

> "Em Aruanda, verifica-se o auto-ciume. O marido é atraiçoado pelo próprio marido. A mulher o engana com ele mesmo. *Isto tem um sentido profundamente dramático pela forma realista com que o autor desenvolveu o enredo de sua peça* e apresentou os conflitos interiores de suas personagens.

Para Moniz (1966) a montagem é um "triunfo inegável do teatro folclórico no Brasil" (p. 66), justamente por ter, o dramaturgo, sulcado novos caminhos e perspectivas para a arte teatral. O crítico, apesar de tudo, expressou uma visão mais abrangente ao examinar toda a dimensão performática/espetacular da produção:

> Aruanda é uma peça de grande conteúdo pictórico e musical, que liga intimamente a cor e o som com o jogo de palavras. Há certas partes, como o enterro de Pai João, as cenas de dança, o candomblé final, depois do castigo infligido a Rosa Mulata por Quelé, que efetivamente impressionam não só pelo aspecto regional, como também pela massa humana que é lançada no palco (MONIZ, 1966, p. 66-67).

Este entendimento, digamos, mais holístico da peça mostrou-se bastante diferente da posição de críticos, como Paschoal Carlos Magno e Oswaldo de Oliveira, para os quais a peça valorizava mais a cena do que o texto, gerando desequilíbrio. Edmundo Moniz (1966) adota uma perspectiva mais integral, captando as íntimas junções entre sonoridade, coreografia, musicalidade e literariedade na composição de *Aruanda*.

O crítico finaliza seu texto, alegando que "a tragédia, em *Aruanda*" (p. 67) é de natureza coletiva, pois todos aqueles indivíduos foram "vítimas de suas próprias superstições". Mais uma vez, atribuiu-se ao texto de Ribeiro uma qualidade trágica. Nesta ótica, Quelé é um dos mais afetados, pois ele, divino e humano, sente ciúmes da namorada que se deita como ele próprio. Ele é, ao mesmo tempo, agente e paciente. Ao cabo, Quelé, de maneira brutal, fere o

rosto de Rosa Mulata, condenando-a à fealdade que, consequentemente, não a deixará seduzir mais ninguém. Se, em rigor, é difícil apresentar *Aruanda* como uma tragédia (considerando-a como gênero, forma, composição própria), alguns aspectos trágicos (ou alguma tragicidade) poderia ser entrevista no texto brasileiro, principalmente se levarmos em conta duas simples observações de Eric Bentley (1981): "Na tragédia, o homem é um anjo, mas também uma fera; e os dois lutam. Que coisa terrível!" (p. 237); e ainda: "Na tragédia, há ainda mais desequilíbrio mental, paixões ainda mais destrutivas e monstruosas" (*ibidem,* p. 246).

Para o crítico Jota Efegê[192] o objetivo da peça era "mostrar os conflitos psicológicos que o baixo espiritismo (o espiritismo negro, no caso) pode suscitar" (1949, p. 2). Qual seria, portanto, o alto espiritismo? O de Alan Kardec? Este escalonamento entre um espiritismo superior e outro inferior estava, sem dúvidas, baseado no racismo religioso para com a sacralidade de matriz africana. Após sintetizar o enredo de *Aruanda*, o jornalista destacou aquela que foi, em sua percepção, a passagem mais vibrante da montagem: "Feita com bastante colorido, esta cena do 'candomblé' (ou macumba), que serve de fecho ao espetáculo despertou a plateia, desinteressada até então, e provocou fortes aplausos, salvando a representação" (*ibidem, p*. 2). Esta observação é significativa. Jota Efegê notou certa apatia do público somente quebrada bela pujança da última cena tão dinamicamente preenchida. Oswaldo de Oliveira, em sua crítica, afirmou que calorosos aplausos foram dados aos artistas, principalmente pelas músicas de Gentil Puget. Seria possível afirmar que o grande deslumbramento causado por este espetáculo se deu sobretudo pelo aspecto performático-musical em detrimento da intriga? No que concerne às atuações, o crítico disse o seguinte:

> O papel principal da peça é o de Tia Zefa e foi confiado a atriz Ruth de Souza. Embora não seja de grandes exigências interpretativas ele carece, todavia, de um bom desempenho e isto lhe foi dado, até mesmo com alguma riqueza de detalhes. Abdias Nascimento faz o médium "Quelé" apenas com acerto, sem lhe dar brilho algum. O mesmo se deverá dizer de Renee Ferreira que teve a seu cargo a personagem de "Rosa Mulata" (*ibidem,* p. 2).

Jota Efegê viu Tia Zefa como a personagem central da peça. A perspectiva é por excelência singular, mas ainda assim instigante. Ao acompanhar a trajetória da velha senhora no desenrolar dos fatos, percebemos que ela é uma espécie de nexo ou elo entre todas as personagens da peça, contextualizando ou explicando as coisas desconhecidas. Tem uma presença, por assim dizer, *griótica,* sendo um fator narrativo para a peça. É uma persona que,

[192] Por Jota Efegê. Teatro. *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1949, p. 2.

de um modo geral, interliga os fios do texto. Justamente por estas características discordamos do crítico, pois Tia Zefa possui sim "grandes exigências interpretativas".

Os demais elementos cênicos foram elogiados: "A música de Gentil Puget é, do ponto de vista auditivo, muito própria à ação. O cenário, um único para os três atos, é de autoria de Santa Rosa, mestre da pintura e do 'decór', que, novamente, confirma a sua magnífica classe" (EFEGÊ, 1949, p. 2) Com tudo isso, Jota Efegê concluiu que *Aruanda* não prometeria um estrondoso sucesso, mas valeria a pena ser visto, porque "tem no seu curso um punhado de coisas típicas da Bahia bem interessantes" (*ibidem,* p. 2).

A postura de Accioly Netto[193] é bastante sintomática no que concerne às expectativas que se criaram em torno do TEN e de seu moderno projeto artístico. Para o crítico, uma obra desse tipo apenas alargaria o abismo entre negros e brancos, devido à presença maciça de elementos pitorescos. Os amadores negros deveriam se lançar a desafios, textos e propósitos superiores. De início, percebe-se um incômodo para com a configuração do espetáculo, recheada de musicalidade:

> Hesito um pouco antes de fazer uma classificação de "Aruanda" – drama ou "show"? Talvez deva situá-lo num meio termo, muito embora a obra de Joaquim Ribeiro ganhasse em profundidade, se abandonasse um pouco cantos e danças, para mostrar mais a alma negra, com seus problemas essenciais, em forma de verdadeiro teatro de declamação (p. 33).

Na visão do crítico havia, inquestionavelmente, uma hierarquia entre drama e show no que tange a representar ou discutir profundamente as questões do mundo. Nesse sentido, parece se manifestar aqui aquelas preconcepções negativas que se tinham para com os teatros ligeiros, especialmente os musicados, como as revistas ou as operetas. O "show" e sua exuberância carnal, espetacular, performática não conseguiria apresentar ou refletir sobre as questões essenciais da mesma maneira que o "verdadeiro teatro de declamação". O teatro falado (ou sério) teria sim condições de se aprofundar na "alma negra". Ou seja, para Netto um certo tipo de teatro seria mais intelectualizado ou mais profundo que outros. A sua análise continua:

> Não se pode negar que, do ponto de vista em que se coloca o autor, folclorista de mérito, "Aruanda" se apresenta perfeitamente aceitável, mas seria melhor que se afastasse das crendices e superstições, dos sambas e batuques, o homem de cor, para que seja melhor respeitado e compreendido pelo homem branco, seu irmão e semelhante. O pitoresco desumaniza, e de certo modo avilta a criatura, e tal veículo para teatralizar uma raça, fazendo-a sempre desesperada, humilde e apavorada por espectros primitivos, muito embora cantando e dançando admiravelmente, tende a generalizar, de maneira pouco recomendável, apenas uma faceta de sua existência.

[193] Por A. Accioly Netto. "Aruanda" pelo Teatro Experimental do Negro. *O Cruzeir*,. Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1949, p. 33.

> Em minha opinião, mesmo dentro do tema especial, escolhido por Joaquim Ribeiro, a parte dramática deveria superar a parte rítmica e musical (1949, p. 33).

O crítico assevera, abertamente, que as pessoas negras deveriam negar ou distanciar-se das práticas culturais afro-brasileiras e africanas a fim de serem, finalmente, integrados e chancelados pela sociedade branca. Ou seja, era necessário que o indivíduo negro adotasse a mesma postura de um Jim Harris, de *Todos os filhos de Deus* têm Asas ou de um Emanuel, de *Sortilégio,* isto é, desenvolver um forte sentimento de auto rejeição para se igualar ou ser aceitado de bom grado pelo branco. É um discurso descaradamente colonial próximo daquela situação identificada por Franz Fanon (2008) a respeito do antilhano diante do mundo francófono. O sujeito oriundo das Antilhas tenta insistentemente simular o francês europeu, seus modos, sua elocução, sua fala, passando a enxergar a si próprio e os seus compatriotas pelas lentes brancas. Estar próximo da brancura é comungar da cultura e do conhecimento considerados legítimos. Este quadro de colonialismo introjetado na estrutura psíquica de pessoas negras geram, fatalmente, sofrimento imensurável.

Para atores como Ruth de Souza, Claudiano Filho e Abdias Nascimento, Netto (1949, p. 33, grifo nosso) exigiu "um texto mais substancial" a fim de fazer jus ao talento deles. As suas considerações finais seguem a mesma linha de raciocínio:

> Em todo o caso, com os cenários de Santa Rosa, sempre magníficos, e a música de Gentil Puget, quase totalmente boa e expressiva, "Aruanda", como espetáculo, cumpre a finalidade a que se destina, com belos momentos de moção e alguns quadros impressionantes. *Creio, entretanto, que a fundação do "Teatro Experimental do Negro", em sua finalidade, se destinou a mais altos objetivos.*

Neste trecho evidencia-se ainda mais o caráter racial daqueles discursos que afirmavam que o TEN representaria um teatro negro superior ou elevado. Elevar-se, para os críticos, significava, direta ou indiretamente, adotar e pautar-se por repertórios cênico-dramatúrgicos compartilhados por setores ilustrados, burgueses e pequeno-burgueses, esmagadoramente brancos. O Teatro Experimental do Negro verdadeiramente moderno estava, na visão consciente e/ou inconsciente de muitos intelectuais, mais próximo de referenciais estéticos eurocentrados, logo predominantemente brancos. Paschoal Carlos Magno já dissera que o TEN não deveria selecionar textos críticos à opressão racial no Brasil, contentando-se a ser um grupo artístico como outro qualquer. Os "mais altos objetivos" deste grupo negro, de acordo com o pensamento de Accioly Netto, seriam alcançados na medida em que tais amadores se afastassem das "crendices e superstições primitivas". Vemos como os sentidos e as funções do TEN estiveram em disputa não apenas entre suas lideranças e membros, mas entre a crítica teatral. O desejo de afastar das revistas negras estava presente também nos propósitos de Abdias

Nascimento. Até que ponto estes pressupostos não estavam também internalizados pelas próprias lideranças negras da época? Kabengele Munanga (1999, p. 97) situa a contradição:

> Esse movimento [Frente Negra Brasileira], transformado em partido político em 1936 e interditado no ano seguinte, como todos os outros partidos políticos do país pela ditadura de Getúlio Vargas, e todos os demais movimentos negros que apareceram e desapareceram entre 1945 e 1970 (por ex.: Primeira Convenção Nacional do Negro, Teatro Experimental do Negro) estavam preocupados em dar ao negro uma nova imagem, semelhante àquela proposta pela ideologia de "democracia racial". Todos escolheram a escola e a educação como campo de batalha. Pensavam eles que o racismo, filho da ignorância, terminaria graças à tolerância proporcionada pela educação. Corolário: era o próprio negro, vítima designada pelo racismo, que devia se transformar para merecer a aceitação pelos brancos. [...] Resumidamente, a educação, a formação e a assimilação do modelo branco forneceriam as chaves da integração. Até o branco mais limitado não hesitaria em abrir a porta ao negro qualificado, culto e virtuoso. A maioria desses movimentos organizava intensas campanhas de educação, dando ênfase ao bom comportamento na sociedade.

Esta reflexão nos ajuda, em boa medida, a compreender a insistência de Abdias Nascimento em defender a necessidade de uma personagem negra revestida de heroicidade. Além de possibilitar a fabulação de narrativas alternativas e renovadas, a imagem de um negro-herói atrai para si respeitabilidade e dignidade não encontradas, segundo tais pressupostos, nas representações grotescas, brejeiras ou burlescas. A tão almejada seriedade não se circunscrevia apenas ao âmbito dramatúrgico, mas englobava também a dimensão social, atribuindo à pessoa negra qualidades supostamente enobrecidas, abrindo-lhe caminho para integrar-se honrosamente na sociedade que tanto a excluía. Foi Abdias Nascimento (1966, p. 78) quem afirmou que "A necessidade de fundação deste movimento [o TEN] foi inspirada pelo imperativo da organização social da gente de cor, tendo em vista a elevação de seu nível cultural e seus valores individuais".

Uma vez mais, o debate está lançado. E obviamente não se pretende aqui instaurar condenações moralistas ou pensamentos maniqueístas, mas verificar as contradições, possibilidades, necessidades e condições históricas que se impunham naquele momento. A perspectiva de Munanga também não está imune a problematizações, evidentemente. Mas é necessário visualizar um panorama tenso e povoado por disputas não vividas por heróis ou vilões, mas por sujeitos históricos filhos de seu tempo. Isso não é um relativismo oco, mas uma tentativa de olhar para as linhas de força daquele momento sem idealismos.

Para Tasso da Silveira (1966), a montagem foi em tudo exitosa. A peça em sua ótica foi "um misto curioso de tragédia, opereta e ballet" (p. 68). Sem esmiuçar as características, particularidades e as formas das linguagens artísticas citadas, o que o ensaísta pretendia

enfatizar, certamente, era a interpenetração entre textualidade, canto e dança na configuração de *Aruanda*.

Dois quesitos foram nodais para o encantamento produzido em cena. Em primeiro lugar o tema, este "densamente vivido por quem, folclorista de profissão, foi capaz de recriá-lo em síntese de beleza, sem lhe ferir a essência original" (*ibidem,* p. 68). Nesta senda, o crítico compreendeu o trabalho de Joaquim Ribeiro como uma captação absoluta dos ritos, pontos de macumba e outras criações afro-religiosas incluídas na peça. O seu olhar está enquadrado por uma fetichização que deseja a todo custo tomar a ação cênica não apenas como representação ideal e direta, mas como a própria coisa representada. Uma noção de *autenticidade* ronda a perspectiva de Tasso, para quem a peça, supostamente recriaria totalmente a vida negra. Em segundo lugar o elenco "negros e mulatos genuínos, alguns de talento dramático inegável, como Abdias e Ruth de Souza, outros saídos do próprio terreno da macumba, cujos estranhos ritmos reviveram em cena com toda a força do seu magnetismo" (*ibidem,* p. 68). Tais argumentos possuem um grande rescaldo negativo, a saber, tendem a diminuir o caráter de invenção e elaboração artísticas do grupo. Ora, se os negros, "saídos do próprio terreiro" apenas reviveram no palco as suas ritualidades, então o labor criativo foi inexistente ou pequeno. De acordo com o crítico, Joaquim Ribeiro alcançou a autenticidade, pois evitou um tratamento pitoresco, como se o dramaturgo tivesse se agarrado a um realismo para não derrapar numa visão romântica:

> Não apenas alcança manter intacto a autenticidade do tema, evitando qualquer mínima interferência de acentos psicológicos alheios ao mesmo, como se mostra senhor de alto senso de poesia na maneira porque reduziu a pura substância de tragédia a história que, em outra pena, nos daria, quando muito, um episódio de extremo pitoresco rácico (SILVEIRA, 1966, p. 68).

Tasso da Silveira (1966) considerou *Aruanda* a peça que melhor justificava e explicava os esforços artísticos de Abdias Nascimento. A observação tem a sua contundência. Para a maioria dos críticos, o Teatro Experimental do Negro se sobressaiu singularmente pelo repertório aceito como moderno, ou seja, as diversas encenações de O'Neill e o diálogo com o expressionismo, a leitura dramática de Calígula e as colaborações/interlocuções com setores culturais alinhados com a vanguarda. Accioly Netto afirmou categoricamente que o TEN se prestava a objetivos mais altos do que a obra de Joaquim Ribeiro. O juízo de Silveira (1966) é minoritário, mas propõe um contraponto instigante, ressaltando uma dimensão importantíssima do TEN, qual seja, o interesse e a pesquisa nas fontes culturais afro-brasileiras como mananciais culturais para uma cena alternativa.

Por fim o crítico teceu um comentário precioso a respeito da ruidosa recepção que a peça estava obtendo do público em geral e da crítica em particular:

> Apenas, como era inevitável, Aruanda se viu entre Caribdes e Sila. Caribdes, o público primário, feito para teatro de chanchada, incapaz de penetrar qualquer intenção de beleza pura (na representação de Aruanda a que assisti o público, rarefeito, gargalhou aos gestos mais comoventes dos intérpretes). Sila, a crítica patrícia de teatro, a qual não achando aquilo parecido, nem com Esquilo, nem com Racine, nem com Shakespeare, nem com Ibsen, nem com Pirandello, nem com O'Neill, nem com Sartre, etc. – ficou totalmente desnorteada sem autonomia nenhuma de julgamento... (*Ibidem,* p. 69).

A ironia de Silveira (1966) para com os críticos é instigante, pois resume bem o que analisamos até aqui: um radical desconhecimento do candomblé em suas dimensões históricas, filosóficas, performáticas e culturais. A ideologia racista e a formação predominantemente eurocentrada erigiram limites, por vezes abismos, entre críticos e a cena, provocando associações e palpites superficiais. Muitos jornalistas não se reconheceram naquilo que estavam a ver no palco. Se *Aruanda* não estava diretamente próxima dos principais marcos estéticos desejados e defendidos para o teatro brasileiro, então, consequentemente, o seu destino não seria feliz.

A segunda montagem de *Aruanda* estreou a 18 de outubro de 1949 no Teatro Ginástico, prolongando-se até 04 de novembro[194]. No dia da estreia, um breve texto de divulgação publicado no jornal *Diário Carioca* conta-nos as mudanças e os acréscimos na ficha técnica:

> "Terá lugar hoje, terça-feira, às 21 horas no Ginástico, a "reprise" de "Aruanda", a peça que Joaquim Ribeiro escreveu sobre o drama das crenças e superstições da gente de cor. Apresentação do Teatro Experimental do Negro, figurando no elenco: *Ruth de Souza, em "Rosa Mulata"; Zeni Pereira em "Tia Zefa"*; Claudiano Filho em "Pai João"; Abdias Nascimento dirigiu e interpretou o papel de "Quelé". Cenografia de Santa Rosa e música de Gentil Puget. *No mesmo espetáculo atuará a Orquestra Afro-Brasileira, regida por Abigail Moura*, em temas do ritual africano, jongos, maracatus e frevos, *tendo como solista a cantora Maria do Carmo e na ilustração coreográfica a bailarina Mercedes Batista* (ARUANDA..., p. 8).

Duas considerações merecem ser feitas: a primeira delas diz respeito ao elenco, doravante composto pela atriz Zeni Pereira, que se encarregou de Tia Zefa, personagem outrora interpretada por Ruth de Souza. Esta, por seu turno, passou a encarnar Rosa Mulata. A segunda questão diz respeito às vigorosas adições na música e na coreografia. A presença da Orquestra Afro-brasileira, da cantora Maria do Carmo e da bailarina Mercedes Batista indica-nos que houve uma evidente intenção de adensar e expandir a dimensão espetacular da montagem, realçando muito mais intensamente a performance e a musicalidade.

[194] A revista *Dionysos* nº 28, dedicada ao TEN, informa-nos incorretamente que a segunda montagem de *Aruanda* ocorreu apenas em 1950.

Para Mario Nunes[195], *Aruanda* "concorre para o florescimento da arte teatral negra entre nós", sugerindo, assim como o fizera Aldo Calvet, que obras deste jaez possuiriam os traços seminais para a formação de um teatro negro no Brasil. Mas tudo aquilo que o TEN estava realizando desde 1944 (realizações, aliás, conhecidas pelo crítico) já não estava concorrendo para a construção de um teatro negro-brasileiro? Estaria o crítico indicando que este tal "florescimento da arte teatral negra" condicionar-se-ia a textos e montagens situados, de alguma forma, aos contextos religiosos?

A trama simples, segundo Nunes, fixava bem o contexto psicológico daquele mundo: "A inteligência rudimentar e a ignorância alentam crendices e superstições, e os pobres seres, dominados por elas, praticam atos selvagens e bárbaros, sem que os cerceie, vaga que seja, a ideia de que cometem crimes". Com base nas palavras do crítico, as personagens de *Aruanda*, comportam-se de modo animalesco, rústico, como se movidos fossem, tão somente, pelos instintos. Expressões como "inteligência rudimentar" ou "atos selvagens" reiteram uma visão primitivista acerca do enredo e seu universo cultural de referência. O que governa as ações daquelas pessoas nada mais é do que "a alucinação coletiva", explicou o crítico. Nesta conjuntura "bárbara":

> Deram os intérpretes, notadamente os três principais, Zeni Pereira, Ruth de Sousa e Abdias, cores reais aos personagens, e por isso, impressionantes. Joaquim Ribeiro não indo, na trama e no fundo, além de um ensaio, propiciou-lhe o êxito que alcançaram e que a plateia numerosa acentuou com ruidosos aplausos. (NUNES, 1949, p. 8).

Além do desempenho estonteante do elenco, Mário Nunes teceu comentários acerca dos elementos musicais e coreográficos do espetáculo, dando-nos uma valiosa intuição de como a segunda montagem desta peça fortaleceu o seu vigor cênico:

> A apresentação da Orquestra Afro-Brasileira foi outro animador sucesso. Formada de instrumentos de sopro e de percussão, estes em grande número e variados, emprestou relevo e cor expressiva às composições do maestro Abigail Moura, seu organizador e regente. Os aplausos foram entusiásticos, repartidos com a solista Maria do Carmo, com a bailarina Mercedes Batista e as cultoras do frevo, Fausta e Tarcista, e também com o conjunto, Maria do Carmo, que canta com o acento próprio, valorizando as melodias; Mercedes Batista, deveras interessante em sua dança exótica e primária. Ainda, assim é a música de Abigail, frases em que há lamento ou há prece e que exprimem bem um sentimento em estado embrionário, em busca de expressão, preso, ainda, à mais rudimentar delas, a percussão. Fonte de estudos e de inspiração, em que o exótico se mistura ao bárbaro, é contribuição apreciável a que o maestro Abigail está prestando à fixação do folclore negro do nosso país. Deve a Orquestra Afro-Brasileira, justa nas tonalidades dos seus instrumentos e nos seus ritmos, multiplicar

[195] Por Mario Nunes. Teatro Experimental do Negro – Aruanda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1949, p. 8.

> suas audições, dignas de serem apreciadas e que são, como vimos no Ginástico de agrado certo. (*Ibidem*, p. 8).

Em meio às suas grosseiras exotificações, o registro de Mário Nunes nos oferece um panorama bastante rico em detalhes de modo que possamos inferir que a participação da Orquestra Afro-Brasileira e da solista Maria do Carmo foram vibrantes na composição musical de Aruanda, conferindo ainda mais energia à apresentação da peça. A expressão dançante de Mercedes Batista, Fausta e Tarcista não foram presenças de somenos, acima de tudo, por intensificar gestualidades e qualidades de movimento articuladas a compósitos culturais afro-brasileiros, emprestando à cena uma corporeidade bastante significativa. Os cortejos e coros, intuímos, ganharam movimentações ainda mais plásticas. Se analisarmos globalmente as críticas escritas sobre a primeira montagem de Aruanda, vamos reparar que as danças, os cantos e as músicas foram aspectos bastante elogiados, despertando um verdadeiro encantamento. Nesta segunda montagem o que a encenação propôs? Uma intensificação destes elementos já valorizados anteriormente. Esta escolha parece-nos bastante estratégica e interessada em realçar as dimensões mais expressivas, uma vez que o texto de Joaquim Ribeiro é realmente curto. O espetáculo, portanto, ganhou algum tônus.

O crítico Gustavo Dória (1966) reconheceu a forte impressão que o original de Joaquim Ribeiro lhe causara, acima de tudo devido "[à] beleza do assunto, [à] poesia que escorre de sua linguagem e, sobretudo, [à] oportunidade do tema, de tão flagrante brasilidade" (p. 96). Ainda que reunisse "tema oriundo da crendice popular" (p. 97) e "regionalismo absolutamente nosso" (p. 97), *Aruanda* não se impunha, ao crítico, como obra teatral, mas literária, porque carecia de uma mais bem desenvolvida técnica dramática. Apesar disso, o texto revela um dramaturgo em potência que, com esta peça, deu ao TEN excelentes possibilidades cênicas:

> A linguagem impregnada de poesia é fluente e, dentro do seu regionalismo, oferece aos seus intérpretes momentos e interpretação dos maiores. E "Aruanda" resultou, também num espetáculo cuidadoso, talvez num dos melhores já apresentados pelo Teatro Experimental do Negro. Abdias Nascimento, como diretor, melhora sensivelmente em "Aruanda", embora não procure valorizar devidamente certos momentos. Mas como intérprete, o diretor do T. E. do Negro ainda não se positiva. (DÓRIA, 1966, p. 96-97).

Já estamos constatando que o termo "regionalismo", empregado sub-repticiamente por críticos, e aqui mais uma vez, se endereça aos espaços, hábitos e visões de mundo pertencentes a um "outro". Regional não é aqui o ambiente carioca ou paulistano, mas o cenário baiano da peça. Noções de poder medeiam o uso da palavra "regionalismo", como território dos sujeitos *específicos*, em contraposição ao território dos sujeitos *universais.* Ademais, embora Abdias Nascimento ainda não tenha se afirmado em cena, o crítico exaltou o seu criterioso olhar na

definição do repertório do TEN, mantendo-o sempre em nível bastante elevado. O grupo também se sobressaiu pela boa quantidade de artistas cênicos que ajudou a revelar:

> Ainda agora travamos contato com Zeni Pereira, que, como Tia Zefa, se mostra uma atriz de rara qualidade. *Que belo talento revela Zeni Pereira, e como sabe segurar o espetáculo em suas mãos, fazendo com que o seu papel se torne o principal!* Que se ofereça maiores oportunidades, pois que, na verdade, essa atriz se revela impressionantemente. Claudiano Filho, também faz de maneira muito boa o pai João, mostrando todo o seu temperamento bastante aproveitável para o palco. Já Ruth de Souza, em Rosa Mulata, não tem ocasião de se mostrar em toda a plenitude de seu talento de comediante. Pareceu-nos, por vezes, hesitante e sem o brilho habitual. (DÓRIA, 1966, p. 97, grifo nosso).

O entusiasmo deste crítico para com a atuação de Zeni Pereira será, digamos, uma constante. A atriz foi repetidamente elogiada pela sua vigorosa presença cênica, construindo uma Tia Zefa pulsante em suas emoções. A personagem é, por assim dizer, uma quase onipresença em toda a peça, de tal sorte que é compreensível quando Gustavo Dória fala que Zeni carregou o espetáculo nas mãos. Além de talentosa, a artista deu vida a uma personagem cujas aparições são numerosas.

O crítico também sublinha a participação de Claudiano Filho no papel do Pai João. Este é uma figura bastante singular na estrutura de *Aruanda*. Ele surge em apenas três cenas de toda a peça, incluindo neste número o seu cortejo fúnebre. A personagem se assemelha a um Preto-Velho. A entidade, na umbanda, manifesta-se como um idoso negro que sofreu processos de escravização e colonização, atravessando todas essas violências com resiliência e sabedoria. Os Pretos-Velhos foram escravizados que ao escaparem do cativeiro, das senzalas, irradiaram vitalidade e sabedoria ancestral. Pai João na cena III do primeiro ato lembra a sua infância em uma fazenda de engenho, os seus amores e a sua relação envolvente com a atmosfera noturna: “Pai João [...] Noite escura esconde pêto fujão, ninguém viu quando ieu fugi pro quilombo, ninguém! (olha para o céu com tristeza e demoradamente) Louvado seja a pretidão da noite”. Apesar de suas aparições breves e pontuais, a sua presença, como memória encarnada, é um traço não apenas poético, mas deslocador, onírico. Não é uma tarefa simples, mesmo pequena e cercada de contradições do texto, conceber uma figura como Pai João. É um bom sinal constatar que nesta segunda montagem Claudiano Filho saiu-se melhor em seu trabalho atoral.

Dória (1966) conclui sua crítica assinalando: “Bonito o cenário devido ao desenho de Santa Rosa e bons efeitos de luz. O espetáculo teve a completá-lo uma parte de orquestra, a cargo do maestro Abigail Moura. Mas ‘Aruanda’, sozinho, vale qualquer espetáculo” (p. 97). Assim como Mário Nunes, Gustavo Dória salientou positivamente a presença da Orquestra

Afro-Brasileira, oferecendo-nos mais elementos confirmativos para visualizarmos, por meio de tais registros jornalísticos, a vivacidade de uma encenação rica em sonoridades negras.

Jayme Maurício[196], do *Correio da Manhã*, esboça, no princípio da sua crítica, uma discussão não apenas provocativa, mas quase totalmente particular. Leiamos: "Uma peça sobre assuntos negros deve ser uma coisa bastante difícil e sobretudo perigosa para um autor de outra raça qualquer, mesmo se este for um estudioso do tema em trabalhos nem tão pretenciosos tenha colhido merecidos êxitos" (1949, p. 15). Aqui há somente uma fagulha de um debate muito mais profundo e complexo, porém este crítico foi um dos poucos a levantar tal questão. Debate-se aqui (ou a partir daqui) as implicações éticas, políticas e sociais na criação artística. Quais abordagens, processos e relações um dramaturgo branco desenvolve ao escrever uma peça como *Aruanda*, por exemplo? Quais os riscos, cuidados e contradições devem ser levados em consideração? Quais relações de poder estão ali naturalizadas, visíveis ou invisíveis? Não há essencialismos, mas conflitos e tensões não podem ser ignorados, sobretudo em uma peça que pretende dramatizar fragmentos de um universo cultural já socialmente estigmatizado.

> A gente sai do teatro sem o menor sentimento de satisfação patética, de piedade ou amor como seria de esperar. Nada. Apenas a convicção de que o preto é inferior. A magia extraordinária daquela fatalidade nem chega a aparecer, a gente tem de ir muito além do que nos diz o sr. Joaquim Ribeiro, num grande esforço de amor e análise para compreender ou completar o que a peça em si não chega a dizer.

A partir desse comentário deduzimos a expectativa que Jayme Maurício depositara na peça, qual seja, representar uma visão redentora, salvífica ou piedosa para com as pessoas negras. Ora, por que uma peça com personagens negras deveria idealmente despertar piedade ou amor? O crítico acaba revelando, com efeito, as suas próprias concepções racistas de que o negro é fundamentalmente digno (ou carente) de comiseração; e ele, o crítico, estaria supostamente na posição superior de conceder esta graça aos humildes do andar de baixo. No fundo o abismo social se mantém. Isso é ideologia, e Sílvio Almeida (2018) nos explica melhor: "A ideologia, portanto, não é uma representação da realidade material, das relações concretas, mas a representação da relação que temos com estas relações concretas" (p. 51). Ou seja, ao dizer que saiu com a convicção de que o negro é inferior, o crítico explicita, a partir de um imaginário social racista, a sua própria relação, logo sua postura, no jogo social concreto. Ele olha para as coisas de cima para baixo.

A sua análise da encenação apresenta argumentos já vistos:

---

[196] Por Jayme Maurício. "Aruanda" pelo Teatro Experimental do Negro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1949, p. 15.

> A direção de "Aruanda" seguiu uma linha condenável dum certo ponto de vista, mas necessária se considerarmos a fraqueza do texto sai do teatro. Se viu [texto ilegível] dupla ação [texto ilegível] de luzes e coros, tornando o espetáculo bem movimentado, cantado e dançado, mas nem sempre representado. Não fora o esforço pessoal de alguns atores e tudo teria resultado num show afro-brasileiro (MAURÍCIO, 1949, p. 15).

O registro reforça nossas suposições de que a encenação, nesta segunda montagem, acentuou a linguagem espetacular mesmo, com seus dispositivos sonoros, visuais e coreográficos. A ótica do crítico mostra-se estranhável quando ele diz que alguns atores se esforçaram para não deixar o espetáculo virar um show, como se a ênfase em sua dimensão cênica não fosse uma escolha, um caminho seguido pelo grupo. Por que um show afro-brasileiro seria algo menor? Há aqui uma noção de purismo artístico, como se teatro fosse uma linguagem hermética e não pudesse ser atravessada por outras esferas criativas. Dicotomia pura. Representação *ou* show. O elenco, em sua visão, não deixou a peça cair:

> Entretanto os trabalhos excelentes de Ruth de Souza, Zeni Ferreira [sic] e Claudiano Filho salvaram a peça, diga-se sem peias. A primeira já bastante conhecida, não surpreende a ninguém. Seria de se esperar, entretanto que a sra. Ruth de Souza fosse mais negra de gestos e ademanes, nem tão espiritualizada, pois segundo o nosso autor ela apenas "ia da cozinha para o tanque" e fazia passes a fim de que o seu "homem" a possuíssem mais sensualmente. Zeni Ferreira [sic] é a grande e grata surpresa da noite (MAURÍCIO, 1949, p. 15).

O que Jayme Maurício pretendia ao dizer que Ruth de Souza deveria ser mais negra em seus trejeitos? Deveria a atriz ter adotado gestos rudes, bruscos ou rústicos? Como uma atriz negra deveria ser mais negra em cena? O comentário do crítico beira ao absurdo se não revelasse também uma visão essencialista de como uma pessoa negra genericamente se comporta. Apesar disso, os apontamentos já nos mostram a expressiva presença cênica de Zeni Pereira, em seu primeiro trabalho com o TEN; ademais, Claudiano Filho, intérprete do Pai João foi destacado positivamente. Em algumas críticas à primeira versão da peça, o ator foi considerado por demais caricatural ou inexpressivo ao compor a sua personagem.

Os cenários de Santa Rosa: "Modernos e subjetivos. Coqueiros rosados com reflexos amarelos – belos!". Os pontos de macumba rearticulados musicalmente por Gentil Puget soaram "bastante sugestivos".

Maria Wanderley Menezes[197] destrincha em seu texto as atuações, reconhecendo em todas elas, sem qualquer exceção, beleza e atenção às exigências de cada personagem. A crítica declarou, assim como Jota Efegê, que Tia Zefa é a figura nuclear de toda a peça, pois reside nela:

[197] Por Maria Wanderley Menezes. "Aruanda". *O Mundo*, [s. l], 5 de novembro de 1949, s. p.

> [...] o maior quinhão de sofrimento refletido na tragédia da mulher superada pelo tempo, que dia a dia assiste o nascimento de novas rugas e de novos achaques, que se embriaga para poder sonhar e que vive possuída pela saudade e pelas lembranças da mocidade. Maior se torna sua angústia ao verificar que até Ganga Zuma – o amante invisível e misterioso – Rosa Mulata, símbolo da vitalidade e da beleza física, lhe havia roubado (MENEZES, 1949, s. p.).

É interessante esta percepção de Maria Wanderley Menezes, pois a história de Tia Zefa agudiza o caráter circular das atitudes da entidade. Ou seja, Gangazuma fez com Rosa Mulata o mesmo que anteriormente fizera com a velha senhora; ambas foram ardentemente apaixonadas por ele e também por ele abandonadas. O peso do tempo, agindo sobre a personagem, é destacado pela crítica. Zeni Pereira mostrou-se à altura da incumbência, pois a atriz:

> [...] soube dar à sua interpretação tão magníficas nuances e expressões tão convincentes, que se revelou mesmo uma artista de excepcionais qualidades. Há em todos os seus gestos, em suas palavras, no tom cansado e envelhecido da voz uma harmonia tão grande, que dificilmente poderíamos crer que seja uma criatura jovem a intérprete de papel tão cheio de responsabilidades (1949, s. p.).

Na altura, Zeni Pereira contava com apenas 25 anos de idade e já estava a conceber, de maneira contundente, uma personagem bastante idosa, forjando expressões vocais e gestuais em íntima sintonia, como nos dá a entender a crítica. A Rosa Mulata de Ruth de Souza também provocou algum encantamento:

> Vivendo a Rosa Mulata, Rute de Souza confirmou suas qualidades de atriz experimentada. Acho, apenas, que na cena dos colares, quando a pedido de Quelé vai usar o traje típico da festa do Bonfim, deveria demonstrar mais vivacidade, ter mais elã, mais entusiasmo e um pouco mais de malícia, como o texto requer (1949, s. p.).

O ator Claudiano Filho "no Pai João, esteve muito bem, fazendo-se credor dos aplausos que não lhe foram regateados pela plateia e pela crítica". Para a crítica também Abdias "esteve bem situado e representou com muita naturalidade" o difícil papel de Quelé e por extensão Ganga-Zuma.

Ainda no que tange à encenação, Maria Wanderley elogiou a dinâmica cênica, dizendo que: "Os coros estiveram bem ensaiados e nas cenas fortes, como a da macumba os vinte figurantes se apresentaram com harmonia e ritmo". Por tais razões, *Aruanda* é um espetáculo que merece ser visto e revisto, conforme o encerramento da crítica.

Uma breve resenha publicada em fevereiro de 1949 na *Revista Rio* não destoa dos principais argumentos e discussões arroladas até aqui. Após resumir o entrecho, a resenha

assinada pelas iniciais MBK[198] alegou que havia um desencontro entre a parte espetacular e a estrutura dramática:

> Este tema, por si mesmo difícil de ser enquadrado nos limites precisos de um desempenho cênico foi voluntariamente diluído pelo autor sobre um fundo folclórico e pitoresco. Música popular, aparecimento de cordões carnavalescos, um enterro negro e enfim uma curta mais bem verossímil "macumba" – são elementos que deviam colocar a ação dentro de um quadro bem autenticamente popular e "pitoresco", e o dramático não aparece bem perfeito; ambos operam em paralelo.

A própria crítica começa a indicar que os temas, as problemáticas e o universo de *Aruanda* não se enquadrariam facilmente nos contornos de uma estrutura cênica, certamente, convencional. O "dramático não aparece bem perfeito" porque certamente estava se exigindo uma configuração quiçá bem-feita (*well-made play*) insustentável para os propósitos e para as urgências formais da montagem em questão.

Apesar de tudo, M.B.K reconheceu que a peça possuía "força e sinceridade". E graças enormemente ao elenco do TEN: "Abdias, Ruth de Souza e Renee Ferreira, as autênticas 'vedetes' da companhia, deram todo o seu "élan" para encarnar com paixão e segurança os três personagens principais dentro de um sugestivo cenário de Tomás Santa Rosa." (1949, s. p.) O crítico emprega um léxico insólito, chamando os artistas de "vedetes", como se transpusesse valores das cias profissionais para o grupo amador. De todo modo, as atuações conjugadas com a cenografia encantaram o crítico

A terceira e última montagem de *Aruanda* estreou no Teatro Follies no Rio de Janeiro entre os dias 20 e 30 de julho de 1950. O elenco é o mesmo da segunda versão. Foram localizadas duas críticas a respeito desta temporada.

A primeira delas foi escrita por Sábato Magaldi[199]. Para ele o empreendimento é digno de aplausos, pois não apenas possui grande beleza poética, mas contribui para a "preservação dos motivos oriundos do passado africano". Ademais, a narrativa ebulitiva de Rosa Mulata e Quelé constitui "um episódio de crença negra das mais felizes proporcionados pela imaginação primitiva". Por este ângulo é possível ver que Magaldi replica raciocínios já expostos anteriormente, situando a obra em um quadro ao mesmo tempo passadista e primitivista.

O crítico ainda viu possíveis aproximações entre *Aruanda* e *O anfitrião*, a icônica comédia de Plauto. Esta vinculação soa um tanto insólita, quando levamos em consideração as gritantes diferenças no que se refere aos universos culturais, às estruturas dramatúrgicas e aos

---

[198] Por MBK. Teatro. *Revista Ri*, Rio de Janeiro, dezembro de 1949, s. p. Não é possível indicar a paginação. O fragmento de jornal não contém tais informações e faz parte do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.
[199] Por Sábato Magaldi. "Aruanda". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1950, p. 6.

objetivos das duas obras. Na peça latina, uma divindade se metamorfoseia em humano, como em um disfarce, para satisfazer seus desejos eróticos, enganando tudo e todos neste processo. A questão do adultério é central nas duas peças, pois na comédia plautina, o deus Júpiter se transforma em homem – Anfitrião é seu nome - a fim de deitar-se com a esposa deste. O conflito entre o humano e o divino, mediado por uma tensão sexual, é talvez a única aproximação possível entre obras tão distintas em atmosferas, tons e composições. *Aruanda*, por sua vez, inscreve o *duplo* não externamente, mas internamente, isto é, dentro da mesma pessoa, ou seja, Quelé. Contudo, para Magaldi, a principal semelhança entre as duas dramaturgias reside na íntima relação entre seres divinais e os humanos. O crítico se mostra surpreso ao ver na narrativa negra "a mesma fonte de convívio dos deuses com os mortais, símbolo tão arraigado na antiga civilização europeia. O 'orixá' Gangazuma é um Deus de características humanas – violento, sensual, feito de paixões terrenas – que abandona a mulher tão logo se lhe esvai a beleza."

Esta ótica revela a razão eurocêntrica do jornalista, pois a constante e sistemática interrelação entre o sagrado e o humano é parte fundamental de muitos ritos negros, como no candomblé, por exemplo. Muniz Sodré (2002) ao discorrer sobre o *terreiro* (de lá partem as irradiações simbólicas que matizam *Aruanda*) afirma que este espaço multidimensional faz interpenetrar o visível e o invisível, a terra e o sagrado. Em diversas culturas negras na diáspora o tempo e o espaço são "concebidos de modo a transmitir a noção de que o humano e o divino convivem, simultaneamente, como fenômenos de uma totalidade cósmica" (MARTINS, 1995, p. 102). Para Magaldi esta convivência entre deuses e mortais, que aparece na peça do TEN, é um símbolo distintivo das antigas civilizações europeias, desconhecendo por completo, que outras tantas visões de mundo, incluindo as negras, já viviam o sagrado de modo imanente.

A estrutura dramatúrgica, segundo o crítico, mostrou-se frágil por inteiro. Os seus argumentos exibem uma visão arraigadamente aristotélica para julgar o que seria uma boa dramaturgia. Em primeiro lugar, "o tema não se desenvolveu dentro da exigível unidade, fazendo do conjunto uma sucessão de quadros isolados, diluídos, mais próximo do espetáculo variado, composto de diálogos, dança, música, características, do que propriamente de uma peça" (MAGALDI, 1950, p. 6); faltou incluir os elementos no "desenvolvimento do drama" para não os deixar desarticulados; não houve, para o crítico, "'necessidade' na evolução das cenas", fragmentando uma continuidade indispensável. Por fim o dramaturgo não conseguiu dar ao seu tema um "acabamento artístico" (praticamente temos aqui a imagem do proporcional animal de Aristóteles; aquele que para ser belo precisa ter uma forma justa, nem muito grande, nem muito pequena). Unidade, concatenação, necessidade/causalidade são valores aristotélicos

defendidos por Magaldi que, como um juiz, tenta aplicar uma lei estética, supostamente universal, para avaliar o sucesso ou não de uma dramaturgia. Como vimos, *Aruanda* não se enquadra neste esquema.

A encenação parecia não possuir uma coordenação geral, deixando os artistas cênicos abandonados e entregues à própria sorte, contando apenas com seus talentos individuais, de acordo com Sábato Magaldi. Aqui vemos mais uma vez como o esforço, a inteligência e o poder criativo das atrizes Zeni Pereira e Ruth de Souza sustentaram, em larga medida, a beleza cênica de *Aruanda*:

> Ruth de Souza, na Rosa Mulata, sobressai-se pela espontaneidade da interpretação, revelando mais uma vez os amplos recursos que a distinguem como atriz. Zeni Pereira, na tia Zefa, marcou também uma boa atuação. Deu força dramática ao seu papel, não agradando apenas no timbre um pouco forçado da voz. Embora bem-intencionado, Abdias do Nascimento, que dirige o conjunto, não convence no papel de Quelé. Nos momentos em que recebe Gangazuma, seus gestos são inexpressivos e falsos.
> A aparição do Deus de "Aruanda" no terreiro, numa dança marcada por João Elísio, é interessante pela originalidade do assunto numa peça teatral. Fica, apesar disso, à parte na história, que deveria terminar com a fuga do Deus aos apelos de Rosa Mulata deformada (1950, p. 6).

No que concerne aos aspectos cenográficos e musicais, a encenação também se mostrou contundente, a despeito de certas fraquezas: "O cenário apresenta bonitas cores, mesmo acanhado pela exiguidade do palco. A música é muito bonita, conquanto mal cantada, às vezes." Mesmo com estes apontamentos, o crítico não deixou de recomendar o espetáculo, "que está cheio de curiosidades capazes sozinhas de justificá-lo".

A segunda crítica a esta montagem é de Claude Vincent[200] para quem a breve peça apresentava densa atmosfera e agradáveis cenas de macumba. Ao seu ver, o elenco foi exitoso:

> Ruth de Souza, na Rosa Mulata, que custa para acreditar nos "orixás", mas depois apaixona-se por Gangazuma recebido no corpo de Quelé, seu marido, é discreta e comove; Zeni Pereira, na Tia Zefa, mãe de criação de Quelé, chega a chorar, tanto sente seu papel; Abdias Nascimento no Quelé é convincente. (1950, p. 7).

Na sequência a crítica destacou problemas no cenário. Para ela, a cenografia não estava bem situada na pequenez do palco (Sábato Magaldi também chamou atenção para o divórcio entre a proposta cenográfica e a exiguidade do palco). Tais questões, a respeito de *Aruanda*, são praticamente inéditas, pois a grande maioria das críticas da primeira e da segunda montagens tomaram a cenografia como um dos fatores mais felizes da encenação. Isso reflete, seguramente, a mudança espacial, visto que as duas primeiras versões cumpriram temporadas

[200] Por Claude Vincent. Teatro Experimental do Negro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22-23 de julho de 1950, p. 7.

no Teatro Ginástico, ao passo que a última versão seguiu para o Teatro Follies. De acordo com o monumental estudo de José Dias (2012) concernente aos espaços teatrais do Rio de Janeiro entre os séculos XVIII e XX, o Follies, inaugurado em 1949, realmente era um teatro diminuto, menor se comparado com o Ginástico. Por isso, estas críticas à terceira versão da peça afirmaram que o cenário estava por demais grande para o palco. Ao que tudo indica o grupo não renovou ou adaptou a cenografia para o novo espaço cênico. Segundo Vincent:

> [...] a direção ainda deixa a desejar, e sobretudo os intervalos para mudança de cenários são tão compridos quanto a peça em si, o que cansa a plateia. Sente-se que os cenários foram desenhados para um palco maior, porque as cores das paredes do quarto estão pintadas com desenhos muito fortes de mais para o pequeno palco do Follies. A cena do terreiro (que tem pontos autênticos e música de Gentil Puget) evoca bastante bem o ambiente de terreiro, com suas palmeiras pintadas em cores suaves. (1950, p. 7).

Chegamos ao fim das análises das críticas escritas sobre *Aruanda.* Panoramicamente pudemos verificar, na composição deste espetáculo, uma pujança cênica, musical e coreográfica orientada por saberes e princípios ritualísticos do candomblé. Exotificações sutis e exacerbadas fizeram parte da fortuna crítica desta montagem. Apesar disso, fomos brindados com registros preciosos a respeito das atuações de Abdias Nascimento, Claudiano Filho, Zeni Pereira e Ruth de Souza; estas últimas, em especial, foram verdadeiros sustentáculos da peça.

2.4.6 *Filhos de santo*

A encenação de *Filhos de santo* também se revestiu de certa curiosidade por parte dos círculos artístico-intelectuais do Rio de Janeiro. O TEN estava prestes a lançar mais um dramaturgo nos palcos cariocas, como o fizera com Joaquim Ribeiro. Por seu turno, José de Morais Pinho já possuía alguma estrada nas letras dramáticas, tendo recebido o prémio García Lorca pela sua obra *O poço*, mas era praticamente desconhecido na Capital Federal. No dia 1 de fevereiro de 1949, Abdias Nascimento, entusiasmado, exaltou, em entrevista para o *Correio da Manhã*, o novo original que o grupo estava prestes a montar, ressaltando tanto as suas emanações místicas quanto a sua capacidade de abrir caminhos artísticos na dramaturgia brasileira:

> Os movimentos da alma do negro adotam uma vibração intensa e patética quando se manifestam sobre o indivíduo a tensão religiosa. José de Morais Pinho, jovem escritor pernambucano, compreendeu esta peculiaridade dramática e realizou com funda penetração uma peça onde o protagonista negro alcança toda a dignidade no jogo trágico de suas paixões regidas pelo sobrenatural: como na tragédia clássica o "destino" conduzia a um desenlace determinando a vida dos homens, os "orixás" no drama negro inspiram e traçam os caminhos da vida e da morte.

> [...] Assim, depois de Joaquim Ribeiro, o Teatro Negro lança um novo autor nacional: José de Morais Pinho. Estou certo de que seu trabalho vai interessar enormemente ao público e a crítica, *pois "Filhos de Santo", coincidindo com a tendência de "Aruanda" é outra pedra colocada no alicerce do nosso Teatro ainda por construir-se em fundo e forma bem marcadamente brasileiro* (NASCIMENTO, 1949, p. 13, grifo nosso)[201].

Neste trecho, o líder do TEN advoga para os amadores negros e para o autor pernambucano a participação cabal no processo de construção de um teatro genuinamente brasileiro, indicando mais uma vez que esta dimensão estava já em disputa. Abdias assinala, portanto, que uma dramaturgia calcada nos valores e na presença negros seria um passo fundamental na edificação do "teatro nacional".

Dias antes da estreia, José de Morais Pinho, também para o *Correio da Manhã,* declarou que a sua peça estava no campo das experimentações ainda não completamente acabadas ou concluídas. O dramaturgo enfatiza a participação de Capiba, o insigne compositor pernambucano, na parte musical do espetáculo. Além de profundo criador de valsas, frevos, maracatus, polcas, choros, entre tantos outros gêneros brasileiros (a maioria dos quais estruturalmente afro-brasileiros), Capiba já havia colaborado com Pinho e com outras peças do Teatro do Estudante de Pernambuco. Um solo de pistão, além de canções que seriam entoadas pelo coro do TEN, estão entre as composições citadas. Uma grande responsabilidade estava posta para o jovem escritor:

> Filhos de Santo é uma peça pernambucana, e como bom pernambucano, espero que vença. Espero ter correspondido aos fins a que nos propomos: fazer um teatro cem por cento nordestino, com o aproveitamento do material de que dispomos. Estamos ainda no terreno das experiências e toda experiência é perigosa, muito embora resultem da maioria os melhores proveitos[202]. (PINHO, 1949, p. 15).

O *Diário Carioca* do dia 27 de março daquele mesmo ano, apresentou um seleto nome de intelectuais que, mobilizados pelo TEN, auxiliaram a mais nova iniciativa artística do grupo:

> [...] Tanto assim que o Teatro Experimental do Negro contou desde logo com o apoio de figuras expressivas da nossa inteligência para a montagem desse espetáculo, tais como: Augusto Frederico Shmidt – Olegário Mariano – Luiz Aranha – Valdemar Lopes – Carlos Laet – Edgar Rocha Miranda – Sra. Martinai, embaixatriz da Itália – Secretário da Embaixada da Venezuela – adidos culturais das embaixadas americana, argentina e espanhola – pintor Cândido Portinari e muitos outros[203]. (FILHOS..., 1949, p. 8).

---

[201] O Teatro Experimental do Negro vai representar "Filhos de Santo", de José de Morais Pinho. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1949.

[202] O teatro do nordeste e uma entrevista com José de Morais Pinho. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de março de 1949.

[203] "Filhos de Santo" pelo teatro negro: segunda-feira no Regina – A estreia do novo autor pernambucano José de Morais Pinho – apoio dos artistas e escritores. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 de março de 1949, p. 8.

Desta feita, percebe-se o grau de expectativas que rondava o mais novo espetáculo do TEN, cuja estreia se deu no dia 28 de março[204] de 1949 no Teatro Regina, cedido, da maneira cortês, por Bibi Ferreira. A temporada prolongou-se por todas as segundas-feiras de abril. Em geral, as críticas foram doridamente desfavoráveis. Entre os principais apontamentos constaram: a falta de um genuíno e experimentado diretor para conduzir o grupo; as fragilidades de um autor quase totalmente estreante e, dessa vez positivamente, a expressividade das atrizes Ruth de Souza, Marina Gonçalves e Luíza Barreto Leite. O tom preocupante, algo catastrófico adotado pelos críticos teatrais nos fazem supor que a própria continuidade do Teatro Experimental do Negro estava em jogo, caso os seus integrantes, em especial Abdias Nascimento, não dessem uma radical guinada em direção a um profundo aperfeiçoamento técnico.

A principal mazela indicada por J.L.[205] do *Diário Carioca* é a ausência de uma encenação suficientemente tarimbada para extrair do texto e do elenco o máximo de rendimento cênico:

> Se o agrado não foi completo deve-se em grande parte à falta de um ensaiador que pudesse explorar melhor os elementos com que conta o conjunto e que eliminasse a representação e a mise-em-scene de erros que marcaram cenas capitais do espetáculo. Exemplo: aquela em que "Josias" (Abdias) corre atrás de "Roque (Natalino Dionisio), para mata-lo, para de repente e exclama: "não pude mais pegá-lo". E a cena principal do 3º ato, horrivelmente prejudicada. (1949, s. p.).

O crítico está se referindo, seguramente, ao segundo quadro do terceiro ato. Nesta cena, uma das últimas da peça, o enganador Pai Roque, despois de já ter arruinado toda a pobre família de Ana, entra sorrateiramente em casa para satisfazer um dos seus mais sórdidos desejos, qual seja, deitar-se com Lindalva. A cena é profundamente tensa, pois o homem, megalomaníaco e abusador, agarra a jovem, alegando que ela daria a ele um filho poderoso, por meio do qual o poderio do babalorixá vigarista poderia continuar. Lá fora ouvimos freneticamente o som dos atabaques que advém do terreiro. Os planos físico e sagrado estão em ebulição. Quando Roque passa a beijar o corpo da moça rendida, Josias adentra abruptamente o recinto e vai no encalço do *vilão* – a configuração um tanto melodramática nos permite empregar este termo – que, ao cabo, consegue escapar. Segundo o texto, Josias, depois da frustrada perseguição, diz ao retornar à casa: "Fugiu!" (PINHO, 1961, p. 284). O crítico disse

[204] A revista *Dionysos* nº 28, dedicada ao Teatro Experimental do Negro, informa-nos erroneamente a data de estreia, indicando o dia 27 de março de 1949. Os jornais da época, como o *Diário Carioca* e o *Correio da Manhã* nos dão outra informação. No dia 29 de março o próprio *Correio da Manhã* afirmou que "Ontem, às 21 horas, no Regina, estreou 'Filhos de Santo', pelo Teatro Experimental do Negro [...]".

[205] Por J.L. "Filhos de Santo" no Regina. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 30 de março de 1949.

que Abdias Nascimento dissera, entretanto, “Não pude mais pegá-lo”. Quiçá o ator modificou pelo nervosismo ou esquecimento a fala exata. Decerto, J.L encarou o comentário como impertinente ou, no limite, insustentável dramaturgicamente, posto que soaria bastante didático ou meramente informativo, desprovido, portanto, de força artística. Esta cena é relevante, admitimos. Pois neste trecho Pai Roque revela mais seus absurdos planos, é quase pego e a personagem de Josias mostra, de maneira mais contundente, seus íntegros valores e sua amorosidade para com Lindalva. Segundo o crítico, Abdias Nascimento, como diretor do espetáculo, não soube intensificar cenicamente os momentos mais substanciais da peça, como este citado.

A respeito da atuação, J.L, salienta duas presenças: Marina Gonçalves e Luiza Barreto Leite. As duas atrizes se responsabilizaram por personagens bastante distintas, mas igualmente densas (e paradoxais) em suas trajetórias:

> Quanto à representação, a melhor foi a que deu Marina Gonçalves a “Ana”. Com que naturalidade e verdade ela representou. Os outros, no mesmo nível, isto é, sofrivelmente, à exceção de Luiza Barreto Leite, nossa grande comediante, que prestigiou o espetáculo com o brilho e o talento que todos lhe reconhecem, no papel de “Lúcia”, a esposa do médico, o homem branco que não aparece. (1949, s. p.)

Ana, a personagem encarnada por Marina Gonçalves, é a mãe daquela modesta família negra que vive em um subúrbio do Recife. É uma velha senhora, engomadeira, iniciada há anos no terreiro. Sensitiva, sonhou, quando estava grávida de Lourenço, seu primogênito, com o corpo do filho totalmente ensanguentado. Pela sua descrição, foi Exu quem perspicazmente deu a ela tais visões. Ao lado dessa dimensão, Ana insiste para que Lindalva, a caçula, se envolva amorosamente com um médico branco e casado a fim de garantir um melhor futuro para sua vida. A matriarca, no decorrer da trama, é completamente enredada pela lábia de Roque, tornando-se fundamentalista e violenta. Todas essas facetas se conjugam em uma personagem protetora, sensível e manipulável.

Luiza Barreto Leite, por sua vez, deu vida a uma figura, por assim dizer, rodriguiana. Ela foi a esposa do médico com quem Lindalva estava flertando. Chorosa e despeitada, Lúcia acusa a jovem de ter roubado o seu esposo, encantando-o profundamente a ponto de fazê-lo colocar o nome de Lindalva na filha do casal: “Hoje o meu corpo não presta, meus cabelos são ruivos, minha pele, oleosa... Hoje sou mulher sem calor, mulher fria! (Com ira) E você? (Empurra Lindalva) Você o que tem de melhor do que eu? Uma negra! Uma negra! [...]” (PINHO, 1961, p. 264). Raivosa, enciumada e ofensiva, não omite o seu racismo ao rebaixar a amante pelo fato de esta ser uma mulher negra. A sua segunda aparição na peça faz realmente

jus a Nelson Rodrigues: Lúcia implora para Lindalva ficar com o marido, porque este tornou-se paranoico e vive a chamar pelo nome da amante, como um lunático. A vida familiar está em frangalhos, por isso a esposa roga para que a jovem negra salve o esposo dessa sandice.

"Cenografia de Santa Rosa, simples e verdadeira", registra J.L. O cenário único é composto, segundo as rubricas da peça, pela sala pobre de um mocambo, basicamente. A tarefa do cenógrafo, desta vez, foi criar uma morada simples, situada na sociedade recifense. Parece, com base na crítica, que o desafio foi cumprido a contento.

No mesmo dia, a crítica de Raul Lima[206] fora veiculada no *Diário de Notícias*. Para ele o insucesso da montagem tem uma causa central, a saber, a dramaturgia: "Quem conhece os elementos daquele conjunto dramático, que conta [com] algumas exibições de grande sucesso, e admite a capacidade de Abdias como diretor, rapidamente conclui que o frágil êxito do espetáculo de anteontem foi devido ao texto e não à interpretação (LIMA, 1949, p. 8)." Esta observação é pertinente, sobretudo, porque o crítico em questão já apreciara outras montagens do TEN, como *Todos os filhos de Deus têm asas* e a participação do grupo na peça *Terras do sem fim.*

São duas as grandes debilidades do texto, conforme Raul Lima. Em primeiro lugar a obra é dotada de uma lentidão e de uma frieza injustificáveis, as quais geram monotonia: "[...] como se o autor, porventura em escritor apreciável noutro gênero, não conseguisse suster a ação pelo tempo mínimo indispensável a criar um clímax e despertar emoção" (LIMA, 1959, p. 8). Entre os poucos momentos de real força dramática, estão as aparições de Lúcia, a mulher traída, e a vibrante trajetória de Lourenço. A dificuldade do autor estava na articulação mais dinâmica entre os distintos pontos dramáticos, como o par romântico Lindalva – Josias; a manipulação de Roque; a paixão de Laurinda por Lindalva; a fuga de Lourenço; a relação extraconjugal entre Lindalva e o médico branco; etc. Talvez por isso o crítico acusou o texto de não ter construído um clímax, pois há variados caminhos na trama, embora o confronto entre Lindalva e Roque no terceiro ato esteja carregado de intensidade.

A segunda fragilidade do texto residiria na sua incapacidade de representar o negro de maneira altiva:

> Sou dos que admiram o movimento cultural de alguns moços e moças de cor, visando à valorização social do grupo, mas não vejo como situar nesse movimento a peça do senhor Pinho, o qual mostra algumas grandezas e muitas misérias de um grupo negro,

[206] Por R.L. "Filhos de Santo", pelo Teatro Experimental do Negro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 de março de 1949, p. 8, 1ª seção e p. 3, 2ª seção.

> afundando os personagens em desgraças, quase todos na posição de vítimas da sociedade branca (LIMA, 1949, p. 8).

Estre trecho é instigante, pois o crítico enxergou um divórcio entre as intenções altaneiras do TEN e a dramaturgia de Morais Pinho. O texto não corresponderia aos propósitos de um grupo que lutava para a valorização do negro, pois na trama havia muitas desgraças. Seria necessário, deduzimos, representar personagens negras mais elevadas socialmente? É como se o crítico estivesse estabelecendo a poética mais adequada para os intuitos do TEN, assinalando quais modelos dramatúrgicos seriam impróprios. Vejamos como a imagem ficcional da negrura estava, historicamente, em disputa nas críticas teatrais: em 1949, Raul Lima disse que a presença de personagens negras miseráveis e desgraçadas não contribuiria para a valorização social da população negra; em 1953, Cavalheiro Lima dissera que encenar *O Imperador Jones* seria em parte danoso para o TEN, pois mostrava negros cínicos e rebaixados; também em 1953, Décio de Almeida Prado alegara que *O filho pródigo* era obra inconsequente, pois não representava os negros de acordo com a realidade ordinária, isto é afundados em problemas socioeconômicos. É como se o teatro negro fosse um espelho ultra-potente que ora deveria mostrar genuinamente o cotidiano das pessoas negras, ora deveria construir uma realidade melhorada para valorizá-las. De uma ponta a outra há um julgamento (por vezes moral) a respeito de representações mais ou menos adequadas das pessoas negras, ignorando neste processo a dimensão ambivalente, inventiva e imaginativa da ficção artística. Ao que parece o teatro do TEN deveria, na visão destes críticos, ter ora um compromisso com a *verdade* da vida e do real, ora um compromisso com algum tipo de salvação/redenção das pessoas negras.

Para Raul Lima o conjunto dos atores trabalhou belamente:

> Os intérpretes mostraram o seu valor, a sua capacidade de impressionar, se melhor ajudados. Deise e Marina Gonçalves, notadamente esta última, encarnaram a profunda dramaticidade dos tipos de Laurinda e Ana. Ruth de Souza e Abdias fizeram bem o par amoroso e frustro – Lindalva e Josias. Natalino Dionísio deu a nota de cinismo e maldade que caracterizam Roque. A Antônio Barbosa em Lourenço, devem-se, como já assinalamos, alguns dos melhores momentos do espetáculo. Luiza Barreto Leite fez, com vigor e acento próprio, a ponta de Lúcia, a mulher branca do homem branco (1949, p. 8).

Laurinda, a personagem interpretada por Deise, é uma das mais profundas. Ao longo do enredo vamos constatando que a moça nutre um sentimento muito forte para com Lindalva. É dito que ela sempre trabalhou em serviços braçais, tradicionalmente atribuídos a homens, na infância apenas gostava de brincar com os meninos e que nunca teve um namorado. Os demais não compreendem muito bem a identidade de Laurinda. Estas complexidades matizam todo o

comportamento da personagem. Mais uma vez Luiza Barreto Leite e Marina Gonçalves tiveram os seus desempenhos elogiados por um crítico. Ruth de Souza, Abdias Nascimento, Natalino Dionísio e Antônio Barbosa foram, em outras críticas, bastante aplaudidos, como examinaremos. Por este texto vemos um entrosamento muito intenso entre os atores e as atrizes, cada qual dando o melhor de si para o espetáculo. "Cenografia de Santa Rosa: nem realista, nem de todo fantasista", é tudo que Raul Lima nos diz acerca do cenário.

No dia seguinte, a crítica de J. Rego Costa[207] reconheceu, como quase todos, o indiscutível esforço de Abdias Nascimento em liderar tão aguerridamente um grupo cercado de inesgotáveis dificuldades. Porém, o jornalista advertiu que os últimos caminhos encontrados pelo TEN não têm sido efetivamente férteis para fazer brotar interesse em torno do seu elenco: "É evidente que os problemas do negro no Brasil pela sua variedade, haverão [sic] de proporcionar aos teatrólogos patrícios uma excelente matéria prima, além do setor mito-teológico, que corre o perigo constante de prestar-se a caricaturas". Assim como em algumas críticas sobre *Aruanda* vemos aqui como a presença de elementos afro-religiosos na estrutura da dramaturgia é visto como algo negativo para a definitiva humanização da personagem negra. É como se a dimensão mito-poética dos terreiros contribuísse para afastar a imagem negra de uma representação melhorada ou superior. O crítico já iniciara seu texto alegando que *Filhos de santo* é mais uma tentativa de valorizar "o motivo fetichista", uma forma grosseiramente colonizada de se referir aos ritos e as cosmovisões negras.

Em seguida Costa passou a comentar a atuação, sublinhando o trabalho de Ruth de Souza e Marina Gonçalves:

> *O crítico teatral mais hermético vê-se na contingência de abrir colunas para elogiar a atuação da senhora Ruth de Souza, cujo jogo de cena, cuja ginástica da máscara a tornam habilitada para figurar ao lado de quantas atrizes dramáticas tenhamos entre nós integrando o elenco de companhias regulares*. Magra como é, macilenta, quase exótica, portadora de um timbre impressionante de voz, ei-la capaz de encenar qualquer papel em que a sua personalidade tenha ambiente para firmar-se por si mesma.
>
> Marina Gonçalves teve bons momentos em cena, notadamente nas sequencias de sedução do "pai de santo" fantoche. Maneiras comedidas, fisionomia calculada, circunspecção – foram as características essenciais (1949, s. p., grifo nosso).

Uma observação tão laudatória para com o desempenho de Ruth dá-nos mais informações para compreender (ao lado das outras críticas) a construção de uma grande atriz e o seu percurso ao encarnar personagens tão díspares, como Lindalva, Rosa Mulata, Aíla e Tia

---

[207] Por J. Rego Costa. Filhos de Santo. *Vanguarda*, s. l., 1 de março de 1949, s. p.
Não é possível indicar a paginação. O fragmento de jornal não contém tais informações e faz parte do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

Zefa por exemplo. Júlio Claudio da Silva (2011) ainda nos lembra que todos estes comentários elogiosos foram dirigidos antes de a atriz realizar seus cursos teatrais nos Estados Unidos, ou de conquistar condições de trabalhos profissionais. Ou seja, uma artista quase estreante já encarava magistralmente os palcos brasileiros.

J. Rego Costa continuou a avaliar o elenco masculino:

> Abdias não é mau ator; o que deixa de recomendá-lo a qualquer referência especial é uma certa timidez que se lhe nota no desempenho, um temperamento que o impede de mover-se com liberdade no palco, ou mesmo de alterar a voz nos momentos mais dramáticos.
> Natalino Dionísio possui credenciais para dar muito mais de si. Com efeito naquele corpo esguio, naquela fisionomia um tanto mística poderiam encontrar melhor ressonância.
> Falta-lhe direção mais rigorosa: ele não sabe gesticular, passa o tempo todo quase sem usar as mãos e braços – e quando o faz é sempre numa só direção [...]
> Antônio Barbosa tem conteúdo: compôs um bom tipo estouvado, mas fez tudo maquinalmente, sem consciência se bem que com certo desembaraço. (1949, s p.)

Soa-nos intrigante o comentário acerca de uma possível timidez de Abdias, principalmente pelo fato de que naquele momento o amador já possuía em seu currículo passagens importantes pelo palco, tendo interpretado Jim Harris, Dreamy, Otelo, o Pai, d*'O filho pródigo* e Quelé, além, claro está, dos trabalhos como diretor. Nem nos seus desempenhos iniciais tal observação surgira. Abdias, nesta encenação, vivificou Josias, o eterno apaixonado por Lindalva. O rapaz, sensível e digno, é o verdadeiro parceiro da moça, ficando ao seu lado nos piores momentos, ainda que sua paixão jamais tenha sido amplamente correspondida. O homem preocupa-se com a família de sua amada. Delicado tocador de pistão, Josias problematiza a idealização que Lindalva faz do médico, dizendo que "Branco não gosta de negro. E quando gosta, é somente enquanto não sacia o seu desejo!" (PINHO, 1961, p. 279). Apesar de tantas qualidades, o personagem não é o mais intrincado de todos aqueles interpretados por Abdias.

Natalino Dionísio foi Roque, o asqueroso antagonista já analisado. Mais uma vez cobrou-se do TEN uma direção mais segura para orientar e potencializar a desenvoltura do elenco. Dionísio teria se saído melhor, segundo o crítico, caso houvesse um diretor mais rigoroso.

Por fim, Antônio Barbosa interpretou Lourenço, o irmão mais velho de Lindalva. O crítico definiu-o como um "tipo estouvado". Mais que inconsequente, Lourenço é um sujeito inconformado. Ele é um grevista que se insurgiu contra as injustiças trabalhistas. Devido à sua postura, a polícia está lhe procurando. Revoltado com as desigualdades raciais, Lourenço diz a Roque (que já está manipulando-o) que os brancos são "Miseráveis! Ainda hei de ver essas

pestes com os pés no tronco, trabalhando pra gente" (PINHO, 1961, p. 261). Com fé e união com outros negros, o seu sonho seria realizado. A sua justa revolta para com o racismo é canalizada, de modo deturpado, por Roque a fim de angariar mais seguidores. No fim, o jovem morre executado pela truculência policial.

Por fim, J. Rego Costa faz um apelo para que teatrólogos como Magalhães Junior, Paschoal Carlos Magno ou Paulo Magalhães escrevam "uma boa peça para o 'Teatro Experimental do Negro'" (1949, s. p.). Este trecho expressa, abertamente, o desgosto do crítico para com a obra de Morais Pinho. E isso se confirma ao percebermos que quase toda a sua crítica se volta para o elenco apenas. Uma boa peça seria aquela que se afastaria das religiões de matriz africana?

A crítica de Aldo Calvet[208] não considerou a montagem em si, mas a própria existência (e o futuro) do TEN. Para ele todas as atuações do espetáculo foram fracas, exceto a de Marina Gonçalves, que "esteve muito natural e convincente". O problema do grupo não está nesta ou naquela produção. Ele é, antes, sistemático, residindo fundamentalmente na falta de direção. Financeiramente manca, a equipe negra não poderia, naquele momento, perder o prestígio que conquistara da sociedade carioca. Por tais motivos, a orientação do grupo não deveria resvalar na "improvisação", isto é, na falta de uma linha de trabalho bem definida. A abnegação louvável de Abdias Nascimento o levava, como nos conta o crítico, a desdobrar-se em inumeráveis funções, pois não podia dar-se ao luxo de contratar profissionais especializados. Essa polivalência lhe era prejudicial, pois estava impedindo-o de aperfeiçoar-se em alguns ofícios: "Premido por tais circunstâncias, assume ele [Abdias] só vários encargos, dos quais – francamente – não pode sair-se a contento por vários motivos". Esta condição tão espinhosa não permitia aos atores e atrizes do TEN contar com uma direção formativa. A raiz do problema era, uma vez mais, a inexistência de um encenador:

> Os elementos com que conta para formar o quadro de interpretes são aproveitáveis. Resta apenas mais justeza no estudo e preparação, na composição dos tipos, na harmonia do desempenho, na distribuição dos papeis, no tom geral da representação, na expressão e força emotiva das contracenas. Nota-se na indecisão certa timidez bem característica dos amadores debutantes. *Tudo isso seria evitado se lá estivesse presente um diretor experimentado. Não precisa ser estrangeiro. Basta que tenha vocação para ensaiador* (CALVET, 1949, s. p., grifo nosso).

Ora, o que Calvet está desejando para o TEN? Em suma a sua efetiva entrada na modernidade teatral. A inserção do grupo no processo de modernização não se daria sem uma sólida orientação por parte de um diretor, como acontecera, por exemplo, com Os Comediantes,

[208] Por Aldo Calvet. "Filha [sic] de santo", no Regina. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 2 de abril de 1949, s. p.

sob a regência de Ziembinski ou como estava acontecendo com O Teatro dos Doze, dirigido por Ruggero Jacobbi. Um encenador prepararia o elenco, unificaria o tom dos espetáculos, gerando, neste movimento, um grupo harmonioso quanto às atuações, isto é, mais coeso e seguro. Esta é, em resumo, algumas das principais características de uma cia teatral moderna. Aldo Calvet finaliza, esperando que Abdias aceite as suas críticas, pois o TEN é iniciativa "de largo alcance para o aprimoramento do homem de cor", logo, possuía uma enorme responsabilidade.

Renato Vieira de Melo[209] também não distribuiu palavras doces ao TEN. Contudo, para este crítico (assim como para Raul Lima) a razão do malogro não advinha do elenco, mas do dramaturgo. A peça, débil e desinteressante, não oferecia grandes possibilidades:

> A sua peça carece de movimento, arrasta-se penosamente através de um diálogo em geral frio que não se projeta além do palco para prender o espectador. As personagens não aparecem animadas de vida própria movendo-se ao sabor dos caprichos do autor que as convoca e despede arbitrariamente. Além disso, não existe uma ação bem fixada e desenvolvida com segurança, em condições de dar corpo e articular num todo as figuras e os episódios que passam às nossas vistas. Lutando com um assunto de pouca substância dramática não soube o autor criar atmosfera nem fixar com precisão o ambiente peculiar em que se desenvolve a história. A não ser em certas expressões de linguajar popular pernambucano, que tive a satisfação de reencontrar, a peça poderia ser situada num morro carioca, onde também se encontram as superstições e crendices de que se serve o sr. José de Morais Pinho. (MELO, 1949, p. 7).

O crítico recusa inteiramente a proposta, as discussões e a forma da peça. Nós, ao contrário, concordamos com a posição de Edélcio Mostaço (1988) para quem a peça tinha "alimentação dramática" (p. 60) e potencialidades de uma estética realista e crítica, sem desconsiderar as suas fraquezas, como "certo tom melodramático e um pouco rebarbativo" (p. 60). No que se refere ao elenco, Renato Vieira de Melo declarou:

> A interpretação não melhora, nem piora o texto. Conserva-se fiel a ele. Ruth de Souza e Abdias do Nascimento, juntamente com Luiza Barreto Leite, em duas pequenas intervenções, aparecem em maior relevo. Em outros papeis: Deise, Marina Gonçalves, Natalino Dionísio e Antônio Barbosa, este desembaraçado e dotado de boa voz, enquanto Marina quase não se fazia ouvir. (MELO, 1949, p. 7)

Para o crítico o espetáculo não conseguiu afirmar-se positivamente, mesmo contando com atuações apreciáveis. Um texto fraco, em sua concepção, foi capaz de derrubar toda a montagem do TEN.

Ao contrário de Renato Vieira de Melo, para Paschoal Carlos Magno (1966) nem o texto, nem o elenco, de um modo geral, se salvaram. José de Morais Pinho carecia de

[209] Por Renato Vieira de Melo. Teatro – "Filhos de santo". *O Jornal*, Rio de Janeiro. 02 de abril de 1949.

"experiência para conduzir as situações dramáticas que inventa e, ao mesmo tempo, depois de haver impressionado com elas, não repetí-las, para não fatigar o espectador" (p. 74). Ainda assim, o crítico reconheceu certos encantos na peça, como a naturalidade nos diálogos, fluência no manejo das imagens e uma dura beleza na concepção de determinadas personagens, como a matriarca Ana. Mas a fuga do vilão compromete, na visão de Magno (1966, p. 74) os propósitos da peça:

> Se sua intenção foi combater os malefícios de certas crendices e superstições, andou errado, no entretanto, ao deixar "Pai Roque" incólume. Depois de todos os seus atos, os mais vis, nada o alcança, nem a justiça terrena, nem a dos poderes sobrenaturais, como se de fato tivesse o "corpo fechado", como faz crer aos que lhe são fiéis, como se, a seu desejo, pudesse aparecer, desaparecer e reaparecer diante dos homens.

O pressuposto do crítico parece-nos bastante equivocado. A leitura do drama não nos permite dizer que o autor desejava combater ou censurar os saberes do terreiro e da macumba, como se estes fossem danosos. Pelo contrário, problematiza-se a postura de Roque que usa e abusa da fé alheia para seu ganho egóico. Magno (1966) se fia na moralista noção de *justiça poética* para avaliar o texto. Ou seja, os bons deveriam ser recompensados e os maus, punidos. A condução melodramática do texto ocasionalmente pode levar a tais conclusões.

O problema da direção se impôs mais uma vez:

> *Talvez um diretor com mais experiência obtivesse, cum um tempo mais acelerado, um rendimento maior da história que o senhor José de Morais Pinho nos conta*. Havia porém na representação de segunda-feira passada, no Regina, *uma lentidão ziembinskiana*, como se cada um dos intérpretes, com exceção da sra. Ruth de Souza, não soubesse os papeis e andasse dentro de si mesmo, a catar palavras para exprimí-las ou estivesse à espera do "ponto" que desaparecera do proscênio. Tanto as sras. Deise, Marina Gonçalves e os srs. Natalino Dionísio e Antônio Barbosa, se dirigidos por alguém que fosse ou tivesse sido ator, conhecedor de todos os segredos do seu ofício, dariam melhor conta do seu recado. O senhor Abdias Nascimento, cujo idealismo admiro, cuja perseverança é um exemplo para todos nós, por mais qualidades intelectuais que possua – era até bem pouco tempo jornalista e advogado – não pode ensinar como representar, quando de lições nesse terreno também anda precisando [...]. Daí o que assistimos segunda-feira – intérpretes de vozes mal impostadas, gestos frouxos, movendo-se mal, extremamente bisonhos. E ninguém lhes poderá negar talento. Que o têm vê-se logo. *Faltou-lhes quem os ensaiasse com frequência cotidiana, apontando-lhes as falhas, arrancando-lhes o que poderiam exibir, devidamente apurado e aperfeiçoado* (MAGNO, 1966, p. 75, grifo nosso).

O comentário negativo acerca das atuações contrasta-se com a opinião positiva de Renato Vieira de Melo, a de J.L. e a de Raul Lima para citarmos alguns exemplos. Mas a falta de uma encenação experiente é reclamação contumaz. Este ponto é, digamos, uma montanha russa na trajetória do TEN. Há pontos altos, como em *O Imperador Jones* e pontos baixos, como em *Filhos de Santo*. Cada vez mais, naquele momento, a presença de um encenador se mostrava uma necessidade indispensável para o aperfeiçoamento dos grupos, como uma

verdadeira credencial de sua maturidade artística. Este tópico mostra novamente como a precariedade estrutural do grupo comprometia os seus passos artísticos. Sem subvenções, contando com recursos minguados e um elenco majoritariamente proletário, logo incapaz de uma dedicação maior à arte, o grupo esbarrava na sua própria instabilidade financeira. Paschoal Carlos Magno (1966) parece reconhecer isso ao dizer que os problemas monetários atravessaram constantemente o grupo, de tal sorte que a luta de Abdias Nascimento (e não só dele, convenhamos, mas de todos os integrantes do grupo) é com efeito heroica.

Cínica ou ignorantemente, o crítico alegou desconhecer se o TEN possuía uma sala de ensaios para realizar regularmente seus ensaios, debates e estudos. Ora, sabemos que esta sempre foi uma fragilidade do grupo. Como desconsiderar que em 1946 estes amadores foram violentamente expulsos do Teatro Fênix, onde não mais poderiam permanecer para seus treinamentos?[210] Magno (1966) diz ainda que Abdias deveria, o quanto antes, retirar-se com seu grupo da Cinelândia e se instalar no "Meier, ou Botafogo, Leblon ou Grajaú" (p. 76). Esta recomendação é intrigante, pois por muito tempo o eixo Praça Tiradentes-Cinelândia foi reduto de teatralidades ligeiras, revisteiras e populares. O crítico desejava ver o TEN distante desse teatro tido como rebaixado? Por fim, o líder do TEB oferece publicamente aos amadores negros vagas gratuitas para o Seminário de Arte Dramática, visando, com isso, contribuir para a formação artística dos atores.

Duas atrizes, contudo, mostraram-se superiores em cena, quais sejam, Ruth de Souza e Luiza Barreto Leite:

---

[210] Assim que o TEN terminou a temporada do espetáculo *Todos os filhos de Deus têm asas,* Vital de Castro, o novo concessionário do Teatro Fênix, expulsou o grupo arbitrariamente, em um gesto violentamente racista. O número 36, do dia 07 de setembro de 1946, da *Revista da Semana* traz um dossiê pormenorizado sobre este fatídico acontecimento. A reportagem classifica o TEN como uma das principais iniciativas que, naquele período, estavam cuidando de elevar o nível artístico do teatro brasileiro, contrapondo-se à vulgaridade reincidente dos palcos nacionais. Diante de objetivos tão altos, o grupo é amplamente merecedor de aplausos, motivo pelo qual é injustificável a atitude de expulsá-lo do Fênix. Os amadores estavam a ensaiar a peça *A história de Carlitos*, de Henrique Pongetti, quando foram surpreendidos com a proibição de acessarem o referido teatro. Abdias Nascimento, nesta mesma reportagem, narra o lamentável fato: "Estávamos ensaiando no 'Fênix', onde representávamos às segundas-feiras, com o consentimento de Bibi Ferreira. Como essa artista se aprestasse para entregar o teatro ao sr. Vital Ramos de Castro, procurámos um entendimento com este cidadão que se negou repetidas vezes a nos receber, terminando por fazê-lo por intermédio de um preposto. Este nos alegou que o Teatro Negro não poderia prosseguir nos seus ensaios, a fim de não prejudicar a temporada de Maria Sampaio, concessionária daquela casa de espetáculos. Entendemo-nos com Maria Sampaio, ela nos deu plena aquiescência, mas o sr. Vital Ramos de Castro não estava mesmo disposto a permitir que nós continuássemos no Fênix. E assim, mandou-nos avisar que nas segundas, dias de descanso da companhia de Maria Sampaio, que aproveitávamos para as nossas representações, ele pretendia exibir alguns concertistas. Respondemos que ficaríamos com os dias livres, a fim de não paralisar por completo o nosso trabalho. Diante disso, o sr. Vital Ramos de Castro resolveu descer a máscara e mandou-nos declarar que não poderíamos continuar no Fênix, porque ele já havia firmado contrato com outra companhia para os dias de segunda-feira". Mesmo com várias salas desocupadas no Teatro, o grupo, que utilizava o sótão do prédio, foi impedido de continuar os ensaios. Foram para a rua ensaiar a peça, mais precisamente em frente ao Ministério da Educação, como um protesto.

> Salvou-se, porém, do naufrágio de "Filhos de Santo" a sra. Ruth de Souza. Admirável de sinceridade. Tomada daquele sopro que lhe dá, por obra da paixão que a queima ou roi [corrói], todas as formas materiais: suas mãos retorcidas lembram raízes, seu corpo longo desdobra linhas de nuvens, sinuosidades de asas e folhas. Sua arte é tão poderosa, sua capacidade de comunicar é tão forte, que muita atriz branca lhe invejará a pele negra.
>
> [...]
>
> A sra. Luiza Barreto Leite surge no segundo e terceiro atos de "Filhos de Santo", como a "Mulher Branca". Sua intervenção é das que não se esquecem. Como é que uma atriz, de tão imenso talento, não é aproveitada por um de nossos elencos? Como é que se deixa, parada, inativa, uma artista desse quilate, que enobreceria o brasão de qualquer companhia? (MAGNO, 1966, p. 76-77).

Paschoal chegou a dizer que indicara o nome de Ruth de Souza para interpretar a serviçal Bá na montagem de sua peça *Amanhã será diferente*. Porém, isso nunca se realizou. O texto foi de fato encenado, mas apenas em dezembro de 1951 no Teatro Regina, tendo Zeni Pereira, outra atriz do TEN, encarnado a sobredita personagem, em um desempenho, segundo as críticas, primoroso. Luiza Barreto Leite tão aclamada aqui, também integrou o elenco da peça de Paschoal.

José Fom[211] evidenciou a penúria dos amadores negros, relembrando os seus leitores de que o TEN conquistara subvenção federal apenas uma vez, em 1947, por ocasião da montagem de *O filho pródigo*. Apesar de todos esses percalços o grupo mantinha a sua obstinação. Vejamos como o crítico se posicionou em relação ao texto dramático:

> Em "Filhos de Santo", o autor retrata uma das mais características sobrevivências místicas do negro – o xangô – um drama que, pelas situações, pelos personagens e, sobretudo, pelo que contém de misticismo religioso, é tipicamente negro. Os personagens vivem e atuam sob a sombra das crenças e os problemas de cada um, em particular, não são mais do que as múltiplas manifestações de um problema central: a fé e o temor com que todos se entregam ao seu deus, confiantes de que a seu lado não existe o perigo. (1949, p. 48).

Para o crítico, o "misticismo religioso" parece ser uma dimensão alienadora que engolfa todas as personagens do drama, fazendo com que elas não consigam analisar racionalmente a realidade ameaçadora que as circunda. É verdade que, no drama de Morais Pinho, uma parcela das personagens foi enganada pelo fajuto babalorixá Roque. Mas outra parte não. Lindalva e Josias, iniciados no terreiro, desconfiam das intenções do vilão. No fundo, se observarmos bem, o texto coloca em discussão a desesperança causada pela profunda desigualdade sócio racial. O desespero levou Ana e Lourenço a acreditarem nas promessas de Roque. Este, embusteiro, utilizou, de maneira vil, uma das coisas mais caras para aquelas pessoas: a forte relação com os

[211] Por José Fom. O Teatro Experimental do Negro e "Filhos de Santo". *Revista da Semana*, nº 15, Rio de Janeiro, 09 de abril de 1949, p. 48.

orixás, com o terreiro Apesar de sua indignidade, Roque é babalorixá (ou pelo menos finge ser). A sua palavra é poderosa, por isso iludiu tão facilmente as pessoas.

O elenco da montagem possuía, segundo Fom, três pontos fortes:

> [...] Cumpre-nos assinalar três artistas: Ruth de Souza, Deise e Luiza Barreto Leite. *A primeira nasceu atriz. É o diamante que resplandece em sua forma primitiva, embora quase puro. Ruth não teve escola alguma, mas não interpreta o papel. Ela vive, vibra e sofre...* Deise, que teve uma simples ponta, surpreendeu em sua "performance"; teve apenas uma semana de ensaios e conseguiu sobressair-se. Luiza Barreto Leite apareceu em duas cenas curtas, nas quais mais uma vez confirmou a sua alta linhagem. Natalino Dionísio, que viveu Pai Roque, convenceu em certas cenas, faltando emotividade em outras. Marina Gonçalves e Antônio Barbosa permaneceram sem maior destaque (1949, p. 48, grifo nosso)

Ruth de Souza é, mais uma vez, apontada como uma atriz nata, dona de uma expressividade cênica que não passara por nenhuma escola. Mas o crítico parece ter desconsiderado que o TEN e a prática constante com o grupo foram campos de aprendizagem da artista. Ruth ainda não possuía formação acadêmica ou especializada em teatro. Porém o seu ingresso no Teatro Experimental do Negro se transformou em um verdadeiro exercício criativo. Em depoimento a atriz disse, se referindo ao trabalho com o TEN: "Naquela época não havia exercícios. A gente pegava o papel e já começava a trabalhar em cima. Não havia essa história de curso de emoção, curso de mergulho... Quando estudei em Karamu House, também não havia isso" (SOUZA, 1988, p. 127) E complementa: "O trabalho de ator que vi em Karamu House, universidade norte-americana, onde estudei, me convenceu de que não estávamos muito errados no TEN – e tínhamos trabalhado por intuição, de orelha" (*ibidem,* p. 127).

Na perspectiva do crítico, Abdias Nascimento não conseguira demonstrar o seu real talento nesta montagem, visto que foi obrigado, pelas condições precárias do grupo, a trabalhar como ator, ensaiador e diretor, nas palavras de Fom. Em nenhuma dessas funções, Abdias conseguiu se desenvolver bem, pois, constrangido por dificuldades e preocupações, não teve bases seguras para dedicar-se ao seu ofício criativo. A despeito deste cenário espinhoso, a encenação do TEN apenas provava a sua resiliência, "uma grande vitória dos espíritos que não desanimam diante de grandes e pesados obstáculos".

Este espetáculo encerrava a primeira fase do TEN, marcada por um elenco relativamente mais estável. O grupo entrou na década de 1950 sem a participação de Ruth de Souza, Aguinaldo Camargo, Natalino Dionísio e Marina Gonçalves, um núcleo, digamos, mais duro e presente em diferentes montagens (e mesmo nas tentativas frustradas). As críticas muitas vezes ácidas ainda nos mostram um corpo de atores e de atrizes entrosado, mesmo nos deslizes apontados. A partir desse momento, o TEN viverá momentos igualmente difíceis, mas sem

esmorecer. O grupo ainda concretizaria projetos importantes em sua carreira, como as temporadas em São Paulo, as montagens para o teleteatro da TV Tupi, a organização do Festival O'Neill, e a encenação de *Sortilégio*.

2.4.7 *Rapsódia Negra*

Sustentamos no capítulo 1 que a criação da revista *Rapsódia Negra* atendia, primordialmente, a necessidades circunstanciais, não tendo sido um projeto inteiramente buscado pelo[212] TEN. A obra *Laio se Matou*, de Augusto Boal, marcaria o retorno dos amadores negros aos palcos, pois o grupo atuou pela última vez em 1950, encenando *Aruanda* no Teatro Follies. Havia, portanto, uma certa expectativa a respeito do reaparecimento do TEN. Uma reportagem no jornal *Gazeta de Notícias* em 25 de julho de 1952, intitulada "Sereias negras invadem o palco", narra a trajetória persistente de Abdias, encarado como aquele que introduziu o negro no teatro dramático, fazendo-o "ser levado a sério" (p. 12). Depois de ter realizado montagens de "alto nível estético" e, por isso, "Ter firmado no conceito da crítica e do público no setor dramático Abdias Nascimento tenta agora outra experiência: o teatro musicado". Reuniu numerosos artistas da dança, da música e do teatro para formar uma nova companhia, a já discutida "Troupe Abdias Nascimento". Como percebemos houve aqui (mais uma vez) uma diferenciação entre a nova troupe e o TEN. Após ter ganhado credibilidade perante a crítica especializada e o público, Abdias se lançou em um novo empreendimento.

De um modo geral, as críticas teatrais explicitaram a força deste calidoscópio artístico-cultural notadamente negro e diaspórico. Entre os destaques reincidentes: a hilária presença da comediante Coralina[213] e o promissor despontamento de Léa Garcia. A pré-estreia para a

---

[212] Sereias negras invadem o palco. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1952, p. 12.

[213] Lamentavelmente muito pouco se sabe hoje sobre a vida e a obra da atriz Coralina, apelidada (de modo machista) por alguns periódicos da época, como "Grande Otelo de saias", em virtude de sua extraordinária capacidade cômica, popularidade e versatilidade artística, pois fora trabalhara no teatro e no rádio. Entre as realizações esparsamente conhecidas da artista podemos citar: participação, em 1951, na encenação do texto "Abertura de um Testamento", escrita e dirigida por José Maria Monteiro (revelado pelo TEN); realização de um festival artístico em 1952, em parceria com Cezar Rios; em 1952, a atriz, ao lado de Claudiano Filho, Arinda Serafim, Abdias Nascimento, entre outros, representariam a obra *Sinfonia da Favela*, de Ironides Rodrigues, mas o projeto aparentemente não se concretizara; em 1954, Coralina tomou parte na revista "Fantasia Negra", produzida por Carlos Escobar Filho e apresentada no Teatro Íntimo Nicette Bruno; em 1956, o jornal *Gazeta de Notícias* organizou um show de variedades, em que um dos números cômicos ficou a cargo da cômica atriz negra; em 1963, ao lado de Emilinha Borba e Cauby Peixoto, Coralina fez parte de um show natalino. O jornal *Última Hora* do dia 07 de fevereiro de 1953 realizou uma reportagem singular com a artista. Em entrevista, ela contou que já trabalhara com Henriette Morineau, mas que no atual momento tinha dificuldades para se manter no meio artístico, apesar do talento. Além da comédia, a atriz contou que sabia se realizar tranquilamente em papeis dramáticos. Confundida por alguns como a esposa de Grande Otelo, Coralina revelou que, além de atuar, também experimentava a poesia.

imprensa deu-se no dia 28 de julho de 1952 e a estreia para o público em geral ocorreu no dia seguinte. Ambos na Boate Acapulco.

Um artigo sem autoria, publicado no jornal *A Manhã*[214] descreveu *Rapsódia Negra* como:

> [...] uma tentativa arrojada de uma equipe que vem trabalhando para a redenção artística e social do negro brasileiro; tenta-se aí mostrar um pouco da arte, cultura e religião, e ainda costumes da vida da gente "colored", não só no Brasil, como também em algumas manifestações americanas, de maneira leve e agradável, *misturando a história, a sátira e a estilização em agradável sequência sonora*, única no gênero levada a efeito até hoje, em nossa vida noturna. (RAPSÓDIA..., 1952, p.6, grifo nosso).

Entre as razões que, para esta crítica, singularizariam o espetáculo, existia uma "sequência segura e continuada" (segundo o texto isso não acontecia de há muito neste gênero cênico), além de uma vontade imensa em agradar ao público, apresentando costumes e danças da maneira mais objetiva possível, fiel à realidade. "A troupe consegue isso principalmente em 'Candomblé', que é a magnífica apoteose colorida do show; em 'Mãe Preta', terno e sentimental e duas danças centro-americanas" (1952, p.6). De acordo com o manuscrito da revista, arquivado no IPEAFRO, o 10º e último quadro é realmente o do candomblé. Nele pontos de Oxum, Iemanjá, Iansã, Omolu, Ogum e Xangô são entoados. Ivan Vidal, o cantor, foi ladeado por atabaques e dançarinos. O 2º quadro, "Canção de Mãe Preta Ninar", foi conduzido por Léa Garcia, que declamou poemas musicados de Napoleão Lopes. O texto também ressaltou a cena do Harlem, na qual foi a canção St. Louis Blues, popularizada especialmente nas versões de Louis Armstrong e de Bessie Smith, foi interpretada por Ivan Vidal: "excelente sob todos os pontos de vista, é de uma nitidez sonora e visual extraordinária, talvez a melhor levada em qualquer 'show' de 'boite' que já assistimos" (1952, p. 6).

Na visão do autor anônimo, o impacto de *Rapsódia Negra* é suscitado não tanto pelos valores individuais, bastante desnivelados, mas pela orquestração do conjunto. Tião (Augusto Temístocles) e Claudiano Filho se sobressaíram. Mas o ápice da noite este a cargo de Coralina: "A parte cômica, que está a cargo da atriz 'colored' Coralina, que se sai muito bem, em lances interpretativos de grande valor do teatro, constitui individualmente, o ponto alto das apresentações" (1952, p.6).

O texto se encerra sublinhando que havia conteúdo "original e inédito" na revista apresentada, apesar de certos elementos individualmente mais fracos. De um modo mais amplo,

[214] Rapsódia negra – Um novo êxito noturno: Abdias do Nascimento estreou em "boite". *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1952.

houve diretas e indiretas tentativas de apontar as distinções, o ineditismo e as singularidades de *Rapsódia Negra*, estabelecendo as diferenças para com outras revistas. De fato, a sua composição musical, coreográfica e cênica, tão alicerçada nos bolsões culturais negros não parecia ser, de fato, uma regra. Podemos considerar também um outro fator: o desgaste que o gênero revisteiro começava a sofrer na década de 50, afogando-se em chavões, piadas e esquemas batidos, como nos explica Salvyano Cavalcanti de Paula (1991, p. 576):

> No geral, o predomínio da mediocridade engolfou todas as facetas: registrava-se a repetição monótona dos mesmos temas, das mesmas anedotas, das mesmas alegorias; músicas e rotinas testemunhavam o esgotamento dos autores; o desinteresse dos intérpretes; o mercantilismo imediatista da maioria dos empresários; o afastamento do público diante do produto espúrio que lhe ofereciam – mas esse afastamento tornou-se manifesto somente de meados da década em diante.

Talvez por causa desse quadro melancólico que ia se desenhando para o teatro de revista, a crítica enfatizara não apenas as particularidades do espetáculo negro, mas também o fato de que havia "uma preocupação máxima de seus artistas em acertar e agradar ao grande público, seguindo uma linha direta para atingir o ponto culminante de suas próprias carreiras".

No *Última Hora* de 31 de julho, a crítica, assinada pelas iniciais F.A.B. (1952, s. p.), foi menos laudatória para com o espetáculo que, nesta perspectiva, articulava "uma antologia do folclore das três Américas, incluindo motivos brasileiros, haitianos, cubanos e até norte-americanos". Este mosaico cultural, descrito como, uma "verdadeira colcha de retalhos" foi precisamente a causa da desigualdade entre os quadros, cujas atrações não tiveram, em sua maioria, autenticidade. Um tanto cansativo, pobre, mal-vestido e parcamente ensaiado, *Rapsódia Negra* só não foi um desastre total devido a algumas contribuições inestimáveis:

> Números como "Candomblé" e "Maracatu" salvam o espetáculo de um fracasso retumbante, sem esquecer a participação de Coralina, esse Grande Otelo de saias, engraçadíssima nas suas imitações de Josephine Baker, de Jorge Veiga, de Araci Almeida e outros artistas de rádio.
> *Coralina nada tem a ver com o folclore. No entanto é ela a dona do "show"*. (F.A.B., 1952, s. p.).

O comentário nos oferece mais insumos para entendermos melhor certos detalhes de *Rapsódia Negra*. Coralina não imitara apenas a dançarina afro-americana Josephine Baker, mas também artistas brasileiros, como Aracy de Almeida e Jorge Veiga, famosas vozes do samba daquela época. Aqui intuímos uma paródica destreza vocal e corporal da atriz que, segundo a crítica, caricaturou celebridades tão diversas. De acordo com Neyde Veneziano (1991) a malícia, um *timing* meticuloso, dotes histriônicos e recursos do baixo imitativo eram expedientes valiosos para os cômicos do teatro de revista. Além disso, a caricatura viva de importantes nomes da política, das artes e da intelectualidade se transformou em um dos pilares

consagrados deste gênero espetacular. A ridicularização ironicamente bem-feita arrancava aplausos e gargalhadas explosivas do público (VENEZIANO, 1991). Ao que tudo indica, Coralina seguiu esta hilariante trilha. A crítica elogiou ainda o percussionista Jairo Ribeiro e Léa Garcia, "uma bonita crioulinha [que] tem 'aplomb' e está muito graciosa como rainha do Maracatu, mas como canta mal!" (F.A.B, 1952, s. p.).

Também para Sábato Magaldi[215] a revista mostrava-se desnivelada entre quadros "fortes e outros dispensáveis". Para este crítico, entretanto, tal desequilíbrio não era provocado pelos artistas em si, considerados por ele "elementos de cor de inegável mérito", mas pelos reduzidos recursos oferecidos pelo palco, cuja indigência dificultava coreografias mais complexas no que tange ao número de pessoas em cena. Os ritmos haitianos, o maracatu e o candomblé não apenas suscitaram interesse no público, como exploraram "convenientemente a área do palco". Quanto ao elenco, Magaldi viu com bons olhos aqueles talentos ali reunidos, apesar de alguns senões:

> *A grande surpresa do programa foi a revelação de Coralina. Nos dois números de contato com a plateia ("Eu sou a verdadeira Josephine Baker" e "Coralina mudou de roupa") mostra uma comunicação, uma espontaneidade, uma presença de espírito e riqueza de recursos que são atributos apenas das nossas maiores "vedetas".* Aperfeiçoando-se, e encontrando sempre bons textos para interpretar, poderá fazer admirável carreira.
> *Léa Garcia é uma estreante que promete. Cantou com agrado a "Canção da mãe preta ninar" [...], e estrelou com desenvoltura o "Noturno do Harlem".* Nelly Lujan, que pertenceu à companhia de Katherine Dunhan, colaborou com a sua maior experiência tantos nos números de canto, como na dança. Tião, não obstante o grande talento, pode desenvolver pouco seus recursos de bailarino cômico. Elogiáveis algumas composições coreográficas de Mercedes Baptista. Claudiano Filho se destaca como presença de intérprete. E no corpo de bailarinos há elementos de valor (1952, p. 6, grifos nossos).

O crítico detalha uma importante dimensão do trabalho criativo de Coralina, isto é, o seu vívido diálogo com a plateia. Esta é uma das mais caras habilidades dos atores revisteiros (do teatro ligeiro, de uma maneira geral), isto é, a sua capacidade em estabelecer uma relação íntima, direta, uma quase simbiose com o humor do seu público, provocando uma forte identificação com quem o assiste. Esta comunicação que se estabelece entre palco e plateia é mediada por um carisma e uma desenvoltura aparentemente espontâneas, como se fossem inatas, em absoluto. Por detrás dessa engenharia cênica, animada pelo ator, há, como afirma Sábato, "uma riqueza de recursos" que Coralina soube manejar[216]. Ao contrário da crítica

[215] Por Sábato Magaldi. "Rapsódia Negra". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 02 de agosto de 1952, p. 6.
[216] Décio de Almeida Prado (2002), ao analisar uma performance de Dercy Gonçalves, icônica atriz do teatro de revista e da comicidade escrachada, afirmou que: "Reduzida então a alguns meneios mímicos, a algumas frases vazias de sentido (do tipo 'Sá cum'é?") Dercy consegue comunicar diretamente ao público o que lhe passa pela cabeça, com uma eficiência cômica admirável" (p. 28). Prado (2002) cita aqui justamente a interlocução saborosamente divertida que Dercy estabelece com a plateia. É, portanto, nesta tradição teatral que podemos situar Coralina.

publicada no jornal *Última Hora*, Magaldi apreciou a cantoria de Léa Garcia, cuja aparição causou uma boa impressão. O elogio aos outros e às outras artistas nos leva a considerar também a direção de Abdias Nascimento ao conjugar e organizar esta miríade de vozes, corporeidades, gingados e expressões culturais.

Jota Efegê[217] no *Jornal dos Sports* teve uma experiência predominantemente negativa ao assistir a revista negra. O jornalista afirmou que transpor para um palco tão diminuto "danças e rituais primitivos dos negros", esperando um resultado excepcional é infrutífero, especialmente quando estes números não possuem interpretação tão expressiva e, pior, quando o espetáculo é grandemente desprovido de grandes recursos materiais para uma indumentária ou uma cenografia estonteante. Assim *Rapsódia* foi encarada por Efegê: um mero "ensaio", em seus termos. Pouco se salvou:

> A "macumba", que finaliza a demonstração, figura com bastante fidelidade o estranho ritual através dos "pontos" evocativos e das divindades e das danças bárbaras dirigidas pelo "pai de santo". Forma este quadro juntamente com o que reconstitui uma cena típica da Bahia, e um outro onde é mostrado um dos bailes folclóricos do Haiti, um conjunto apreciável no roteiro. O resto não impressiona, não convence na sua realização, tornando-se, consequentemente intencional, delineante, apenas. Para os "habitués" da [Boate] Acapulco, isto é, aqueles que a buscam como diversão, a "Rapsódia Negra", será, entretanto, um exotismo, uma exibição estranha, capaz, portanto, de lhes despertar a atenção, independente de preocupação analítica. (1952, p. 2).

Toda a argumentação do jornalista está assentada em pressupostos exotificantes, racistas, etnocêntricos, tomando as práticas culturais negras como manifestações bárbaras e estranhas. A partir de quais perspectivas artístico-culturais Jota Efegê elaborou o seu texto?

Quais foram, então, os bons momentos do espetáculo, segundo este crítico? Vejamos:

> *Tem, então, Coralina, uma excelente "colored", oportunidade de proporcionar gostosas gargalhadas com suas imitações e disparates cômicos.* Outro elemento, cujo nome não recolhemos, embora o anunciassem ao microfone, revelou-se-nos, também, um bom cômico, espontâneo, desembaraçado. Nos bailados aparecem com destaque não só Mercedes Batista, ex-integrante do conjunto de Katherine Dunham. Há igualmente a participação marcante de outras figuras que a falta de um prospecto ou rol discriminativo nos impede [de] citar (EFEGÊ, 1952, p. 2, grifo nosso).

Jota Efegê finaliza dizendo que a proposta de *Rapsódia Negra* já fora anteriormente realizada, também pobremente por Miécio Arkanasy[218]. É como se o jornalista estivesse a dizer que não haveria nenhuma rusga de ineditismo no espetáculo da troupe Abdias Nascimento.

---

[217] Por Jota Efegê. Negros numa rapsódia também negra. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 09 de agosto de 1952, p. 2.

[218] O polonês Mieczyslaw Weiss foi diretor artístico e produtor do Teatro Folclórico Brasileiro. Este grupo foi um desdobramento do Grupo dos Novos, fundado em 1949 por diversas pessoas, entre as quais, Haroldo Costa, revelado pelo TEN. Mais tarde o Teatro Folclórico Brasileiro se transformou no Ballet Brasiliana, que excursionou

A crítica de Van Jafa[219] para a *Revista Carioca* em 23 de agosto sintetiza um pouco a surpresa de parte do jornalismo cultural para com o novo projeto cênico dirigido por Abdias Nascimento:

> Depois de um largo período de ausência, era anunciada a volta desse vitorioso Teatro Experimental, com duas peças, "Sortilégio", de Abdias Nascimento, e "Orfeu Negro", de Ironides Rodrigues. *Mas eis que o Teatro Experimental do Negro nos surpreende com mera "burlesca", estreando na Boite Acapulco com um desses "shows" cem por cento cinematográficos* (1952, p. 57, grifo nosso).

Apesar do espanto, o crítico saudou a iniciativa, pois Abdias "conseguiu o milagre de um espetáculo homogêneo, digno, à altura de qualquer plateia, com requintes folclóricos e alguma sofisticação tão a sabor dos olhos e sensibilidades cosmopolitas" (1952, p. 57). O "cosmopolitismo" apontado por Jafa certamente diz respeito às interlocuções artístico-culturais entre expressões negras do Brasil, dos Estados Unidos, do Haiti e de Cuba. O crítico distribui doces elogios para praticamente toda a equipe deste espetáculo que o arrebatou, levando-o a aplaudir de pé a beleza do empreendimento:

> Mas quero por alto não deixar impunemente o esforço e o valor comprovado de figuras como Coralina, "roubando" o espetáculo; a dignidade de Léa Garcia; a beleza cativante de Nelly Lujan; o talento de Claudiano Filho, que juntos colaboram para um resultado magnífico (JAFA, 1952, p. 57).

Ao cabo, Van Jafa recomenda o espetáculo a diretores de cinema, especialmente a Watson Macedo. O comentário pode ser meramente um arroubo laudatório. Mas não deixa de ser significativo, pois nos leva a pensar na composição, no ritmo, na orquestração do conjunto de artistas sobre o palco e na profusão de elementos viso-sonoros que se harmonizaram em cena. O adjetivo "cinematográfico" possivelmente se refere a uma qualidade algo bombástica, estonteante, espetacular, como uma grande tela de projeção que, recheada de atrativos, atrai fortemente a atenção de quem assiste.

A crítica de Accioly Netto[220] foi mais uma daquelas amplamente elogiosas. Para ele, *Rapsódia Negra* soou, sob todos os aspectos, interessante, sobretudo por não se afigurar como um espetáculo meramente decorativo, como, segundo ele, era do caso de outras apresentações do gênero:

---

por toda a Europa. As coreografias do grupo eram profundamente inspiradas nos gestuais, na performatividade e nos ritos afro-brasileiros de um modo geral. Na avaliação de Clóvis Moura (1992), Arkanasy transformou o Teatro Folclórico Brasileiro em um empreendimento tão somente comercial.

[219] Por Van Jafa. "Rapsódia Negra". *Revista Carioca*, nº 881, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1952, p. 57.

[220] Por Accioly Netto. "Rapsódia Negra" no "Acapulco", ano XXIV, nº 46. *Revista Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 29.

> Inicialmente deve-se dizer que não estamos diante de um "show" deslumbrante de "lamés", de sedas, e "pailletes", justamente porque se trata de uma iniciativa artisticamente bem orientada, que prima pela autenticidade. Rapsódia Negra não é, essencialmente brasileiro, mas apresenta também aspectos "folkloricos" internacionais, com visões do Congo, do Haiti, de Cuba e do Harlem. Isso o torna mais interessante e variado, dando oportunidade, aos seus intérpretes, de exibirem um virtuosismo elogiável em matéria de cantos e danças (1952, p. 29).

Devido ao fato de a montagem não estar munida por tantos adereços "supérfluos" ou talvez, em sua visão, meramente estetizantes (como nas produções de um Walter Pinto, por exemplo), o crítico parece indicar que a montagem se concentra naquilo que é mais importante, isto é, a sua autenticidade artística. Esse comentário parece ser descuidado, pois os figurinos galantes das revistas não são, em rigor, detalhes puramente ornamentais. São parte fundamental daquela poética, da sua visualidade e dos efeitos que se desejava provocar no público, de modo que a extravagância estava articulada a um contexto criativo bastante coerente do ponto de vista plástico.

Segundo Netto (1952), os quadros referentes ao maracatu e aos ritmos haitianos foram excelentes e ainda seriam melhores se estivessem em um palco maior, não devendo nada aos espetáculos de Josephine Dunham. Os quadros de inspiração cubana, o candomblé e aquele situado no Harlem foram também fortemente aplaudidos pelo crítico. Mas houve um sério problema na lida com uma parte da plateia: "Pena que o ambiente de uma 'boite' (principalmente o estado etílico de determinados espectadores) perturbem quadros plásticos de autêntica poesia, como 'Mãe Preta', com ditos grosseiros, sem propósitos" (p.29).

Entre os muitos pontos fortes do espetáculo, Netto ressaltou Mercedes Batista; Nelly Lujan; Coralina, descrita como "um elemento humorístico de surpreendente qualidade"; e Tião, "que é um ator completo em sua especialidade, notável por seu bom humor, cantando e dançando muito bem". A crítica se encerra parabenizando o grupo que poderia vir a se internacionalizar assim como o Teatro Brasileiro Folclórico.

Eneida de Moraes (1966) enalteceu a garra de Abdias Nascimento que, segundo ela, estava a construir um teatro negro no país. Contudo, a jornalista lamentou a falta de auxílios materiais que acometiam tais iniciativas. Embora tenha elogiado a coragem e a persistência "próprias" do negro (uma visão idealizada e a-histórica de tensões e conflitos sociorraciais), bem como a contagiante musicalidade afro-brasileira, a jornalista demostrou preocupação para com os possíveis resultados de organizações desta natureza: "*Se tenho medo, muito medo de que os negros brasileiros fazendo um teatro próprio caiam num racismo perigoso*, sinto também que os brancos (com perdão da palavra) brasileiros estão ainda cheios de preconceitos contra os de outra cor" (p. 111, grifo nosso).

Esta formulação, citada acima, é bastante significativa para compreendermos uma esfera fundamental da mentalidade do branco brasileiro, especialmente aquele letrado ou oriundo das classes dominantes: o medo das mobilizações, insurgências e revoltas negras. Célia Maria Marinho de Azevedo (1987) em sua obra *Onda negra, medo branco*: o negro no imaginário das elites – século XIX analisa a dimensão histórica do medo na construção de políticas, projetos sociais e imagens nacionais para lidar com uma massa negra recém-liberta da escravidão. O medo de que uma Revolução Haitiana, governada por negros insubordinados, se concretizasse no Brasil, atravessou mentes e corações apavorados dos grupos dirigentes, da intelligentsia, das classes político-jurídicas etc. Desenvolveu-se um imaginário embasado na insegurança e no medo de negros irracionais, brutos, incontroláveis ou incivilizados. Como resposta aos conflitos reais ou potenciais, delineou-se uma poderosa noção de povo, nacionalidade e identidade nacional com a qual a população deveria se identificar a fim de ocultar os abismos concretos.

O medo expresso por Eneida (1966) é histórica e ideologicamente condicionado. O sentimento da jornalista não é o mesmo daquele forjado no calor da sociedade oitocentista, mas há pontos de contato, sobretudo quando se disse que os negros poderiam descambar para um "racismo perigoso". Seria este perigo uma revanche ou um levante produtor de "atos discriminatórios" contra os brancos?

A jornalista enfatiza uma forte tensão (mencionada brevemente por Accioly Netto) entre o palco e a plateia. Em primeiro lugar, pela descrição é possível inferir que a audiência era composta majoritariamente por pessoas negras; fato este importante para um grupo teatral que sempre teve dificuldades em estabelecer um público distinto daquele convencional. Segundamente, este embate entre artistas e público (também registrado na trajetória da Cia. Negra de Revistas, como nos conta Gomes (2004) revela o imaginário racista, como se aqueles corpos estivessem "fora do lugar" ou deslocados de sua razão de ser, isto é, servir. Eneida (1966) parecia zelar por uma certa coesão social que nem mesmo os brancos, conforme ela mesma assinalou, conseguiam sustentar, pois estavam repletos de "preconceitos": "Poucos são os brancos que na plateia se sentam e os aplausos que de suas mãos saem são raros, quase nenhum. Olham tudo aquilo com ódio e nojo e é mesma fácil ouvir-se, nas senhoras, uma frase: - por isso é que não arranjo uma cozinheira que preste" (ENEIDA, 1966, p. 111).

Eneida (1966) estabeleceu uma distinção entre dois projetos de teatro negro, ou seja, aquele encampado por Abdias Nascimento e aquele engendrado por Solano Trindade:

> Realmente Rapsódia Negra nada tem a ver com o teatro popular de Solano Trindade e suas preocupações folclóricas. Solano é outro preto persistente, errando apenas quando quer transplantar para o teatro – uma arte – as danças do povo, como

> são exibidas nas ruas brasileiras. Abdias é diferente porque quer fazer teatro e consegue, principalmente agora que tem no seu elenco figuras como Tião, negro que vi aprender a ler em três meses num curso de alfabetização de adultos que promovi em anos idos em Copacabana. Tião é sem dúvida um novo Grande Otelo e com ele, na troupe de Abdias, está Coralina, velha militante de teatro de revista, Claudiano Filho, também já um iniciado e as negras e os negros mais bonitos da cidade (p. 112).

Segundo a jornalista, a poética de Abdias Nascimento primava por uma transfiguração plástica ou estilização das formas artísticas de tradições brasileiras e afro-brasileiras. Solano Trindade objetivava realizar no palco uma reprodução fiel destas manifestações culturais. O julgamento de Eneida (1966) não é rigoroso para apreciarmos as invenções cênicas do poeta, artista cênico e militante negro Solano Trindade, cofundador, em 1950, do Teatro Popular Brasileiro - TPB:

> O poeta pernambucano almeja transcriar nos palcos a herança cênica e performática das tradições culturais brasileiras, principalmente aquelas formatadas pelos estilos e matrizes de origem africana [...] A variedade de manifestações performáticas da cultura brasileira transcriadas nos palcos por Solano demonstra o caráter inovador para a época de suas propostas e metas cênicas. Com ousadia, o TPB, na contracorrente do teatro brasileiro de então, àquela época ainda preso às tradições dramatúrgica e cênica europeias, garimpa no repertório da cultura popular não apenas conteúdos, mas todo um aparato formal e estilístico como fonte de sua criação estética (MARTINS, 2011, p. 394).

Assim como o Teatro Folclórico Brasileiro, de Haroldo Costa, Rapsódia Negra e diversas encenações do TEN, as criações do TPB transladava, de maneira criativa e diferenciada, práticas, ritualidades, sonoridades e princípios de movimentos populares para a urdidura espetacular. Deste modo, a distinção hierarquizada proposta por Eneida (1966) não se sustenta.

O quadro que mais impressionara a jornalista foi justamente o último, isto é, o candomblé. “O candomblé que a troupe Abdias Nascimento apresenta é realmente muito bom. Quem nunca tiver visto um legítimo candomblé [...] poderá ter uma ideia verdadeira do que ele é, assistindo aos artistas de Abdias no décimo quadro de Rapsódia Negra” (1966, p. 113).

Eneida (1966) encerrou seu texto rogando para que os esforços de Nascimento e de Trindade sejam auxiliados pelas autoridades competentes, pois “Temos a obrigação de ter no Brasil um teatro negro” (p. 113). Para isso seria de fundamental importância que o público parasse de aplaudir apenas o negro estrangeiro e deixasse imediatamente de ver o negro brasileiro como “um elemento para o fogão e a tina. Minhas senhoras, meus senhores, a escravidão já acabou” (p. 113). Raça e nacionalidade/nacionalismo estão articulados no pensamento da jornalista. O Brasil não apenas devia possuir um teatro negro, como devia olhar de outro modo para a presença afro-brasileira.

Chegamos ao fim das críticas escritas acerca de *Rapsódia Negra*. A curtíssima existência da Troupe Abdias Nascimento mostra um candente ponto de debate artístico, político e cultural a respeito da presença negra nos palcos e na vida social do Brasil. O diálogo com o teatro de revista é um vicejante momento da caminhada do TEN (a supracitada troupe foi incorporada na narrativa histórica do grupo experimental), revelando formulações cênicas bastante interessadas na pujança cultural afro-brasileira e diaspórica.

2.4.8 *Sortilégio*

A fortuna crítica de *Sortilégio*, encenada em agosto de 1957 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro é, induvidosamente, a mais virulenta se a encararmos de modo panorâmico. As reações escancaram a indignação, em geral, da branquitude raivosa e aversa a qualquer debate mais profundamente direto sobre as opressões, as desigualdades e as discriminações raciais no Brasil. Já vimos que o texto ferinamente crítico de Abdias Nascimento encara as brutais violências psicofísicas que constrangem a pessoa negra em um país que sistematicamente inferioriza, marginaliza e criminaliza o seu pertencimento racial, bem como seus valores culturais. A obra, acerba para uma grande parte do jornalismo cultural, expressava, na visão de críticos e demais intelectuais, o racismo reverso, nutrido por um negro colérico, disseminador de desavenças com os brancos, disseminando problemas inexistentes no Brasil.

Talvez um dos maiores exemplos da desestabilização que *Sortilégio* causou nos meios culturais esteja materializado no *Jornal do Brasil* do dia 24 de agosto de 57. O periódico questionou seus leitores: "Aberto o debate sobre 'Sortilégio': o autor é ou não um racista? Em cinco votantes quatro votam 'não' e um vota 'sim, às avessas" (ABERTO..., 1957, p. 13). Os críticos teatrais Jaime Maurício e Henrique Oscar, além dos romancistas Antônio Callado e Rachel de Queiroz não viram racismo na postura de Abdias. "[...] Confesso, todavia, que ainda não conheço 'Sortilégio'. Se considero o Abdias um racista? Ao contrário. O que visa, justamente, é acabar com racismos. Procura levantar o nível cultural do negro através da arte, mas é isto racismo?" (1957, p. 13), afirmou Jaime Maurício. Ácido e cínico, Paulo Francis atacou fortemente a atitude combativa do líder do TEN:

> Abdias Nascimento há tempos queixou-se em entrevista concedida a "O Mundo Ilustrado" de que Adolfo Celi tinha contratado Paulo Autran, artista branco para interpretar o papel de Otelo, personagem negro, quando existem vários atores negros capazes de realizar bem tal papel. Torna-se necessário esclarecer que Paulo Autran é um dos nossos melhores atores, tendo atributos necessários e suficiente para superar pequenas dificuldades acessórias, como essa questão da cor. Quanto aos artistas

> negros, à exceção do falecido Arnaldo [sic] Camargo, nenhum outro tem qualidades para o papel de Otelo (1957, p. 13).

A postura de Paulo Francis só enfatiza o seu saturado racismo, ao retirar, das objeções que o TEN fazia à técnica do *blackface*, as suas dimensões histórica e política. Paulo Autran pintou-se de preto ao encarnar o Mouro de Veneza em 1956. Para Francis, Abdias estava a cercear as oportunidades profissionais de Autran, quando na verdade a denúncia visava abrir caminhos para atores negros e negras que, ao contrário do ator branco citado, não vislumbravam fartas possibilidades artísticas para o amadurecimento de sua carreira. A ótica do crítico teatral é profundamente limitada, pois encara o fenômeno por um viés meramente técnico e formalista (um ator competente poderia fazer tudo), obnubilando condicionantes políticos, econômicos e sociais na formação do teatro. Mas a questão não é apenas técnica ou poética, como se estas categorias fossem neutras, historicamente descondicionadas de bases ideológicas ou alheias às relações de poder. Uma realidade política se impõe. A suposta falta de elencos negros tecnicamente formados não é resposta digna. Na verdade, este argumento culpabiliza os próprios indivíduos oprimidos e não o sistema desigual. Silvio Almeida (2018) é preciso: "No Brasil, a negação do racismo e a ideologia da democracia racial sustentam-se pelo discurso da meritocracia" (p. 63). Ora como preparar um ator se a ele não forem propiciadas experiências práticas, vivências artísticas e desafios profissionais? Bastou o TEN surgir para que artistas como Ruth de Souza, Léa Garcia, Aguinaldo Camargo, Claudiano Filho, Ilena Teixeira, Haroldo Costa ou um José Maria Monteiro (para não citarmos Samuel Santos e Aurea Campos do TEN/SP) encantassem o público, afirmando-se nos mais diversos papéis. O crítico desconsiderou a estrutura de apagamento e exclusão. Como, em um país como o Brasil, a cor/raça é vista como um simples "acessório", para usarmos o termo de Francis, uma vez que este é um dos principais critérios na distribuição de vantagens/desvantagens entre grupos e pessoas?

Dias antes, aliás, Paulo Francis em sua coluna no *Diário Carioca* a 22 de agosto execrou totalmente a estreia de *Sortilégio*, mesmo sem ter lido a dramaturgia, como ele admitiu:

> [...] Não conhecemos o texto, mas, a julgar pelas declarações de seu autor à imprensa, o mesmo trata, indiretamente, do preconceito contra negros que existiria no Brasil, segundo Abdias Nascimento, em proporções que envergonhariam os racistas do Sul dos EE.UU [sic]. Há tempos atrás, *a nossa princesa Isabel de teatro* pensou em enviar um questionário sobre a situação do negro no Brasil, a diversos chefes de família de cor branca, onde se destacava a pergunta: "Se sua filha se apaixonasse por um preto, o sr. Deixaria que ela se cassasse com ele?" Não sabemos se chegou a enviar o questionário, mas uma coisa é certa: Abdias do Nascimento não tem a mais remota ideia do que seja o preconceito de raça nos EE.UU, pois, caso contrário, nunca pensaria em compará-lo ao existente no Brasil, nem sequer como recurso demagógico. *E mais: tanto insiste na questão, que terminará por irritar os racistas locais contra*

> *os negros. O Brasil é, talvez, o país no mundo com segmento de população de cor, onde menos preconceito existe.* Para que agitar a questão demagogicamente, asininamente? Deixemos isto para legisladores com conhecimento de causa, como Afonso Arinos, que nunca desapontaram os espíritos liberais do país, quando sua intervenção se fez necessária. *O mais é questão de tempo e de educação* (FRANCIS, 1957, p. 6, grifo nosso).

O discurso de Francis é pura expressão ideológica de quem, como nos aduz Thompson (2011), dissimula as dinâmicas de opressão, atenuando-as: "Relações de dominação podem ser estabelecidas e sustentadas pelo fato de serem ocultadas, negadas ou obscurecidas, ou pelo fato de serem representadas de uma maneira que desvia nossa atenção ou passa por cima de relações e processos existentes" (p. 83). Esse discurso ideológico, no Brasil, é a caudalosa "democracia racial". O crítico defende ofensivamente esta miragem celestial de uma nação idilicamente aglutinadora de todas as raças, credos e identidades. Joel Rufino dos Santos (2015, p. 24, 25) escrutina mais detalhadamente essa ideologia tão formatadora do consciente e do inconsciente brasileiro, ofertando-nos contribuições importantes para o debate:

> A democracia racial existe, além disso, como aspiração geral e, neste caso, como em tantos outros, é difícil separar realidade de desejo. O brasileiro comum se vê como criatura "sem problemas deste tipo" (esta seria mesmo uma das suas mais notáveis peculiaridades nacionais) e, muito embora esta autoimagem não suprima o racismo e suas manifestações (nem mesmo sequer o conflito), funciona como modelo e paradigma, tendência e objetivo a ser alcançado.
> A consciência racial do brasileiro parece, com efeito, transitar permanentemente entre duas pistas: a da realidade preconceituosa e discriminatória contra o negro, fato de todas as horas; e a do desejo de relações fraternas e naturais, aspiração patriarcal de todos. As denúncias públicas de racismo, mesmo comprovadas e notórias, esbarram, por isso, geralmente, num muro de pedra: denunciar o fato equivale, no senso comum, a renegar a aspiração; e assim, por curioso artifício, o antirracista, entre nós, se transmuda frequentemente em racista.

As reflexões de Rufino (2015) são justíssimas para esquadrinharmos não apenas a posição de Francis, mas a de tantos outros críticos que se debruçaram sobre o TEN. *Sortilégio* parece ter acentuado ainda mais as tensões entre o grupo negro e o seu tempo histórico. Ao investir contra este mito tão adorado, a democracia racial brasileira, é o próprio Abdias que se tornou o racista. Mais uma vez Silvio Almeida (2018) é certeiro: "O que fica evidente é que a ideia de racismo reverso serve tão somente para deslegitimar as demandas por igualdade racial" (p. 41). Rufino (2015) complementa alegando que a democracia racial está historicamente atada a outros mitos brasileiros, como os "da cordialidade, da história incruenta, da natureza privilegiada, da unidade fundamental do povo brasileiro, da morenidade e outros" (p. 25). O texto de Abdias estremece estas vigas mestras do pensamento brasileiro. Vigas estas que sustentavam também a própria dinâmica teatral. A partir daí vamos compreendendo alguns dos principais motivos que impulsionaram reações tão violentas contra a obra dramática. Porém,

entre os críticos que detestaram a peça não vamos encontrar, em abundância, exames mais diametrais da sua estrutura formal ou da composição dramatúrgica tão multifacetada em termos espaço-temporais etc. O tema e a discussão sociopolítica dominaram.

É importante dizer ainda que *Sortilégio* está grandemente emoldurado pelas proposições estético-políticas da Négritude francófona, sobretudo pelas críticas que o poeta Aimé Césaire tecera acerca das políticas de assimilação desenvolvidas nos marcos da colonização moderna. Assimilação neste âmbito diz respeito à introjeção forçada de valores culturais, paradigmas, práticas e saberes do colonizador; processo este vivido por diversos povos dominados historicamente pelos europeus:

> A proposta da negritude, em seus primórdios, era, pois, a rejeição dessa assimilação, que representava uma "macaqueação" não apenas da cultura, como da mentalidade francesa, levando o povo a só considerar positivos os modelos que vinham da Europa e a revalorização da cultura dos ancestrais africanos. Essa rememorização do patrimônio cultural negro e sua adaptação ao contexto americano correspondem a um processo de neoculturação. (Entenda-se aqui cultura em seu sentido mais amplo, correspondendo ao "conjunto dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e dos valores transmitidos coletivamente" (BERND, 1988, p. 19).

É no interior destas discussões que devemos compreender o rechaço que *Sortilégio* faz da brancura, como ícone de um complexo processo de dominação social, cultural e econômico. Esta radicalidade assustara grande parte da crítica teatral brasileira.

Ao lado de irados opositores, encontramos também firmes apoios, tais como o de Gláucio Gil: "O grande valor de *Sortilégio* está em saber abordar seriamente um problema social mantendo o mais puro e envolvente clima de teatro em toda a obra. É violenta, mas não panfletária. [...] É altiva como deve ser a mensagem de toda uma raça" (1957, p. 7); o de Roland Corbisier: "Não hesitaria em incluir *Sortilégio* [...] entre as nossas obras de arte que poderíamos considerar autênticas e revolucionárias" (1957, p. 7) Para ele, o texto "reflete a experiência, o drama de um homem negro que despertou para a consciência de sua comunidade e de sua cor" (p. 7, 1957); o de Ruth Guimarães: "Gostei muito de *Sortilégio*. A peça é clara, concisa, bem enredada, neoclássica, ao que parece, e tem movimentos intensos de uma grande emoção" (1957, p. 7). Não podemos deixar de citar o apoio dados por velhos amigos de Abdias Nascimento, entre os quais, Augusto Boal e Nelson Rodrigues.

Para George Gurjan[221] da *Tribuna da Imprensa*, Abdias Nascimento realizava uma cruzada "contra moinhos de vento", afirmando, ironicamente, que o dramaturgo se mostrava não apenas ensandecido, mas também rancoroso, amargo, intolerante. Por tais razões, "o

[221] Por George Gurjan. Sortilégio. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1957.

branco, a sociedade, a justiça são retratados como se, precipuamente, não fossem mais do que perseguidores de negros" (1957, p. 3). A visão do crítico, absurdamente comprometida pelo desejo de demolir a peça, ignorou as tensões dramaturgicamente orquestradas por Abdias. *Sortilégio* pinta a experiência de um sujeito negro atormentado em uma realidade que o massacra das mais diversas maneiras. Mas o delineamento do entrecho não é maniqueísta, como defende Gurjan. Ao mesmo tempo em que interioriza dolorosamente os padrões da brancura, Emanuel replica atitudes opressivas. Em sua trajetória vamos descobrindo uma personagem multifacetada, contraditória e, acima de tudo, mutante, em constante processo de (auto) reformulação. Nesta peça o branco é de um modo geral o *outro.* Esse deslocamento visivelmente incomodou o crítico em questão.

Gurjan não nega totalmente a existência de "problemas raciais" no Brasil, contudo a peça de Abdias estava a prestar um enorme desserviço à união entre populações étnico-raciais diferentes: [...] não é *Sortilégio* que vai contribuir com a menos parcela para uma aproximação humana e cultural maior entre brancos e negros no Brasil. Ao contrário, temos para nós que seu efeito é eminentemente negativo" (1957, p. 3). Para o crítico o negro brasileiro já se integrou na cultura e na arte brasileiras, tendo as absorvido (mais uma vez é curiosa, para não dizer risível, o argumento deste jornalista. O negro supostamente abraçara a cultura nacional. Mas seria possível pensar em uma cultura brasileira sem a presença negra tão formativa? Qual a noção de cultura brasileira acompanha o crítico? Aquela calcada nos modelos ibéricos ou europeus em geral?). Menos que um vetor artístico, Gurjan exige da peça uma função por assim dizer moral, isto é, unir pacificamente brancos e negros.

Em termos composicionais, o crítico deplorou quase tudo, incluindo a diversidade de planos, considerados confusos; o cenário de Enrico Bianco, em sua visão, desprovidos de severidade e ascetismo necessários à atmosfera da peça; as marcações do diretor Léo Jusi, este apenas atento aos efeitos plásticos, olvidando suas significações narrativas etc. A atuação também não vingou:

> Também quanto à interpretação (e aqui referimo-nos principalmente a Abdias do Nascimento, já que os outros atores são apenas coadjuvantes), "Sortilégio" não se realiza. O "dr. Emanuel", do autor-ator, clama por uma estilização mais cerebral, uma performance mais contida, mais estudada, para disfarçar a banalidade do texto e para seguir a concepção de teatro moderno que evidentemente Leo Jusi procurou fazer. O resto do elenco pouca oportunidade tem. (GURJAN, 1957, p. 3).

Discordamos frontalmente do crítico quando ele cobra uma atuação mais cerebral e contida para o protagonista. Uma peça pode, obviamente, receber inumeráveis tratamentos cênicos, mas se acompanharmos o desenho dramatúrgico desta personagem iremos constatar

um amplíssimo gradiente emocional, bruscas transições psicofísicas e variações sentimentais muito acentuadas, de maneira que pedir um desempenho mais austero (ou mais interiorizado) tende a limar facetas muito importantes de um sujeito fragmentário e em vívido paroxismo, como é o caso de Emanuel. A sua conclusão não poderia ser diferente: *Sortilégio* é uma obra "fraca, imatura, que procura dizer alguma coisa, mas o diz em voz alta, sem argumentos, nem convicção" (*ibidem,* p. 13).

Luíza Barreto Leite[222] sentiu-se fortemente ultrajada pela contundência da montagem. A sua posição não difere em demasia daqueles que esconjuraram a peça, mas a intensidade de sua raiva fora invulgar. Segundo a crítica, *Sortilégio* quer importar problemas sociais dos Estados Unidos, defendendo doutrinas maléficas como "aquela que prega o ódio de raças num país onde tal coisa só existe na imaginação dos frustrados de qualquer espécie" (1957, p. 6). A sua opinião acerca dos traços poéticos da obra é, contudo, curiosa:

> O espetáculo em si, como obra de arte ou coisa que o valha, nem sequer merece ser analisada, pois a linguagem dramática pertence a Nelson Rodrigues, a montagem copiada – e bem mal copiada – de Ziembinski, certas reações psicológicas – se é que assim se pode chamar alguns estertores de mau gosto roubados do preconceito norte-americano. E o resto é péssima deturpação do candomblé, em prejuízo do que ele possui de bela e impressionante, para ressaltar aquilo que possa possuir de dissolvente e prejudicial (1957, p. 6).

Seguramente Luíza, ao afirmar que a peça de Abdias imita passivamente as criações de Nelson Rodrigues e de Ziembinski, estava se referindo acima de tudo à sobreposição de planos e ao sequenciamento não linear da intriga. A interlocução com o mundo rodriguiano se intensifica se levarmos em consideração, como já vimos, os pontos de contato entre *Sortilégio* e *Anjo negro*, além da atitude irreverente para com dogmas, tabus sociais e o moralismo da classe média brasileira. O diálogo com premissas expressionistas já foi também estabelecido no primeiro capítulo deste trabalho, de modo que o mistério negro interage sim com referências artísticas daquele momento histórico, sem a elas se submeter. Já com relação à suposta deturpação do candomblé, há uma passagem bastante explicativa na nota que introduz a dramaturgia: "[...] uma transposição naturalista só prejudicaria a peça que não pretende trazer à cena fotografia etnográfica da macumba ou do candomblé, nem a simples reprodução folclórica dos rituais negros" (NASCIMENTO, 1961, p. 161). A linguagem de *Sortilégio* nem de longe de aproxima das estéticas naturalistas, todo o seu cosmos é desfigurado, rearticulado não apenas pela perspectiva de Emanuel em decomposição, mas pelas expansões

[222] Por Luíza Barreto Leite. Sortilégio ou de como fazer política racista. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 26-27 de agosto de 1957.

transformadoras do candomblé, encarado como elemento estrutural dialético do discurso cênico (MARTINS, 1995). Direta ou indiretamente esta cobrança por uma rigorosa fidelidade aos ritos ou ao cotidiano afigura-se como uma forma de controle do que pode ou deve ser um teatro negro dentro das expectativas da branquitude.

Quanto ao resto, Luíza Barreto Leite classifica como fraseologia confusa, discurso empolado e apologia ao crime: "Só matando brancos os negros conseguem a paz no coração de Exu. Será que Abdias do Nascimento não sabe que, em qualquer religião matar gente de qualquer cor é o caminho direto do inferno?" (1957, p. 6). Uma crítica teatral instantaneamente se transformara em preleção moral de tipo cristão, indicando, mais uma vez, a extremada contrariedade da jornalista, não compreendendo o simbolismo incrustrado na morte da esposa branca. Embora levemente risível não deixa de ser significativa o uso da imagem infernal, pois o peso cultural da cristandade estava, na peça, a sufocar Emanuel. Condenação e moralismo se coadunando em um ataque feroz.

Na sequência, depois de dizer que Abdias se transmutou em "fundador da nova seita, mestre supremo de um sinistro Klu-Klus-Klan indígena (*ibidem,* p. 6)", a crítica evocou a figura de Grande Otelo, encarando-o como representante de um negro ideal. Segundo Luíza Barreto Leite, o eminente artista havia dito que: "Não tenho nem complexo, nem orgulho de ser preto. Na verdade isto nunca me preocupou e nem acho que seja problema. Tenho, isto sim, orgulho de ser gente, pois ser gente é o que é importante" (*ibidem,* p. 6). Esta tática falaciosa de Luíza pretendeu tornar o posicionamento de uma pessoa negra como uma representação universal daquilo que todos os demais negros deveriam adotar, minando as divergências, particularidades, disputas e pluralidades existentes no interior dos próprios movimentos e grupos negros. As tensões e aproximações entre Grande Otelo e Abdias Nascimento são mais complexas e moventes do que esta citação nos faz supor[223].

[223] Já consignamos neste trabalho que Grande Otelo colaborou em distintas ocasiões com o TEN, seja participando dos bailes de beleza negra, seja ensaiando uma peça com o grupo, empreendimento este que por motivos de força maior não pôde ser concretizado. Desta feita, os diálogos entre o grande astro da revista (para apenas mencionarmos sua carreira no teatro) e Abdias Nascimento foram bastante intensos, em meio às divergências existentes. O jornal *A Noite* do dia 19 de maio de 1954 trouxe uma contundente entrevista com Grande Otelo na qual ele apresentou suas discordâncias para com a militância do líder do TEN: "Não tomei parte nas comemorações cívicas do dia 13 de maio organizadas por Abdias Nascimento, porque este meu amigo vem seguindo uma política de fundo racista, procurando criar uma barreira que não existe em nosso país entre o branco e o negro" (p. 12). O cômico complementa: "Acho que devemos procurar elevar o negro econômica e intelectualmente sem procurar despertar preconceitos que, se já existiram no Brasil, foram há muito superados pela educação do negro novo e pela compreensão das novas gerações. Casos isolados, esporádicos, que surjam perturbando essa harmonia invejada em todos os continentes não devem nem de longe servir de ponto de partida para reclamações demagógicas. [...] O próprio Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias, é um núcleo de comunhão e não terá razão de existir caso seja desvirtuado dessa finalidade" (p. 12). Aqui vemos um Grande Otelo reproduzindo o discurso corrente que nega a existência de um racismo sistemático no Brasil. A 22 de maio, poucos dias depois o mesmo jornal publicou a réplica do ator amador. Abdias Nascimento incisivamente afirmou que seu amigo, Grande

No último parágrafo, a crítica, que já colaborara artisticamente com o TEN (além de ter participado do festival do 2º aniversário do grupo, Luíza atuou em *Filhos de Santo*, para ficarmos com os apoios mais concretos), assumiu a um só tempo o ressentimento e a frustração para com esta guinada, tida como agressiva da equipe negra:

> Realmente não houve nesta cidade maior amiga do Teatro Experimental do Negro, no tempo em que parecia ser a intenção de seu fundador contribuir para o desenvolvimento cultural e artístico de uma raça tão bom quanto as outras e que, da mesma forma que as outras, também não havia encontrando o caminho do teatro de arte, pois este caminho andava fechado para todos os brasileiros, sem diferença de cor, raça ou religião. (LEITE, 1957, p. 6).

A crítica tentou diminuir a gravidade da desigualdade racial ao afirmar *grosso modo* que estavam todos no "mesmo barco", isto é, todos o verdadeiro e elevado teatro (o moderno) estava distante para todos os grupos raciais indistintamente. O acesso, o controle, a circulação e a gestão de espaços, recursos e estruturas artístico-culturais nunca fora no Brasil equanimemente compartilhados, de maneira que o argumento de Luíza cai por terra. Tanto no "teatro de arte" quanto no teatro ligeiro, pessoas negras sempre enfrentaram mais obstáculos, restrições e marginalizações; a direção dos órgãos e instituições culturais, quase exclusivamente brancos, como o SNT é um exemplo cristalino. Todos são iguais, mas uns são mais iguais do que outros. Por fim, ao dizer que fora uma das mais fraternas companheiras do TEN a crítica, ao que parece, pretendeu advogar para si o direito de exigir do grupo uma postura mais branda e harmônica. Esta é assumidamente uma postura racista do branco que deseja dirigir, de modo vertical e impositivo, o que os negros devem ou não fazer em suas próprias agendas político-culturais. O que Luíza Barreto Leite examinou do ponto de vista formal, semiótico, composicional,

---

Otelo, era um completo ignorante com relação às lutas antirracistas no Brasil, "alguém que jamais se integrou no movimento de valorização dos brasileiros de cor" (p. 12), por isso, o grande cômico apenas repetia maquinalmente a ideologia dominante. Diferentemente de Abigail Moura, Ironides Rodrigues, Claudiano Filho, Mercedes Batista, Arinda Serafim, entre outros que lutavam em prol do negro brasileiro, Grande Otelo "cuidava da sua carreira artística, cortejava louras, rosetava por aí, ignorando completamente os sérios problemas que os homens de cor debatiam em conferências, convenções, congressos, mesas-redondas" (p. 12). Para Abdias a principal mazela do povo negro era de natureza psicológica, já Otelo afirmava que o desnível principal era de ordem econômica. Anos mais tarde em entrevista para a coleção *Depoimentos* organizada pelo Serviço Nacional de Teatro, Grande Otelo (1977), quando perguntado se ele enxergava discriminações contra a pessoa negra no Brasil e se ele já havia sofrido restrições pela sua condição racial, respondeu da seguinte forma: "Por exemplo, isto talvez fosse uma questão de regulamento, mas eu não podia entrar pela porta da frente do Cassino da Urca, mesmo se quisesse. [...] Desde 1944, o ator negro tem tido uma posição assim mais de respeito e de importância dentro do teatro, por causa de um negro chamado Abdias do Nascimento. Ele chegou ao ponto de ser chamado de racista, porque queria criar um teatro só de negros, numa terra como é o Brasil, onde se olharmos para trás, vamos encontrar negros e índios. A integração está se processando cada vez mais, não através de reinvindicações do negro, mas através da miscigenação que é patente" (1977, p. 104-105). Em outro momento ele diz que "O único que botou negro fazendo o papel de protagonista foi o Abdias do Nascimento, no Imperador Jones" (1977, p. 105). Vemos que o pensamento de Grande Otelo não permanecera estático. Espinhoso, controverso e instigante, este grande ator transformou a si mesmo e as suas ideias.

simbólico, estético etc? Quase nada. A sua "crítica" foi um instrumento aberto para vazar um exercício de poder.

Para Augusto Maurício (1988), em artigo publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, a 27 de agosto daquele ano, o texto de Abdias Nascimento intentava demonstrar a atuação das forças espirituais sobre os humanos que, ora para o bem, ora para o mal, manipulavam poderes místicos a fim de alterar o comportamento alheio. É isto o que fazem, segundo ele, as três filhas de santo e Ifigência contra o advogado negro. A partir desse universo soturno, o dramaturgo desejou "dar à peça o caráter de problema racial", enfatizando o sentimento de inferioridade que se assenhora de Emanuel. Contudo, o enredo soou "um tanto dúbio, de sentido nem sempre bem definido, de intenções não convenientemente esclarecidas" (p. 224). Por este motivo, Maurício (1988) achou que Emanuel tinha sido morto por Ifigênia. Sabemos que esta é uma completa confusão, pois o protagonista se jogou na lança de Exu. A dubiedade, o enigma e os segredos de *Sortilégio* parecem ter sido para o crítico um ponto desfavorável, quando, em verdade, é um dos seus traços mais ricos, porquanto gerador de polissemias, ambiguidades e abertura de significados para além da mera decodificação racionalista.

Segundo o crítico "A apresentação do terreiro é curiosa e tem cunho de autenticidade. A distribuição dos objetos relativos ao presente dão bem a ideia da maneira como se obedece ao ritual de umbanda. As garrafas de marafo, no entanto, deveriam ser abertas e não arrolhadas. (MAURÍCIO, 1988, p. 224). Comentários desta ordem nos fazem pensar que os espíritos de André Antoine e de Emile Zola, em suas sanhas realista-naturalistas orientavam enormemente os juízos estéticos de muitos críticos brasileiros.

No que tange à encenação propriamente dita, a opinião de Augusto Maurício (1988) é em geral elogiosa:

> *A figura do dr. Emanuel é otimamente vivida por Abdias do Nascimento. O desespero, as alucinações, os momentos de tranquilidade e de reflexão são admiravelmente conduzidos pelo artista patrício. A presença espiritual da esposa, envolta num véu, é um momento bonito da peça. E a imagem viva que lhe aparece com as características de uma perseguição, dá a Léa Garcia foros de atriz.*
> [...] A representação é acompanhada de música litúrgica, de autoria de Abigail Moura, de ritmos arrepiantes, e o coro é de absoluta afinação, executado pelo grupo da Orquestra Afro-Brasileira. Os trajes apropriados ao ritual, curiosos e de grande efeito, inclusive as máscaras de Omolu e outros orixás.
> [...] A direção de cena de Sortilégio se deve a Léo Jusi, em belo cenário de Enrico Bianco.
> Espetáculo bonito, mais de sentido imaginário do que real, só por essa forma pode e deve ser visto e considerado (p. 224-225, grifo nosso).

O crítico salientou aquilo que, para nós, é uma das características nodais de Emanuel, a saber, a sua inconstância psicofísica, suas vibrantes oscilações emocionais que, como afirma

Leda Maria Martins (1995) fazem com que o protagonista se descasque diante de nossos olhos, em uma cascata de metamorfoses. Abdias Nascimento, pelo registro jornalístico, parece ter articulado bem estas transições fundamentais da personagem. Léa Garcia, que viveu Ifigência, protagonizou um belo momento, de acordo com o crítico. Outro ponto vital para o discurso cênico de *Sortilégio* reside na sua orquestração sonoro-musical, advinha dos terreiros. As sugestões melódicas, os pontos cantados e o vozerio sedutor vão pouco a pouco inundando Emanuel, de maneira que esta ambiência mística e cosmológica musicalizada é elemento estruturante. A julgar pelas palavras de Augusto Maurício (1988), esta dimensão fora muito bem executada pela Orquestra Afro Brasileira, construindo um espetáculo, presumivelmente, pródigo em seus aparatos espetaculares.

A posição de Mário Nunes é sensivelmente singular, mas não menos discutível. Ele começa a sua crítica analisando o discurso que Roland Corbisier[224] proferiu antes da encenação de *Sortilégio*. De acordo com o jornalista, Corbisier afirmara que a produção artístico-cultural do Brasil se ressentia de um forte colonialismo ao tentar, de modo geral, copiar ou emular tendências e motivos estrangeiros. Havia, portanto, um forte grilhão que não nos permitia sermos verdadeiramente livres e autônomos em matéria artística. Neste contexto, o teatro negro projeta-se, segundo Corbisier (é Mário Nunes quem narra), como um gesto libertário, pelos temas, conteúdos, problemáticas e paixões que são articulados. O "teatro da raça negra" seria, então, não apenas genuinamente brasileiro, como independente (ou não subserviente) dos ditames das estéticas internacionais. O crítico discordou veementemente:

> Mas por que? Se não aceita como lidimamente brasileiro o que experimentaram e sentem gerações de brancos na terra pelos brancos conquistada, por que emprestar esse caráter ao sentir da raça negra, muito depois para aqui trazida cativa, como máquina de trabalho necessária ao desenvolvimento econômico – e não cultural – do país? (1957, p. 8).

[224] Segundo Carlos Guilherme Mota (1977), Roland Cavalcanti de Albuquerque Corbisier, teve um papel destacado na vida intelectual da sua geração. Diretor executivo do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, Corbisier debateu insistentemente a formação e os desafios da cultura brasileira. Para ele, uma sociedade economicamente dependente seria, do ponto de vista cultural, também dependente. Por tais razões, o pensador preconizava a necessidade uma nova *intelligentsia* brasileira para superar o passado, investigar os dilemas nacionais e formar consciências. "O combate ao Brasil 'arcaico' estava em pauta, e para isso as forças somavam. A 'modernização' era a meta, e com ela a independência econômica e a autodeterminação" (MOTTA, 1977, p. 169). Corbisier criticou acidamente o caráter colonizado do intelectual brasileiro que, naufragado em teorias, conceitos e ideias estrangeiras, não consegue olhar criticamente para o seu próprio país a fim de mergulhar nas suas mazelas e características mais fundamentais. Mota (1977) não deixa de problematizar as contradições e os limites do pensamento de Corbisier, o qual, apesar de almejar um projeto de transformação nacional, o fazia dentro de um nacionalismo de corte burguês, desenvolvimentista e reformista. O fortalecimento de uma economia nacional (industrialização, mercado interno etc.) e a consequente independência intelectivo-cultural do Brasil se daria num enquadramento capitalista. A partir destas ideias sumariamente rascunhadas aqui compreende-se melhor porque Roland Corbisier viu em *Sortilégio* um caminho para uma arte profundamente brasileira e libertária. Era isso que ele almejava, em um plano maior, para a cultura do país.

Nunes replica uma excludente visão historiográfica na qual a presença negra, em sua dimensão formativa e civilizatória na construção cultural do país, é totalmente apagada, por isso seria impensável para ele que um teatro alicerçado em bases afro-orientadas pudesse ser apontado como índice de uma autonomia cultural brasileira. Ao mesmo tempo este tópico dá-nos a oportunidade de tecermos releituras historiográficas muito pertinentes. O que é e quem é o nacional? Quais textos foram, portanto, vistos como realmente conectados à realidade brasileira? A consagração que, por exemplo, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, recebera é avassaladora. Guinsburg e Patriota (2013) dimensionam este processo:

> Através de uma peça (e posteriormente de uma dramaturgia), cujo protagonista era um operário, viu-se o nacional retornar ao centro das preocupações, porém destituído dos conteúdos a ele atribuídos em debates anteriores. Manteve-se a ideia, porém, os significados foram historicamente redimensionados e a sua compreensão estabeleceu-se a partir do nacional-desenvolvimentismo, que tanto marcou na década de 1950, traduzido social e economicamente como a luta incessante pela primazia do nacional (visto como genuinamente brasileiro) sobre produtos e interesses estrangeiros. Sob esse aspecto, o nacional tornou-se nacionalismo crítico, entendido como capaz de refletir, à luz de uma perspectiva crítica, as condições de vida e de luta da população (p. 142-143).

Sortilégio é um complexo ponto de tensão nesta narrativa, sobretudo por pertencer aos anos 50 e vir à luz antes do famoso texto de Guarnieri. Ora, as discussões, dilemas e angústias articuladas no texto de Nascimento não refletem criticamente as condições de vida e de luta de uma parcela significativa da população brasileira? O proletariado de Guarnieri (e do Teatro de Arena) não possui raça? Ou a questão econômica, de classe, é a única ou a principal mazela do povo brasileiro? O que a ideologia do nacional-desenvolvimentismo significou para a população negra no Brasil? A versão histórica dominante é de que a partir, principalmente, do Teatro de Arena o Brasil e o "Brasileiro" adentraram a cena. Mas não seria Emanuel, e todo o universo de *Sortilégio* uma profunda reflexão sobre aspectos estruturais do país? Não apenas no seu tema, mas em sua configuração dramatúrgico-espetacular, a criação de Abdias mergulha radical e criticamente em agruras e tradições culturais afro-brasileiras. Neste sentido, o pensamento de Corbisier é uma ótima provocação, pois enxergou na dramaturgia negra uma força cultural fortemente brasileira, não subserviente a poéticas estrangeiras. Guinsburg e Patriota (2013) acabam reproduzindo a visão história tradicional:

> Esse conjunto de iniciativas [do Teatro de Arena] contribuiu para que, *pela primeira vez, ocorresse nos palcos brasileiros a vinculação explícita entre Arte/Política e a intenção de engajamento em favor das causas populares visando à superação das etapas históricas.* Tal iniciativa fez emergir um teatro intelectual que colaborou decisivamente para que se intensificassem as críticas a uma concepção burguesa do fazer teatral, em favor de uma cena que ampliasse o seu alcance para além das salas de teatro (p. 148, grifo nosso).

Ressalvadas as notórias distinções, o Teatro Experimental do Negro não teria aglutinado explicitamente Arte e Política em prol de causas populares, criticando (com ambiguidades e contradições, como acontecera com o Teatro de Arena também) o aburguesamento do teatro brasileiro? Elenco marginalizado, assalariado e majoritariamente negro, participação nos debates político-econômicos do seu tempo, organização de cursos gratuitos etc. Tudo isso não é um engajamento "para além das salas de teatro"? Mais uma vez a noção do que é verdadeiramente nacional ficou, do ponto de vista histórico, reservado para alguns sujeitos teatrais em detrimento de outros. No caso do nacionalismo brasileiro articulado por narrativas históricas, no âmbito teatral, ocorreu um brutal processo de apagamento de experiências e criações negras, como as do TEN, na formação de um teatro brasileiro moderno, engajado e voltado para os problemas do país. Um "nacional" cravejado de ausências. Esse é um pilar poderoso da história da modernização do teatro brasileiro.

Mas voltemos para a crítica de Mário Nunes:

> Não nego que haja em Sortilégio fundo sentido de brasilidade, [que] reflete aspecto importante de nossa formação nacional, mas de modo algum para que se cristalize – para que se o combata até à extinção, pois *nada se pode esperar da infiltração de crendices nocivas já responsáveis por um sem número de crimes e que não edificam o espírito humano lançam a confusão em cérebros ignaros e primários, através da exótica mistura da magia negra, histerismo, espiritismo e cristianismo*!
> Geram possessos, como se pode ver em qualquer terreiro, que seriam fatalmente levados à fogueira nos ominosos tempos da Inquisição...
> Não é a peça de Abdias um incitamento a tais práticas, mas seria melhor que as condenassem frontalmente, claramente (1957, p. 8).

A ideia defendida pelo crítico é gravíssima. Ele propõe que *Sortilégio* defenda a eliminação definitiva de algumas práticas espirituais perigosas, entre as quais o candomblé, tratado como crendice perniciosa, responsável por descontroles e crimes que apenas rebaixam o espírito humano. É o velho racismo religioso se manifestando nas palavras de um crítico teatral. Historicamente as religiões de matriz africana foram ora criminalizadas, ora vistas como uma inferioridade cultural de povos bárbaros. Para Mário Nunes, a peça de Abdias merece todos os aplausos somente se encarada como "documentário de impressionante expressão", ou seja, registro tocante de um conjunto de práticas ameaçadoras.

O comentário crítico de Gasparino Damata (1988), publicado originalmente na *Revista do Globo* a 05 de outubro em muito se aproxima das ideias propostas por Augusto Maurício do *Jornal do Brasil*. Destacaremos, pois, aquilo que lhe singulariza. Em primeiro lugar Gasparino traça um breve perfil historiográfico do TEN, afirmando que fora este grupo que despertou a consciência de todo o Brasil, levando o próprio país a conhecer as amplas possibilidades artísticas que, por falta de maiores oportunidades, dormitavam nos negros brasileiros. O grupo

é, neste sentido, tomado como um grande catalisador de transformações culturais para os artistas negros e negras.

Depois de encenar textos internacionais e nacionais, faltava aos amadores um elemento importantíssimo na visão do crítico: "Ainda estava por vir, porém, uma peça escrita por negro, abordando um tema afro-brasileiro, mas sob um aspecto menos curioso e mais social; (DAMATA, 1988, p. 226). *Sortilégio* já vai se inscrevendo na historiografia do TEN como a lacuna que deveria ser necessariamente preenchida pela equipe. Naquele momento do teatro brasileiro moderno a dramaturgia possuía um peso determinante para se aquilatar a "evolução" ou o "amadurecimento" de nossos palcos, como estamos a ver até aqui, de maneira que o aparecimento de um dramaturgo negro marcaria um ponto decisivo na trajetória de um grupo teatral que se voltava para os universos culturais da negrura. Além disso, segundo o crítico, o texto de Abdias se diferenciaria de *O filho pródigo* e de *Aruanda* não apenas por ser escrito por um autor negro, mas por possuir um caráter social. Esta dimensão de alguma maneira elevaria a obra negra a um *status* mais sério, logo, mais comprometido com a realidade brasileira.

> *Abdias do Nascimento, agora também autor teatral, é um homem marcado por uma forte destinação*: filho de gente humilde, do povo, teve, desde muito moço, a intuição dos valores humanos essenciais, como dia o prof. Guerreiro Ramos. Ainda bastante jovem (estudante de Direito), sua inquietação o levou a uma viagem prodigiosa pela América Latina, espécie de peregrinação corajosa a que se lançou como que para provar-se. *A sua peça de estreia tem, por conseguinte, muito de autobiográfica.* E de ideias próprias, daquela maneira toda particular de ver certos problemas sociais que dizem respeito ao nosso negro (DAMATA, 1988, p. 226-227, grifo nosso).

As palavras do crítico pintaram uma imagem um tanto heroicizada de Abdias como um predestinado a realizar a obra teatral mais importante do Teatro Experimental do Negro, extraindo de suas próprias experiências, história pessoal e subjetividade alguns materiais significativos para a criação da dramaturgia. Emanuel e Abdias vão convergindo concomitantemente para a figura do herói negro. Para a *Revista da Semana* do dia 24 de agosto de 57, o líder do TEN deu uma declaração nesta mesma direção:

> Esta peça pertence à ordem da própria essência do Teatro Experimental, pois outra coisa não projetei, ao fundá-lo, que, através do experiente artístico, transformar as relações interraciais em nossa sociedade. *O autor, a peça e o Teatro Experimental do Negro se integram e se confundem na aventura vital em que se empenham*: transformar o negro da condição de objeto na de sujeito (NASCIMENTO, 1957, p. 54).

Desta vez, foi o próprio dramaturgo, isto é, Abdias Nascimento quem afirmou que a sua peça está na essência do grupo. Este mesmo grupo, por sua vez, se confunde com a trajetória do seu líder, em uma relação que, na historiografia, se tornou simbiótica e, em alguns casos,

centralizadora, pois se de fato não é possível estudar o TEN sem passar por Abdias, este não resume todas as multifaces do grupo amador.

Com relação ao espetáculo em si, Gasparino Damata (1988) julgou positiva a direção de Léo Jusi que, segundo o crítico, estava se projetando como um dos mais interessantes encenadores brasileiros; assim como soara muito bem a música litúrgica de Abigail Moura.

Damata (1988) finaliza seu texto admitindo que existe sim "preconceito de cor" no Brasil, porém mais ameno do que aquele encontrado nos Estados Unidos ou na África do Sul. A explicação do crítico, contudo, é intrigante:

> Aqui, podemos assegurar por experiência própria, existe não um preconceito de cor, felizmente, mas certo preconceito contra certos negros... Pode parecer insensatez, loucura de nossa parte, mas continuamos a afirmar: *o nosso preconceito é menos contra a cor (que não é quase nenhum), mas contra determinados indivíduos. A posição que determinado indivíduo de cor possa alcançar, o posto (por muitos cobiçados) conseguido por mérito por um advogado ou médico de carreira numa repartição pública, autarquia ou coisa que o valha*. Ou mesmo uma importante firma comercial, digamos. Este é um dos ângulos mais curiosos. Agora vejamos outro. *Ao contrário do que aparece nos países racistas, aqui entre nós, as pessoas pertencentes às camadas sociais mais esclarecidas (os intelectuais principalmente), com raras exceções, é claro, sentir-se-iam até envergonhados de privar-se da companhia de um negro.* Da amizade, do convívio social com as pessoas de cor. Aí está a razão porque os críticos (quase todos) se insurgem contra Abdias do Nascimento. E tacham a sua peça de provocadora, que levanta um problema entre nós inexistente. Ora, os críticos pertencem exatamente a essa camada a que há poucos nos referimos. Aí está a diferença. Agora, olhando-se a coisa por um outro prisma [...] O brasileiro está acostumado (e mal) a tecer loas em torno do negro, seja este personagem do romance de Jorge Amado ou campeão de salto tríplice na Austrália. A dormir com negras bonitas e, na manhã, seguinte, escrever um poema. Agora, quando o nosso emprego, lugar na repartição ou na alta administração se vê ameaçado por um indivíduo de cor, inteligente, capaz, a coisa muda de figura. É ou não um problema? (p. 228).

Damata (1988) desloca o problema para uma esfera moral e individualista, como se a discriminação racial fosse fruto de um vício, tal como a cobiça, que se volta contra negros de real mérito. Não há processo histórico e político de produção sistemática de desigualdades raciais, mas sujeitos invejosos que desgostam das pessoas negras. Em segundo lugar, os críticos teatrais, como parte da *intelligentsia*, adoram conviver com negros e, se acusam a Abdias Nascimento de levantar um problema inexistente, é porque são intelectuais que sabem das coisas, e não porque são racistas. A sua última discussão é um pouco mais séria. Joel Rufino dos Santos (1984) assinala que um dos traços do racismo brasileiro é se manifestar, do ponto de vista interpessoal, em momentos de competição, justamente para o branco marcar território quando se sentir, mesmo remota ou virtualmente, ameaçado. Desde que "estejam em seus devidos lugares" subalternos, o negro pode não ser agredido racialmente, mas se ousar cruzar a linha será atacado. Ainda assim, este aspecto é por demais pequeno para explicar uma

estrutura de desigualdade político-econômica, como é o racismo. De uma forma ou de outra, Damata (1988) atenua imensamente a violência racial.

Uma crítica teatral incompleta de Gustavo Dória[225] merece ser mencionada. Para ele *Sortilégio* tem uma base amplamente falsa e injusta, pois os problemas apontados pela peça não encontram correspondência no nosso país e, além disso, o mote dramatúrgico pode vir a comprometer todo o esforço de Abdias:

> Quando vemos uma parcela numerosa de nossa juventude abrangendo as mais diversas classes sociais, procurar o teatro para se encaminhar numa profissão que a atrai, indistintamente; quando sentimos despertar uma literatura dramática brasileira muito bem apoiada em temas e assuntos nossos; procurar *criar animosidades, cultivar preconceitos, além de injusto é inadmissível*. E nunca será demais relembrar a resposta habitual de Santa Rosa toda vez que lhe pediam a indicação de um repertório para atores negros ou mulatos: "não interessa a cor dos interpretes, o que conta é a qualidade do espetáculo, dentro da verdadeira finalidade do teatro". Esta é a verdade. *O resto é demagogia e subversão. [...] No que se refere ao teatro podemos aceitar a existência de um elenco de artistas negros antes como uma nota de originalidade*, assim como um elenco de japoneses ou de qualquer outros elementos estrangeiros realizando um gênero especializado (1957, p. 3, grifos nossos).

Não há nada realmente inédito na declaração de Dória. Mas o que é realmente sério é o fato de que este mesmo crítico se tornou um dos principais historiadores do teatro brasileiro moderno. Neste caso fica bastante explícita a sua ótica para ler as relações raciais no Brasil e a função do teatro neste país. A noção de democracia racial está inscrita no seu olhar. Ora, assim sendo, o que esperar de sua historiografia teatral? O TEN seria efetivamente dimensionado, incluído e debatido por um crítico que vê no Brasil um paraíso racial? Na conclusão do clássico livro *Moderno Teatro Brasileiro,* escrito por Gustavo Dória (1975), ele registra o seguinte: "o Teatro Experimental do Negro, sob a direção de Abdias do Nascimento, de início tão promissor e hoje relegado a um injustificável esquecimento" (p. 192). Isto só pode ser puro cinismo, pois em toda a sua obra o TEN não é nada além de escassíssimas citações e, além disso, este mesmo senhor crê que um dos trabalhos do grupo se dedicou a suscitar preconceitos inaceitáveis. Aí está uma das faces da historiografia teatral brasileira.

A perspectiva de José Paulo Moreira da Fonseca (1966)[226] possui certas idiossincrasias merecedoras de um olhar mais detido. Em primeiro lugar, o analista destacou o caráter anti-realista da peça, examinando a relevância do termo "mistério" que acompanha o título da obra. A realidade pela poética de Abdias sofre um intenso processo de estilização que exigia, na

[225] Por Gustavo Dória. O teatro e o elemento negro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1957.

[226] Este autor foi artista visual, pintor, poeta e crítico de arte. O seu artigo "Nota sobre 'Sortilégio' e alguns dos problemas que envolveu", foi incluído na obra *Teatro Experimental do Negro*: Testemunhos, mas não foi mencionado em qual veículo tal texto foi originalmente publicado.

formulação daquele mundo dramatúrgico, a presença de *valores invisíveis*, isto é, não imediatos ou ordinários. O caminho escolhido pelo autor teatral é, segundo Fonseca (1966), dos mais complexos, pois a peça poderia descambar para uma atmosfera um tanto artificiosa. A história do drama negro:

> [...] não foi traçada numa linha "realista": passado e presente se confundem, coisas concretas se mesclam com seres da lembrança, tudo soba égide do mundo mágico da cultura africana, que interrompe a "ação", como um coro antigo, com seus cantos noturnos, seus valores trágicos (p. 160).

Este foi um dos poucos críticos a arriscar uma análise da estrutura dramatúrgica de *Sortilégio*, apontando não apenas suas feições constitutivas, mas o quão distante ela estaria de um drama mais tradicional ou clássico. Por tais razões, Fonseca (1966) assinalou que a própria forma da peça mostrava-se arriscada:

> O autor caminhou sobre um fio de navalha; já disse que em obras desse tipo acertar é bem difícil. *Abdias do Nascimento acertou muitas vezes, como escritor e como ator*. *Cumpre registrarmos que contou com uma encenação e um cenário bem hábeis, ambos "míticos",* conformes ao teor secreto e amplo da obra. O elenco de um modo geral se portou bem; *Léa Garcia denunciando grandes aptidões de atriz, boa voz, sobretudo no volume médio* (p. 160, grifo nosso).

Assim como outros críticos, Fonseca (1966) também destacou a presença do cenário no conjunto da encenação. É mister relembrarmos que fora Enrico Bianco o autor desta cenografia. Este mesmo profissional se incumbira de desenhar a antológica floresta expressionista que engolia Brutus Jones. Neste sentido, já ele já possuía, de antemão, certa familiaridade com universos ficcionais marcados pela dimensão poética e sugestiva. A partir disso não nos parece ser mera coincidência a colaboração de Bianco em mais uma peça de contornos expressionistas. Ambas as cenografias, de *Sortilégio* e de *O Imperador Jones* foram elogiadas. Outro aspecto significativo: a vívida atuação de Léa Garcia, lidando com uma personagem complexa e paradoxal, cuja presença é, sem exageros, barroca pelos fortes contrastes que a formam. Aqui, em especial, a expressão vocal da atriz é enfatizada. Em 1957, Léa já angariava algumas férteis experiências cênicas ao lado do TEN, já tendo atuado em *Rapsódia Negra* (1952); *O Imperador Jones* e *O filho pródigo* (1953); *Onde está marcada a cruz* e *Todos os filhos de Deus têm asas* (1954); *Orfeu da Conceição* (1956) e *Perdoa-me por me traíres* (1957) para darmos fortes exemplos. Logo os elogios a ela dirigidos encontravam fundamento em uma artista que ano após ano construía seu trabalho em personagens bastante variegadas. A versatilidade da atriz é algo a ser sublinhado.

Do ponto de vista sociopolítico, Fonseca (1966) mencionou um grande acerto e um grande erro presentes na missão encampada por Abdias e pelo TEN. O mérito residia na

valorização do negro, pois mesmo que não possuíssemos preconceito racial, patinávamos, como país, no preconceito de cor. Esta diferenciação parece se aproximar do pensamento desenvolvido por Oracy Nogueira (2007), para quem o preconceito brasileiro contra o negro não é de origem, mas de marca[227]. O crítico afirmou que "o problema do negro é um problema brasileiro, qualquer um de nós, por meias 'ariano' que seja, por mais intensas veleidades racistas que abrigue, sendo brasileiro, em problema de brasileiro envolve o problema do negro" (2007, p. 160). Esta posição é por excelência peculiaríssima entre os críticos teatrais arrolados até então. Fonseca (1966) concluiu que todo o país está implicado na "questão do negro", independentemente de sua condição racial. Esta perspectiva é instigante, pois vê todas as pessoas atravessadas por tal conflito (em posições diferentes, é lógico), não existindo, portanto, um ponto fora desse campo de tensões. Um movimento como o TEN "beneficia tanto a nossa população branca, quanto a negra" (p. 161), sendo, nesse sentido, de fundamental importância.

A contradição veio a seguir. Para o crítico, a solução final apresentada por *Sortilégio* foi bastante infeliz, pois a "segregação" é um caminho infrutífero em uma nação com as nossas qualidades:

> Nós nos formamos com o amálgama de três culturas – a ibérica, a africana e a aborígene; não será negando foros de raiz a uma dessas linhas que chegaremos a uma solução brasileira (a única válida) do problema brasileiro. A mescla de culturas – isso é lugar comum hoje em dia – pode ser uma esplendida ocasião para forjar-se uma terceira cultura, autêntica, viva. [...] A mescla, é algo de humano em princípio, algo que repousa na convivência e não na repulsa (1966, p. 161).

O ato decisivo de Emanuel foi mais uma vez visto como carregado de significados segregacionistas. Por que? Pois contradiz a noção de identidade nacional como expressão de uma perfeita síntese étnico-racial e cultural; uma mistura em que todos se encontram, se congraçam e se manifestam pacificamente. Voltaremos a esta questão em breve, mas é importante destacar que *Sortilégio* desestabiliza um discurso e uma imagem sobre o Brasil que têm na miscigenação o seu nexo. Uma miscigenação idealizada e apaziguadora dos conflitos e desigualdades raciais. Aliás, o raciocínio do crítico está bastante contaminado (direta ou indiretamente) pela dicção ideológica de Gilberto Freyre. Ivana Stolve Lima (2019) resume muito bem:

---

[227] Nogueira vai distinguir os dois preconceitos da seguinte maneira: "Quando o preconceito de raça se exerce em relação à aparência, isto é, quando toma por pretexto para as suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque, diz-se que é de marca; quando basta a suposição de que o indivíduo descende de certo grupo étnico para que sofra as consequências do preconceito, diz-se que é de origem" (2007, p. 292). O preconceito racial estadunidense seria, portanto, de origem.

> Para Gilberto Freyre (1900-1987), a colonização portuguesa no Brasil teve como resultado a formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida. A distribuição do sumário em um capítulo sobre o índio (na formação da família brasileira), um sobre o português (antecedentes e predisposições) e outro sobre o escravo (na vida sexual e familiar do brasileiro) revela uma concepção segmentada e baseada na hipótese de "contribuições", em que uma espécie de centro seria enriquecido por fatores periféricos. O autor se propõe a analisar o que considera a "família brasileira", cuja característica fundamental seria a miscigenação. A mistura entre extremos seria a originalidade brasileira, pois foi o processo que garantiu, no regime escravista, que a distância social entre o senhor e o escravo fosse diminuída (p. 164-165).

As linhas mestras do pensamento de Fonseca (1966) estão aí contidas. Assim como Freyre, o crítico teatral não nega que a ocorrência de certas animosidades entre brancos e negros no Brasil, porém a integração é encarada não apenas como nossa marca distintiva, como nosso destino a ser cada vez mais buscado. Há um equilíbrio entre os elementos contrários que é preciso ao mesmo tempo manter e fortalecer. Por isso "[...] Não é com a volta à magia que o impasse será resolvido, como não o será (por outro lado) mediante as miragens arianófilas, mas mediante um encontro, uma integração sincera, justa, digna e humana do branco com o negro" (FONSECA, 1966, p. 162). A suposta "volta à magia" é tomada como gesto segregacionista (fechar-se no "mundo negro), como um retorno estático a um passado que não condiz com o futuro do país, isto é, sua integração moderna. Esse aspecto da peça não foi em nada assimilado pelos críticos, pois o reencontro entre Emanuel e o terreiro não é um retorno museológico, fossilizado, passadista, mas um ritual de passagem e de refazimento do seu ser/estar físico, psíquico, cultural e espiritual no mundo. É um processo *transformativo* e não estacionário.

A montagem do TEN transferiu-se para São Paulo onde foi apresentada no Teatro Municipal daquela capital a 20 de outubro do mesmo ano. Segundo o *Correio Paulistano* do dia 08 de outubro, a Comissão Estadual de Teatro comprou o espetáculo do grupo negro, isto é, contratou-o.

No jornal *Nossa Voz*, uma crítica teatral assinada por IFE dá-nos uma perspectiva para avaliarmos como foi a recepção do mistério negro. O texto se inicia informando-nos que uma expressiva plateia assistiu à encenação, pois, além desta estreia, segundo o crítico, ter sido ansiosamente aguardada pelo público paulistano, o grupo negro e seu líder despertavam simpatia.

IFE sintetizou de modo preciso o entrecho de *Sortilégio*, mas seu autor não conseguira alcançar os objetivos propostos, isto é, captar um instante da trajetória da raça negra e dignificar os seus valores em sua integração social na sociedade branca. O crítico apontou uma primeira incompreensão de sua parte:

> [...] os valores da civilização branca rejeitados e os costumes negros aceitos criam um paradoxo que desmente a propalada tentativa de integração social. O Dr. Emanuel, em cena simbólica final, joga fora o paletó, camisa e gravata e veste-se com os paramentos de pai de terreiro, como que simbolizando a volta ao seu povo. *Ora, quais são afinal os valores da civilização branca rejeitados – se é que se pode falar em "civilização branca"? Seria a roupa? E quais os valores próprios e positivos da civilização negra aceitos? O terreiro e a mandinga?* (1957, p. 9, grifo nosso).

O crítico parece não ter entendido (ou concordado com) que ao despojar-se das vestes de advogado, Emanuel está atravessando um radical processo de transmudação, em que a máscara da brancura e as fantasmagorias a ela atadas são desfiguradas por uma reconstrução identitária de ordem cultural, metafísica e social. Ou, como nos diz Leda Martins (1995, p. 112): "À medida que é tomado pela vontade de Exu, Emanuel despe-se das roupas civilizadas, significantes simbólicos da brancura que o enclausurara. Seu desnudamento simboliza [...] um ato de exorcismo psicológico e alegórico que, definitivamente, libera a sua percepção".

IFE alegou que seria impossível esperar que uma peça escrita por dramaturgo negro não contivesse uma parcela de revolta ou inconformismo, pois proceder assim "seria trair a realidade e o povo negro, mesmo nas condições de quase convivência racial do Brasil" (1957, p. 9). Abdias, porém, caiu no extremismo ao defender o que o crítico chamou de "isolacionismo negro". Ou seja, os negros rejeitariam totalmente os valores culturais dos brancos e mergulhariam tão somente nos seus próprios. Tal atitude não favoreceria uma real integração do negro na sociedade brasileira, além de só gerar incompreensões por parte dos brancos. Discordamos fortemente da posição de IFE. Não enxergamos em *Sortilégio* um tal "isolacionismo negro" ou a defesa de espaços herméticos, calcados em uma suposta pureza cultural da negritude. A peça problematiza exatamente o contrário, ou seja, as ideologias do branqueamento que insidiosamente pregam a brancura e o eurocentrismo como norma e destino para todos aqueles que desejam adentrar digna e elevadamente na civilização humana. Qual o valor de uma "integração" efetivada às custas de auto rejeição, menosprezo ou de tentativas de ocultar as características fenotípicas, históricas e culturais? No racismo assimilacionsita forjado pela elite brasileira, a integração está ancorada em uma inibição das identidades negras e indígenas. Neste âmbito ideológico a "cultura nacional" é padronizadora segundo a perspectiva branca (MUNANGA, 1999). Por isso *Sortilégio* reelabora estética e politicamente as tradições culturais, as histórias, as simbologias e as identidades negras tão desfiguradas, falseadas e inferiorizadas.

IFE também examinou a linguagem do texto teatral:

> Abdias do Nascimento optou pelo sistema digressivo para narrar a história do negro advogado Dr. Emanuel. É um método difícil e cheio de surpresas. O autor, todavia,

> consegue transmitir toda a trama e o leitor a compreende facilmente. Mas o fez usando de um método não teatral e primário: a narração direta e imediata. Ao abrir-se a cena o Dr. Emanuel pula o muro do terreiro e, ainda sobre o muro, já diz que está fugindo da polícia, que é advogado e que matou sua mulher... Ao primeiro contato com os utensílios religiosos do terreiro inicia uma peroração contra o misticismo negro e conta sua gênese cristã e romana – quando tudo isso deveria ser filtrado pouco a pouco, mais pela ação e diálogo, do que pela narrativa (1957, p. 9).

O crítico reconheceu que a narração de Emanuel não é de modo algum linear, mas instável, curvilínea, retorcida. Este "sistema digressivo" forma um fluxo de consciência repleto de interrupções, sentimentos, imagens, e de outras vozes que o interpela. Porém IFE afirmou que a narrativa (o caráter épico) foi em muitos momentos direta e imediata. Em algumas partes Emanuel conta de modo um pouco mais concreto os fatos passados, mas o próprio personagem vai, ao longo da peça, contradizendo, complementando ou pormenorizando as ações narradas, de modo que cada tópico incluído vai ganhando novas dimensões. A relação com Margarida, a esposa branca, é o maior exemplo disso. No início, o advogado perseguido diz que não matou ninguém, depois narra o casamento naufragado com a branca tão adorada por ele, em seguida o negro acusa o fantasma da mulher, denunciando o nojo que ela sentia pelo corpo escuro do marido, até, no final, admitir que esgana a mulher. Ou seja, os fatos concretos vão sendo ora pulverizados, ora redimensionados à medida que a trama avança. A noção de dramaturgia para IFE é vincadamente tradicional, pois para ele a peça deveria revelar os acontecimentos por meio de diálogos e ação dramática. *Sortilégio* não se encaixa nestes pressupostos, embora contenha interlocuções entre Emanuel e os espectros de suas ex-companheiras.

Segundo o crítico, Ifigênia domina toda a peça e Margarida "tem contornos e realidade". No primeiro capítulo vimos como estas duas presenças perturbam, desestruturam e (des) orientam a trajetória de Emanuel, de modo a concretamente afetá-lo. Por isso são personagens, de fato, fundamentais para o processo de fragmentação e transformação do negro. Além disso:

> A apresentação de cenas de macumba e outras tradições negras dá à peça o elemento de encanto, obrigatório numa representação deste gênero. O coro litúrgico, as canções que antecedem o espetáculo ajudam bastante na formação de ambiente.
> Na representação, destaca-se Léa Garcia no papel de Ifigênia, quer pelo seu privilegiado tipo físico de ninfa negra, quer pelas possibilidades puramente representativas, ainda em formação. Abdias do Nascimento desempenha com sobriedade o difícil papel do advogado negro.
> Muito boa a direção de Léo Jusi e o cenário de Enrico Bianco. Apropriada a música de Abigail Moura e de bom efeito a dança de Itálo de Oliveira (1957, p. 9).

O conjunto da encenação, com base nas palavras do crítico, atuara de modo bastante satisfatório, incluindo a parte musical, as atuações de dois artistas responsáveis por personagens centrais – Abdias e Léa -, a direção, a cenografia e a coreografia de Itálo que encarnou o orixá, isto é, Exu. Segundo o texto dramático, o orixá "usa máscara de expressão suave, paramentos

de cerimônia religiosa. Durante toda a peça representa em pantomima" (NASCIMENTO, 1961, p. 166). Desta feita, a expressão corporal de Ítalo, em sua densidade performática, misteriosa e sedutora, parece ter sido bastante expressiva.

Décio de Almeida Prado[228] também comparecera à apresentação do TEN. Para o crítico, Abdias se lançara em uma nobilíssima tarefa, isto é, formular uma cena e uma dramaturgia negras, porém a beleza dos objetivos não se converteu em fortes resultados estéticos. Décio aproximou *Sortilégio* de duas peças de O'Neill, quais sejam *Todos os filhos de deus têm asas* – pelo trágico conúbio interracial; e *O Imperador Jones* – pela desfiguração física e moral de uma pessoa negra perseguida e amedrontada. Mas o texto brasileiro possui uma singularidade fulcral:

> A diferença é que O'Neill encara essa volta à magia e aos ritos primitivos como uma regressão da personalidade, ao passo que Abdias a enxerga, ao contrário, como uma volta triunfal, embora trágica, à religião dos seus maiores, uma reintegração na cor que o protagonista, consciente ou inconscientemente, renegara (PRADO, 1957, p. 12).

Concordamos em partes com o princípio destacado pelo crítico. Já dissemos no primeiro capítulo que Brutus Jones é o herói expressionista que vivencia um autoaniquilamento integral, deformando-se em todos os níveis de sua existência. Já o auto sacrifício de Emanuel "restabelece sua ligação com a totalidade cósmica e repõe o equilíbrio pessoal e coletivo. Sua morte é, enfim, um ato ritual simbólico, que representa a concretização de uma passagem, de uma travessia cultural, social e psicológica" (MARTINS, 1995, p. 113-114). Por esta razão enfatizamos que o herói de Abdias não pode ser integralmente encaixado na moldura expressionista. Apesar de correlacionar *Sortilégio* com as obras oneillianas, o crítico afirma que esta interlocução é vaga e não passa de reminiscência involuntária. Embora reafirmemos que o mistério negro não é devedor de criação alguma, não nos parece que estas relações sejam involuntárias ou tão distantes assim, considerando a grande proximidade entre o TEN e o O'Neill, bem como os intentos artisticamente modernos do grupo negro. Contudo, a grande falha da dramaturgia brasileira foi, para Décio:

> A total ausência de fusão entre os vários elementos que a integram, entre pensamento e ação, entre personagem principal e personagens secundárias, entre enredo e pano de fundo dramático. Quando a peça quer exprimir alguma coisa fá-lo diretamente, didaticamente, dirigindo-se à plateia, quase como numa conferência; quando quer emocionar, deixa de criar qualquer atmosfera efetiva. O que ela tem de melhor, portanto, é a própria ideia de amalgamar música, canto, dança, teatro, num conjunto capaz de exprimir a totalidade da alma e da arte negra, em sua forma especificamente

[228] Por Décio de Almeida Prado. Censura e teatro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 de outubro de 1957.

> brasileira. Em outras palavras: Abdias do Nascimento é melhor esteta que dramaturgo (1957, p. 12).

No que se refere a construção dramatúrgica *stricto sensu Sortilégio* não prima, com efeito, pela unidade, posto que a sua urdidura é, antes, marcada pela fragmentação. Portanto, essa alegada falta de fusão entre os componentes do drama não nos parece ser um escorregão de Abdias, mas um princípio poético da sua obra. O divórcio entre o que Emanuel faz e o que ele fala está no cerne da questão, pois a personagem não representa o sujeito burguês pretensamente uno, coerente e linear. O advogado negro é multipartido, os seus casos emocionais, espirituais e psíquicos não se unem para formar uma imagem inteiriça, mas um composto contraditório. Décio também reclamou do caráter expositivo da dramaturgia. É verdade que há momentos nos quais essa impressão fica mais forte, como se o autor estivesse subestimando o seu público, mas em muitos casos a fala do protagonista não serve exatamente para nos informar, mas para nos confundir. O texto deixa muitas pistas, mas, em sua maioria, elas são falsas ou incompletas. Por fim, Décio ressalta a fortíssima interligação entre música, canto, dança e palavra na estruturação da peça e, supomos, na totalidade da encenação do TEN. Este fundamento, Abdias, como também atestamos, fora buscar na própria formação das performances da diáspora negra e do continente africano. Carlos Vaz (1999), eminente historiador das artes cênicas em África, explica-nos que as teatralidades tradicionais africanas, sejam elas profanas ou religiosas, são, por excelência, sintéticas – unindo diversas linguagens artísticas – e populares – conclamando toda a comunidade a participar do fenômeno artístico:

> *Em todas essas circunstâncias, os testemunhos sublinham a interpenetração estreita do gesto, da palavra e da música, mostrando que se está em presença duma acção teatral* [...] As saídas de máscaras, as festas do fanado, os heróis da tribo pertencem ao gênero religioso, enquanto que os contos sobre os animais em que o *narrador-actor, canta, dança e imita as diferentes peripécias* ou o djidiu é profano, isto é, tem por objetivo apenas o divertimento [...] *o narrador-actor ou griot faz muitas vezes o papel de actor total, que recria o drama, ao mesmo tempo que interpreta sozinho todos os papeis* (deuses, homens, animais) [...] (VAZ, 1999, p. 17-18, grifo nosso).

Para Décio, *Sortilégio* tem apenas um conteúdo "o ressentimento racial" (1957, p. 12). O crítico não tachou o dramaturgo de racista, pois a própria existência de uma peça como esta é um bom motivo para que se duvide da democracia racial, afirmou ele. Mas, (aí reaparece o velho credo) o racismo brasileiro não é tão intenso quanto nos Estados Unidos. Há, para ele, uma gradação de injustiças contra o negro da mais forte até, supomos, a mais fraca. É impressionante como os críticos teatrais são unanimes em afirmar que o Brasil é um país brando a partir de suas experiências como pessoas brancas, advindas dos estratos médios da sociedade. É evidente que o racismo brasileiro não é igual àquele praticado nos Estados Unidos, pois é

preciso observar as singularidades históricas, mas afirmar que existiria uma forma mais tranquila de desigualdade racial é pura expressão ideológica para mascarar os abismos entranhados na constituição do país.

A montagem também fora analisada por Décio:

> *A encenação é de Léo Jusi, nesse estilo simbólico-expressionista herdado dos "Comediantes" que já não se vê mais em São Paulo*. Os cenários, a melhor coisa do espetáculo (aliás frequentemente sugestivo quando ao aspecto plástico) são de Enrico Bianco. *Entre os intérpretes, Léa Garcia é uma esplêndida presença, cheia de magnetismo sexual e animal*, ainda que parecendo pertencer mais ao teatro negro norte-americano gênero "Porgy and Bess" que ao nosso (PRADO, 1957, p. 12, grifo nosso).

A linguagem geral da encenação de *Sortilégio* se aproxima, pois, daquela desenvolvida para *O Imperador Jones* (inclusive Enrico Bianco fez os cenários para as duas montagens). Esta foi de fato uma das mais contundentes assinaturas do Teatro Experimental do Negro. Léa Garcia foi mais uma vez apontada como um dos mais altos pontos do espetáculo. Efigênia, interpretada pela atriz, é certamente uma das personagens mais desafiadoras de toda a peça, pois ao mesmo tempo que se aproxima de Emanuel em sua vontade de embranquecer-se, é ela quem representa uma das principais forças a transtornar o ex-companheiro. Há entre eles tensão sexual, sedução e violências recíprocas. Efigênia é um espectro dotado de atração e mistérios. Doce imagem de um amor negro não totalmente realizado, jovem que se prostituíra e fora também abusada por um homem branco, delicada e ao mesmo tempo espinhosa, a mulher é uma miragem de medos, desejos, repulsas e fantasias de Emanuel.

Décio de Almeida Prado, que aliás começara a sua crítica refletindo sobre os malefícios da censura teatral, afirmou que não notou na plateia nenhum espectador ofendido pelo teor da peça, apenas algumas gargalhadas em momentos indevidos. O crítico assinalou, para concluir, que nada justifica ação censória, sobretudo no caso de um público moderno não mais aferrado aos antigos tabus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da crítica teatral, entre outras tantas coisas, é também uma complexa história das ideias e de como elas matizam os modos de encarar os fenômenos cênicos, destacando este ou aquele aspecto, valorando isto ou aquilo, justificando desta ou daquela forma a importância de uma dada poética. O exercício da crítica está intensamente atravessado por condições e elementos de caráter social, político, histórico e especialmente ideológico. A produção, reprodução e a veiculação das ideias, portanto, não está desconectada das mazelas, desigualdades e das relações de poder instituídas em uma sociedade capitalista, estruturalmente racista e ainda mergulhada na colonialidade. Evidentemente, o peso ideológico da crítica teatral não se dá considerando os textos isoladamente. A imprensa, o alcance e a força deste ou daquele periódico, as instituições político-culturais, a organização econômica são fatores que, ao lado de tantos outros, contextualizam historicamente o sentido, os objetivos e, em alguma medida, o impacto da crítica teatral. Contudo, esta produção intelectual não é mera reprodução mecânica das práticas e dos discursos sociais. A crítica, ao participar do (ou esforçar-se para) debate público sobre a arte, fomenta também possibilidades de aproximação para com o objeto analisado, atua na construção de sensibilidades reflexivas para dialogar com a obra e seu contexto. Além disso, a crítica, em sua dimensão mediadora, articula relações entre sujeitos, territórios e pensamentos, situando o fenômeno analisado em uma conjuntura sociocultural mais ampla, destacando rupturas e/ou continuidades. Portanto, a crítica não apenas incorpora imaginários e ideias sociais, ajuda a edificá-las e pode contribuir em sua transformação.

No caso do Teatro Experimental do Negro, sua recepção crítica exprime, de um lado, traços expressivos do pensamento racial brasileiro, suas lentes para interpretar ou mistificar os dilemas históricos do país e as estratégias simbólico-ideológicas para minorar a extensão do racismo na vida social; de outro lado, percebemos os críticos tateando um fenômeno, para a grande maioria, desconcertante e espinhoso, cuja atuação artístico-política tocou em inúmeras feridas escamoteadas não somente pela sociedade em geral, mas também pelo teatro em particular, tais como a exclusão ou a estigmatização da figura negra no palco e na dramaturgia. Pensamos que o TEN e seu projeto instauraram um campo minado que levou, como pudemos ver, os críticos a buscarem justificativas e explanações para tentar conformar o grupo a uma certa visão histórica sobre o Brasil. Negar ou diminuir o racismo, estratégia reincidente, é um modo sociológico, estético e ideológico, de explicar por que os negros não ocupam, fortemente, as ribaltas do país. Pongetti (1966) deu-nos a sua explicação: o deprimente histórico das revistas negras, o repetitivo histrionismo de Grande Otelo e o rebolado das negras não abriram caminhos

para uma mais legítima expressão artística do afrodescendente. Esta é uma argumentação estética e política. Ora, são os próprios negros que cavam suas covas, não os instrumentos estruturais de opressão racial replicados no teatro brasileiro. Portanto, não temos dúvida, a crítica, por meio das discussões estéticas, participa ativamente na construção de uma imagem e de um projeto de nação. E sobretudo no momento-chave da modernização do teatro no Brasil, afigurava-se decisivo alocar o país ao lado das grandes potências do norte global, especialmente a França. Como a questão racial entra no projeto modernizador do país? Ou não entra? As ponderações de Juan Villegas (1988, p. 41) são, neste âmbito, fundamentais:

> Em linhas gerais, tanto o discurso dramático-teatral, quanto o discurso crítico, tomados como definidores ou representativos de um determinado momento histórico correspondem aos sistemas de valores estéticos e ideológicos vigentes nos grupos culturalmente dominantes. Isto significa que, em um período histórico é possível encontrar uma pluralidade de discursos teatrais, dentre os quais apenas alguns alcançam a categoria de definidores do seu tempo no interior das histórias literárias. Esta seleção, naturalmente, é realizada pelos emissores do discurso crítico hegemônico: o grupo possuidor e controlador do código estético e cultural dominante. A marginalização de certos discursos teatrais na história do teatro não corresponde, portanto, a uma essencialidade a-histórica. A sua marginalização se funda na marginalidade social de seus produtores e receptores ou na marginalidade de seus códigos estéticos a partir da perspectiva do produtor do discurso crítico hegemônico (tradução nossa).[229]

Diante disso, o devir histórico do TEN é, por excelência contraditório e ambíguo. A leitura diacrônica das críticas teatrais nos revela que a existência de um teatro negro não era, necessariamente, objetada ou perseguida. A postura de Paschoal Carlos Magno e de Luíza Barreto Leite, neste sentido, são exemplares. Eles representam o apoio entusiasmado, porém condicionado. Uma cena negra, ancorada nas dramaturgias de O'Neill, de Camus, de Shakespeare, ou de Cardoso, concretizaria um passo fundamental no processo de elevação cultural e de integração da pessoa negra na sociedade brasileira e no teatro moderno. Neste momento, o TEN, e Abdias Nascimento, em especial, se aproximam imensamente do ideário modernizador, tanto na escolha do repertório quanto na concepção da encenação, na plasticidade da cenografia etc. Essa face do teatro negro é desejada. Do outro lado, quando o grupo caminha direta ou indiretamente para uma politização mais explícita, para uma denúncia

[229] En términos generales, tanto el discurso dramático teatral como el crítico aceptados como definidores o representativos de un determinado momento histórico corresponden a los sistemas de valores estéticos e ideológicos vigentes en los grupos culturalmente dominantes. Es decir, en un período histórico es posible encontrar una pluralidad de discursos teatrales, de los cuales sólo algunos alcanzan la categoria de definidores de su tempo dentro de las historias literarias. Esta selección, naturalmente, es llevada a cabo por los emisores del discurso crítico hegemónico: el grupo poseedor y controlador del código estético y cultural dominante. La marginalización de ciertos discursos teatrales de la historia del teatro no corresponde, entonces, a una essencialidad ahistórica. Su marginación se funda em la marginalidade social de sua productores o receptores o la marginalidad de sus códigos estéticos desde la perspectiva del productor del discurso crítico hegemónico. (VILLEGAS, 1988, p. 41).

mais aberta dos desvãos socio raciais presentes no mundo brasileiro, surgem as desconfianças, os ataques racistas, os medos de uma "onda negra raivosa". É altamente modelar o modo como muitos críticos interpretaram a presença de elementos culturais afro-orientados na construção espetacular do TEN. Se, para alguns, tais presenças revelavam interessantes aspectos pitorescos, para outros a sua manifestação não representaria uma ascensão cultural do negro, pois o distanciaria dos códigos culturais do branco. Um moderno teatro negro, digamos, estetizante, é vital para o palco brasileiro, mas um *moderno* e *politizado* teatro negro não caiu, como vimos, nas graças da crítica e da sociedade em geral.

O destino, o projeto e a própria existência do Teatro Experimental do Negro estiveram em vívida disputa durante a sua trajetória. E a crítica reflete singularmente este processo. As tensões, os encontros e os desencontros entre os valores do TEN e aqueles preconizados pelo discurso crítico dominante são sintomáticos no que tange aos desejos e aos limites de ambas as partes. Quanto mais próximas dos códigos estéticos dominantes, mais apreciadas eram as dramaturgias e as montagens do grupo negro. O moderno cenógrafo Santa Rosa (1966, p. 28), um parceiro recorrente do TEN, ao analisar a importância *sui generis* dos amadores negros, evidencia bem o que estamos a dizer:

> [...] *Apesar da ausência quase completa do preconceito racial no país, a manifestação artística do Negro brasileiro não saia dum primitivismo pitoresco, sem dúvida, de valor característico indiscutível, porém, não ingressava no âmbito da obra de arte desenvolvida, da representação culta, não apenas folclórica e instintiva*. No entanto, a capacidade artística do negro, a sua plasticidade e sensibilidade desenvolvidas em alto grau estavam aguardando orientadores que as aproveitassem numa função social mais definidora (Grifo nosso).

Nessa brasilidade, despojada quase inteiramente de "preconceitos raciais", o TEN alumiaria um novo caminho, pautado pelas insígnias cultas, ao contrário das demais manifestações folclóricas e instintivas. Creio que não será necessário dizer que nesta diferenciação há uma perspectiva racial. Neste país ameno, imaginado por Santa Rosa, haveria lugar para um teatro negro politizado, combativo, antirracista?

O Teatro Experimental do Negro, de uma forma ou de outra, escancarou os profundos limites, violências e lacunas do processo de modernização teatral mesmo quando tentou se inserir neste meio. Em sua própria saga, (e hoje, com o recuo histórico isso fica mais nítido), a companhia negra em questão provocou a dimensão racial como uma categoria analítica indispensável para encararmos os abismos do moderno teatro brasileiro. Em seus discursos, realizações e sonhos, o TEN não estava apenas a discutir repertórios ou linhas de atuação cênica. E nessa seara se incluem de modo significativo os signos, as corporeidades e as

epistemologias negras não apenas como temas, mas como princípios construtores da linguagem artística. As suas veredas nos convidam também a rever as desigualdades incrustradas nas políticas e ações públicas para o setor cultural (a falta de verbas oficiais do SNT, a dificuldade para encontrar espaços para ensaio e apresentação etc.).

Como, no Brasil, seria possível conceber (ou minimamente discutir) um projeto de modernização cênico-dramatúrgica sem incluir um sistemático debate acerca das relações raciais, das opressões aí inscritas e, ao mesmo tempo, das presenças negras na formação cultural, intelectual, econômica e política do país? Não temos dúvida ao dizer que a ideologia da democracia racial e a branquitude como ideal estético-cultural são dois dos pilares mais duros da modernização do teatro brasileiro projetada especialmente pela crítica e cimentada, posteriormente, pela historiografia. De um lado, a ideia de uma nação racialmente democrática tende a minorar certas reinvindicações do TEN e, ao mesmo tempo, joga para longe a relevância analítica da raça na construção histórica e na organização das desigualdades. A ideia de uma democracia racial brasileira e de uma nação fundamentalmente mestiça (a mestiçagem como ideologia impulsionadora do desenvolvimento e da unidade nacionais) dispensam, atenuam e distorcem a necessidade e a importância de um grupo assumidamente *negro* como o TEN (embora, tenha sido sempre aberto à participação de pessoas brancas). Se as desigualdades raciais são encaradas como elementos secundários, menores ou inexistes, a contundência da equipe negra, seus valores e debates tendem a desaparecer no discurso historiográfico. Do outro lado, a branquitude como superioridade e horizonte estético impõe repertórios, teorias, imagéticas e discursos eurocêntricos como nexos ou marcos explicadores do teatro que o Brasil, supostamente, deveria realizar.

Por mais que o TEN tenha abraçado nomes, práticas e procedimentos valorados pela crítica moderna, isso não bastou para que sua existência tenha se incorporado nas histórias dos teatros brasileiros. O fator racial é nuclear neste processo. Por tais razões, concordamos com Walter Mignolo (2015), para quem, no transcurso histórico, *modernidade* e *colonialidade* são duas faces de uma mesma moeda. O moderno teatro brasileiro foi um projeto político-cultural no qual vemos nitidamente como as interpenetrações entre crítica e historiografia produziram também instrumentos de poder e apagamento. Lembremos que há séculos, e por diferentes vias, um dos mais sinistros sonhos da elite brasileira é ver o Brasil se embranquecer.

Dois casos são bastante exemplares desse paradigma, acima exposto. O primeiro está materializado na obra *A história do teatro no Rio de Janeiro,* de Bárbara Heliodora (2013). Ao narrar o movimento de modernização ocorrido nas terras cariocas, a autora enxerga neste

processo uma etapa superior ou distinta do teatro brasileiro. O grupo Os Comediantes, para ela, "estabeleceu seus ideais em nível bem alto, já que formado primordialmente por pessoas informadas e cultas, apaixonadas por teatro, todas fascinadas pelo que liam a respeito do trabalho de Jacques Copeau, mas sem nenhuma experiência de palco" (2013, p. 102). O repertório europeu escolhido por estes amadores, segundo Heliodora (2013) confirmaria "a ideia de que não existia uma dramaturgia brasileira que valesse a pena ser montada por um grupo dedicado ao bom teatro" (*ibidem,* p. 103). A respeito do TEN, esta crítica-historiadora afirma o seguinte:

> Vida breve, mas parte dessa evolução que vinha tendo lugar no teatro do Rio de Janeiro, teve o Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias Nascimento que, em 1945, apresenta seu primeiro espetáculo, *O Imperador Jones*, no Theatro Municipal, e em 46, *Todos os filhos de Deus têm asas*, ambos de Eugene O'Neill. O grupo só veio a ter uma nova produção de sucesso com *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, música de Tom Jobim e cenário de Oscar Niemeyer, também no Municipal, em 1956 (HELIODORA, 2013, p. 112-113).

Em primeiro lugar, há uma forte hierarquização entre "o bom teatro" e o teatro rasteiro que, em geral, se produzia aqui. A sua valoração é categórica e binária, defendendo uma evolução histórica e cultural a partir dos marcos estéticos que lhe são mais caros. Em segundo lugar, é estarrecedor como a história do TEN está violentamente amputada. Esta narrativa, que não é um caso isolado, nos dá a imagem de um grupo acanhado, desprovido de uma trajetória mais elaborada e, por último, fracassado. Não coincidentemente, para Heliodora (2013) os, supostamente, poucos êxitos do grupo são justamente aqueles mais próximos de uma estética europeizada, como o expressionismo de O'Neill e o lirismo pseudo-helênico de Moraes. Como um grupo que perdurou, a duras penas, de 1944 a 1968 teve vida breve? A autora ainda situa o papel decisivo da crítica teatral na transformação teatral que se desejava, alegando que o Círculo Independente de Críticos Teatrais, do qual Barbara Heliodora foi membro-fundadora, apoiou fortemente a renovação:

> [...] *os críticos fundadores, todos de uma geração mais moça, eram objetivos e exigentes em suas críticas, preocupados que estavam com a renovação do teatro brasileiro*; foram todos acusados de agressivos ou de invejosos por serem atores fracassados, ou de presunçosos, por todos aqueles que relutavam em aceitar *repertórios e espetáculos de categoria encenados por competentes diretores* [...] O CICT durou uma meia dúzia de anos, e depois desapareceu, mas com a ideia de ter cumprido o seu dever de *estimular o novo teatro brasileiro* (HELIODORA, 2013, p. 129-130, grifo nosso).

No decurso desta missão, por assim dizer, civilizatória do CICT, a nossa crítica-historiadora não deixa de elencar os seus protagonistas: "O Teatro dos Sete, cuja carreira o

CICT acompanhou de perto, pode ser indicado como o modelo do novo teatro que, aos críticos, parecia apresentar o que era bom" (*ibidem,* p. 131).

O segundo exemplo não é menos grave. Trata-se das postulações do crítico-historiador, Sábato Magaldi, acima de tudo a partir do livro *Panorama do teatro brasileiro.* Nesta obra os impulsos renovadores são um tanto peremptoriamente atribuídos ao TEB, Os Comediantes, aos amadores paulistanos, como o Teatro Experimental e o Grupo Universitário de Teatro, dirigidos respectivamente por Alfredo Mesquita e por Décio de Almeida Prado, todos eles encimados pelo TBC, com o qual "[...] o teatro brasileiro podia agora competir em elegância e justeza com o melhor teatro europeu" (MAGALDI, 1962, p. 196). Porém, o verdadeiro marco fundante da modernização teatral, segundo o crítico, foi incontestavelmente *Vestido de noiva*, encenado em 1943. Herzog e Gusmão (2015) reconhecem o caráter evolucionista e teleológico na visão historiográfica de Magaldi, como se o teatro do passado preparasse, de modo ascendente, as bases do porvir, dirigindo-se para a sua culminação:

> As figuras do historiador, do crítico e do defensor de um modelo teatral para o Brasil, aqui, claramente se misturam e se tensionam. O grande valor da montagem de 1943 seria o de realizar as inovações "necessárias" para a cena nacional, fazendo com que o processo da história do teatro avançasse numa determinada direção, que, evidentemente, é aquela defendida pelo seu autor (GUSMÃO & HERZOG, 2015, p. 129-130).

Qual seria, então, o lugar do TEN neste projeto historiográfico, artístico-cultural e social de Sábato Magaldi? Pouco ou nenhum. Os amadores negros são meros figurantes em sua narrativa histórica, compondo um pano de fundo bastante inexpressivo. Tal questão torna-se ainda mais grave ao relembrarmos, como vimos aqui, a proximidade entre o crítico e o Teatro Experimental do Negro, expressa em críticas, reportagens e correspondências. Sábato não desconhecia as atividades do TEN, acompanhou parte de sua trajetória e, em diferentes momentos, destacou a intrepidez criativa do grupo. Em *Panorama do teatro brasileiro*, Magaldi se limitou a dizer que "Abdias do Nascimento, diretor do Teatro Experimental do Negro, não alcançou *forma válida* para a volta às raízes raciais, na luta de protesto contra as injustiças do mundo branco" (1962, p. 259, grifo nosso). Qual seria, portanto, a "forma válida" para Sábato Magaldi? Válida para quem? Validade aferida a partir de quais princípios ou referências? Este comentário é curioso, pois *Sortilégio*, entre outros aspectos, aglutina processos composicionais que o mesmo Magaldi (1962) apreciou largamente em Nelson Rodrigues, como os mergulhos no subconsciente e as buscas pela memória. A peça de Abdias possui alucinação, realidade e jogos memoriais em constante fusão, além da pungente quebra de linearidade. Nem poderemos nos esquecer aqui de sua complexidade ritualística. Em diversos quadrantes, o mistério negro,

ao lado de outras peças encenadas pelo TEN, é desafiador, contestador e atento às tendências artísticas internacionais, incluindo aquelas possivelmente desconhecidas por Magaldi.

Este caso reconduz algumas das principais discussões tecidas até aqui. Em primeiro lugar, o trânsito entre discurso crítico e ideologia nos mostrou, uma vez mais, que as valorações, bem como as noções de "qualidade estética" não são, de modo algum, alheias a condições histórico-políticas. Há disputas, tentativas de legitimação (ou deslegitimação), envolvidas por relações de poder, interesses, necessidades e afinidades de toda sorte. A crítica é parte viva e dinâmica de uma rede de sujeitos, elementos e instituições que, no âmbito teatral e fora dele, estabelece mediações, leituras, valores e significados atuantes na elaboração da imagem (ou imagens) de um tempo. Neste processo a dimensão racial é um dos pontos determinantes explícita e implicitamente. Na qualidade de categoria política e analítica, a raça não atua somente no binômio exclusão-inclusão, mas na constituição dos sentidos conferidos aos corpos negros e não-negros em cena, sobretudo quando tais aspectos se dirigem mais diretamente às discussões a respeito da formação da cultura, da história e do teatro brasileiros. Nesse sentido, os críticos necessitavam interpretar e explicar os lugares de cada grupo social e suas funções no processo cênico do país. Como lidar com as tensões raciais? Como justificá-las? Como o palco reage a estas convulsões. A crítica teatral, como vimos, foi um dos pontos que intentou racionalizar estes conflitos, mascarando, debatendo frontalmente ou ignorando-os.

Inquietante é o fato de que o esvaziamento do grupo negro, no plano historiográfico, não corresponde à sua robusta presença no jornalismo cultural da sua época. A aparente contradição encontrada em Sábato Magaldi na sua relação com o TEN é exemplar e recorrente. É neste ponto que as interpenetrações entre crítica, historiografia e ideologia se avolumam. Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória, por exemplo, dialogaram com o TEN concretamente, foram seus contemporâneos, se debruçaram sobre tais amadores. Mas em suas narrativas e análises históricas o grupo negro é um ponto pálido e fugidio. Quais paisagens históricas estes crítico-historiadores almejaram construir? Qual deveria ser o sentido e o destino do teatro brasileiro em suas historiografias? Quais são os personagens participantes desse processo? Quem é genuinamente moderno?

Sílvio Almeida (2018, p. 151), ao refletir sobre a industrialização no Brasil, ocorrida mormente a partir dos anos 30, chega a afirmar que "a ideologia da democracia racial teve papel fundamental no processo de modernização conservadora". Conservadora porque, entre outras coisas, ocultou a existência de conflitos raciais para a manutenção do crescimento econômico e da concentração de renda. Logo, "o racismo não é mero reflexo de estruturas arcaicas que

poderiam ser superadas com a modernização, pois *a modernização é racista*" (ALMEIDA, 2018, p. 151, grifo do autor). Marcelo Paixão (2013), em seu livro *A lenda da modernidade encantada*: por uma crítica ao pensamento social brasileiro sobre relações raciais e projeto de Estado-Nação, nos conta que a ideia de modernização brasileira está assentada na imagem de uma nação (uma identidade nacional) que conseguiu modernizar-se estabelecendo um complexo jogo de compensações sociais: embora tenhamos conflitos e tensões raciais, fomos capazes (ao contrário de tantos países) de construir zonas, momentos e dinâmicas amistosas entre brancos, mestiços e negros, como se não houvesse qualquer *racialização* entre nós. Ou seja, o moderno modelo sociocultural do país abarcaria intimidade, diálogo e cordial convívio interracial *a partir de* (ou no interior de) assimetrias e desigualdades entre os distintos grupos raciais. Desde que os abismos sejam mantidos, as pretensas harmonias entre as populações racialmente distintas serão candentes. Paixão (2013) ainda complementa, alegando que, neste processo, é a população branca/clara que, segundo tal ideologia, alcançaria uma mentalidade lógica, racional e moderna capaz de tutelar, rumo ao futuro, os outros grupos humanos subordinados (negros/indígenas), arraigadamente, folclóricos e pré-lógicos[230].

Portanto, de uma ponta à outra, as bases, os discursos e as dinâmicas hegemônicas (ou seja, as que historicamente se tornaram dominantes), no que tange à modernização sociocultural do Brasil, constituem, do ponto de vista racial, um mecanismo de exclusões/apagamentos e de legitimação de uma perspectiva branco-eurocêntrica sob a égide de uma estrutura político-econômica liberal. O campo das artes não está alheio a este processo. Abdias Nascimento (2014, p. 210) nos lembra que:

> Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país.

Ainda que esta reflexão não esteja tão nuançada, tendo em vista a pluralidade de formas, sujeitos e movimentos artísticos alocados na categoria "moderno", o seu argumento tem, para nós, uma fundamentação que questiona inclusivamente o teatro brasileiro moderno em seu

[230] Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota (2012) chegam a afirmar que o binômio modernidade-modernização não se organizou como ideia propriamente teatral, mas como um estágio tanto do progresso técnico e tecnológico quanto do desenvolvimento social, político, cultural e econômico que se desejava para o país. Ou seja, a modernidade defendida para a cena brasileira se configurava como uma fase da empreitada civilizatória mais ampla, a partir da qual o Brasil se orientaria por parâmetros artísticos e por valores morais ambos estabelecidos por contextos internacionais, tidos como superiores e/ou avançados. As proposições de Guinsburg e Patriota (2012) são importantíssimas para que se compreenda este processo de maneira ampla, identificando de fato os laços entre cena e sociedade.

conjunto. É com esse vasto e problemático espectro de modernidade que o TEN estabeleceu tensos diálogos, relações ora mais próximas, ora mais distanciadas, mas sempre em movimento.

O variegado repertório cênico-dramatúrgico do grupo nos mostra que a noção mesma de modernidade interpretada, ressignificada e forjada pelo TEN guarda caudalosas complexidades. Se por um lado identificamos aproximações para com o ideário acerca da modernização teatral (afastamento dos gêneros teatrais ligeiros, encenação de textos vanguardistas da produção euro-estadunidense, em especial, o expressionismo de O'Neill e o absurdo de Camus etc.), constata-se também uma investigação formal profundamente afro-orientada (a articulação de princípios performáticos das religiões, expressões culturais e tradições afro-brasileiras e africanas, como vetores de experimentação no plano da linguagem; interlocução com as proposições da *Négritude* etc.). O TEN que se formou em 1944 não é idêntico àquele que, por imposição, cessou suas atividades, em 1968. Fixar uma imagem apenas de um momento é assassinar as ambivalências e as mutações de um grupo que, a despeito de seus projetos e idealizações estético-ideológicas, também se construiu ao longo do caminho. O grupo que encenou *O filho pródigo* não é igual àquele que conjurou nos palcos o desafiador *Sortilégio*. Houve permanências e mudanças.

Entre idas e vindas, afigura-se convidativa a ótica de Elisa Larkin Nascimento (2022), para quem o TEN formulou (ao lado de outros sujeitos históricos) um *modernismo negro* que, estabelecendo inventivos contatos[231], com as linhagens culturais do mundo europeu, envolveu (e se envolveu com) repertórios culturais negro-diaspóricos e africanos, sulcando possibilidades de invenção que, inclusive, escapavam aos contornos predominantes do que se entendia como *modernismo*, apontando, portanto, para a *contemporaneidade*. Aliado a isso, havia uma postura crítica para ler e criticar a realidade cênica e socio racial do Brasil, objetivando deslocar a pessoa negra da condição de assunto/objeto para a esfera da enunciação criativa. Tais operações, orquestradas pelo TEN, estavam, por assim dizer, fadadas a não serem amplamente compreendidas pela crítica teatral da época, por mais que o grupo e seu líder, em especial, tenham insistido arduamente para fortificar laços e parcerias com a *intelligentsia* teatral.

De acordo com Leda Maria Martins (1995, p. 200-201, grifo nosso):

> [...] *o Teatro Negro, pela sua própria natureza, demanda uma leitura não-distraída e mais ampla dos modos de apreensão e representação do real, manifestos em suas*

[231] Dialogamos aqui com o pensamento do encenador e autor teatral Jessé Oliveira (2022, p. 115), que cunhou o termo *linguagem teatral sincrética* a fim de refletir sobre a "reunião de princípios diversos, mantendo traços de cada um deles e assim produzindo significados outros, de acordo com proposta de encenação que entrecruzam tempos e lugares culturais distintos." Empregamos aqui a sua noção para dimensionar a trajetória do TEN de modo panorâmico, embora, particularmente, tenhamos divergências quanto à nomenclatura deste operador conceitual.

> *variadas formas e expressão* [...] esse teatro se constrói como um lugar de cruzamentos e dialogismo, de desvios e superposições, de apropriação e tranvestimento, além de figurar como uma das vias de reposição e transformação de um *continuum* africano, que dinamiza em formas singulares de encenação e discurso, sem se fixar na busca obsessiva do arcaico, da origem e do mesmo.

Nesta toada, verificamos que a crítica teatral, em diversos casos, não conseguira delinear modos de leitura capazes de pensar densamente muitas das principais estratégias poéticas manejadas pelo TEN. Os vãos entre os críticos e esta negra cena estão ancorados não apenas em matrizes ideológicas do pensamento social brasileiro, mas também nas insuficiências epistemológico-conceituais para lidar com certos princípios estéticos embasados nos saberes e tradições negras. Se por um lado as referências teóricas de nossa moderna crítica teatral conseguiram perfazer reflexões significativas para um debate *outro* acerca do palco brasileiro nos anos 40, 50 e 60; por outro, adotou categorias e parâmetros estéticos inábeis para debater a fundo determinadas formulações das cenas negras, como a do TEN. Estas mesmas categorias simbólicas dominantemente utilizadas pela moderna crítica concebeu uma história que, nos seus próprios termos, dificilmente teria condições de situar os amadores negros como agentes orquestradores de uma alternativa modernidade, construtores também de infixas histórias dos teatros brasileiros no século XX.

À vista de tudo isso, buscamos neste trabalho reexaminar certos aspectos da modernização da cena brasileira, enfocando a fortuna crítica do TEN a partir da qual foi-nos possível refletir sobre as interrelações entre crítica teatral, historiografia, ideologia e poder. Nesta arquitetura, o fator racial, em sua dimensão sociopolítica, foi necessariamente convocado. Pensamos que não se pode satisfatoriamente compreender o processo de modernização do teatro brasileiro sem considerar os modos pelos quais a racialização (e a estrutura racista) engendrou (e ainda engendra) visões de mundo, subjetividades, exclusões, noções de belo, valores e significâncias distintos para corpos também distintos, sobretudo em uma sociedade abissal como a brasileira. Isto nos faz lembrar que os conceitos e as lentes empregados largamente por uma crítica teatral dominante foram válidos para traçar *algumas* visões, *algumas* histórias*, algumas* leituras acerca de *algumas* produções teatrais no Brasil, não sendo, portanto, absolutas. Rever criticamente o terreno histórico é, ao mesmo tempo, reimaginar outras rotas, narrativas e relações de força, bem como atentarmo-nos para a historicidade de nossos dilemas e urgências do agora. É, portanto, o momento de repensar os caminhos já feitos e abrir outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JORNAIS CONSULTADOS

A MANHÃ

OLIVEIRA, Oswaldo de. O filho pródigo no Ginástico. *A Manhã*, Rio de Janeiro, n. 1945, p.5, 10 de dezembro de 1947.

OLIVEIRA, Oswaldo de. "Aruanda": "Première" no Ginástico. *A Manhã,* Rio de Janeiro, n. 2466, p. 5, 28 de dezembro de 1948.

RAPSÓDIA negra – Um novo êxito noturno: Abdias do Nascimento estreou em "boite", *A Manhã*, Rio de Janeiro, n. 3368, p. 6, 30 de julho de 1952.

A NOITE

JANSEN, José. Para o Teatro Experimental do Negro. *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 12302, p. 6, 3 de julho de 1946.

JUNIOR, Raimundo Magalhães. Tempestade sobre um recém-nascido. *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 11743, p. 3, 20 de outubro de 1944.

O PRESIDENTE Getúlio Vargas apoia o "Teatro Experimental do Negro". *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 11.808, p. 2, 26 de dezembro de 1944.

OS ESPETÁCULOS do "Teatro do Estudante do Brasil" de graça para o povo. *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 11803, p. 10, 20 de dezembro de 1944.

L.R. "Patrocínio" e "Joao Caetano". *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 12.144, p. 6, 26 de dezembro de 1945.

M. A volta de "Os Comediantes". *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 11612, p. 6, 09 de julho de 1947.

"PATROCÍNIO" e "João Caetano", sexta-feira, no Glória. *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 12139, p. 6, 19 de dezembro de 1945.

PROSSEGUE a temporada do Teatro Negro, *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 12281, p. 6, 08 de junho de 1946.

"RAPSÓDIA Negra". *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 14136, p. 6, 03 de julho de 1952.

TEATRO Experimental do Negro em São Paulo. *A Noite*, Rio de Janeiro, n. 14364, p. 6, 31 de março de 1953.

BRASIL-PORTUGAL

R.R. “O Imperador Jones” de Eugene O’Neill, em tradução por Ricardo Werneck de Aguiar, pelo Teatro Experimental do Negro, no Teatro Phoênix. *Brasil-Portugal*, s. l., n. p., 05 de junho de 1946.

CARIOCA

JAFA, Van. “Rapsódia Negra”. *Revista Carioca*, n. 881. Rio de Janeiro, p. 57, 23 de agosto de 1952.

CORREIO DA MANHÃ

HUGHUES, Langston. O Teatro Experimental do Negro representará “O Mulato”, de Langston Hughes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, *n.*18697, 1º caderno, p. 9, 10 de março de 1954.

JAFA, Van. Com Lopes Gonçalves sobre a ABCT. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n.21713, 2º caderno, p. 3, 16 de janeiro de 1964.

MAGNO, Paschoal Carlos. “O Filho Pródigo” pelo Teatro Experimental do Negro, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, n. 16289, p. 15, 09 de dezembro de 1947.

MAURÍCIO, Jayme. “Aruanda” pelo Teatro Experimental do Negro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, n. 17370, p. 15, 30 de outubro de 1949,

MOVIMENTO Brasileiro de Arte. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 19328, 1º Caderno, p. 13, 19 de março de 1956.

NASCIMENTO, Abdias. A próxima temporada do Teatro Experimental do Negro – seu diretor, Abdias Nascimento, fala-nos do seu elenco e da peça de estreia, “O filho pródigo”, de Lúcio Cardoso – José Monteiro, revelação da temporada. [Entrevista concedida a] Paschoal Carlos Magno. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 16.276, p. 27, 23 de novembro de 1947.

NASCIMENTO, Abdias. Os ideais do “Teatro Experimental do Negro”. Entrevista concedida a Paschoal Carlos Magno. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 15.948, p.13, 29 de outubro de 1946.

NASCIMENTO, Abdias. O “TEATRO” Experimental do Negro” vai representar “Filhos de Santo” de José de Morais Pinho. Entrevista concedida. *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, n. 17139, p. 13, 1 de fevereiro de 1949.

NO GLÓRIA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 15679, p. 15, 11 de dezembro de 1945.

NO MUNICIPAL. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 15383, p. 17 e p.6, 23 de dezembro de 1944.

NOVAMENTE o “Festival O’Neill” 2ª feira, no Dulcina, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 18665, p. 9, 29 de janeiro de 1954.

PATRÍCIA, Sylvia. No Fênix, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 15823, p. 11, 05 de junho de 1946.

RONDA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 19.370, 1º Caderno, p. 13,19 de maio de 1956.

RONDA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 19264, 1º Caderno, p.15, 12 de janeiro de 1956.

TERCEIRO Congresso Brasileiro de Teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 19568, p. 11, 2º caderno, 09 de janeiro de 1957.

CORREIO PAULISTANO

FÁBIO, Paulo. “João sem terra”. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 31140, p. 4, 2º caderno, 05 de outubro de 1957.

GIRO NOTURNO. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 30791, p. 4, 2º caderno, 17 de agosto de 1956.

NIMTZOVITCH, Oscar. “Rapsódia Negra” e “Vá com Deus”. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 29625, p. 7, 05 de novembro de 1952.

NIMTZOVITCH, Oscar. “O Filho Pródigo”. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 29786, p. 7, 19 de maio de 1953.

NIMTZOVITCH, Oscar. Samuel Santos. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 29754, p. 7, 09 de abril de 1953.

NIMTZOVITCH, Oscar. Notas e Novidades. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 29758, p. 8, 14 de abril de 1953.

MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 30617, p. 5, 2º caderno, 24 de janeiro de 1956.

MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 30813, p. 5, 2º caderno, 12 de setembro de 1956.

O.C. “O Imperador Jones” no São Paulo. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 29757, p. 7, 12 de abril de 153.

TEATRO Experimental do Negro. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 29510, p. 7, 24 de junho de 1952.

RIBALTA. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 30670, p. 5, 2º caderno, 27 de março de 1956.

CORREIO DA NOITE

S.P. Primeiras – "Aruanda" no Ginástico. *Correio da Noite*. Rio de Janeiro, s. p., 25 de dezembro de 1948.

CRUZ VERMELHA

FROMM, Ernest. O Imperador Jones. *Revista da Cruz Vermelha*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 67-68, dezembro de 1936.

DIÁRIO CARIOCA

BRANDÃO, Roberto. "Começo de Terras do Sem Fim". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 8865, p. 7-8, 10 de agosto de 1947.

CALÍGULA pelo Teatro Negro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 6197, p. 8, 08 de setembro de 1948.

FILHOS de santo pelo "Teatro negro": segunda feira no Regina – a estreia do novo autor pernambucano José de Morais Pinho – apoio dos artistas e escritores. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 6364, p. 8, 27 de março de 1949.

FRANCIS, Paulo. Intervalo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 8929, p. 6, 22 de agosto de 1957.

HOJE "Patrocínio" "João Caetano" no Glória. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 5369, p. 6, 21 de dezembro de 1945.

J.L. "Filhos de Santo" no Regina. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, n. 6366, p.6, 30 de março de 1949.

MAGALDI, Sábato. Abdias Nascimento encenará "Laio se matou". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 7292, p. 6, 09 de abril de 1952.

MAGALDI, Sábato. Censuras a "Sortilégio". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 6944, p. 6, 17 de fevereiro de 1951.

MAGALDI, Sábato. "Projetos de Abdias Nascimento". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 7150, p. 6, 19 de outubro de 1951.

MAGALDI, Sábato. O'Neill pelo Teatro do Negro, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 7834, p. 6, 19 de janeiro de 1954.

MAGALDI, Sábato. "Aruanda". *Diário Carioca.* Rio de Janeiro, n. 6770, p. 6., 22 de julho de 1950.

MAGALDI, Sábato. “Rapsódia negra”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, n. 7387, p. 6, 02 de agosto de 1952.

NASCIMENTO, Abdias. “RAPSÓDIA Negra”, programa de amanhã na “Boite” Acapulco. Entrevista concedida. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 7379, p. 6, 24 de julho de 1952.

RAPSÓDIA Negra volta ao cartaz. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 7423, p. 6, 13 de setembro de 1952.

SILVA, Francisco Pereira da. Este nosso Municipal... *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 8558, p.6, 08 de junho de 1956.

TEMPORADA do Teatro Negro, “Aruanda”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 5519, p. 6, 22 de junho de 1946.

DIÁRIO DA NOITE (RJ)

NASCIMENTO, Abdias. Os pretos não aderiram aos seguidores de Sartre: Pela primeira vez no Brasil elenco nacional em peça existencialista. [Entrevista concedida a] José Leal. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, n. 4761, p. 6, 23 de setembro de 1948.

DUARTE, Bandeira. Interpretação de “Terras do Sem Fim”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, n. 4377, p. 5, 13 de agosto de 1947.

DIÁRIO DA NOITE (SP)

GIOVANNINI, Luiz. O Teatro Experimental do Negro em São Paulo: está no mito da raça negra a verdadeira fonte e inspiração do teatro brasileiro. *Diário da Noite*, São Paulo, n. 8540, p. 9, 01 de novembro de 1952.

LIMA, Cavalheiro. Ronda. *Diário da Noite*, São Paulo, n. 8665, p.11, 01 de abril de 1953.

LIMA, Cavalheiro. Dissolvido o elenco de “Rapsódia Negra”, parte do elenco fará teatro dramático: sem subvenção, sem meios e assistência, Abdias Nascimento assim mesmo continuará. *Diário da Noite*, São Paulo, n. 8560, p. 13, 26 de novembro de 1952.

LIMA, Cavalheiro. Ronda. *Diário da Noite*, São Paulo, n. 86, p. 11, 12 de maio de 1953.

PACHECO, Matto. Nosso protesto!. *Diário da Noite*, São Paulo, n. 9472, p. 15, 02 de novembro de 1955.

PACHECO, Mattos. Ronda. *Diário da Noite*, São Paulo, n. 9402, p. 17, 08 de setembro de 1955.

PACHECO, Mattos. Ronda – Teatro Experimental do Negro. *Diário da Noite*, São Paulo, n. 9814, p. 15, 22 de janeiro de 1957.

PACHECO, Mattos. Ronda – Teatro Experimental do Negro. *Diário da Noite*, São Paulo, n. 10061, p.17, 14 de novembro de 1957.

RAPSÓDIA Negra no Teatro Colombo. *Diário da Noite*, São Paulo, n. 8550, p. 2, 13 de novembro de 1952.

RODRIGUES, Airton. Rádio e TV. *Diário da Noite*, São Paulo, n. 8594, p. 11, 07 de janeiro de 1953.

TEATRO Experimental do Negro: dois espetáculos de O'Neill. *Diário da Noite*, São Paulo, n. 8109, p. 6, 31 de maio de 1951.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS

AB. No Municipal: "Palmares" pelo Teatro do Estudante do Brasil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 6802, p. 10, 23 de dezembro de 1944.

LIMA, Raul. "Terras do Sem Fim" pelos Comediantes, no Ginástico. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 7606, 2ª seção, p. 3, 12 de agosto de 1947.

NASCIMENTO, Abdias. "Rapsódia Negra" no Teatro Recreio. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 9144, p. 8, 21 de agosto de 1952.

OSCAR, Henrique. Peça de Nelson Rodrigues interpretada pelo autor será levada em junho no Municipal. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 10.593, p. 12, 1ª seção, 24 de maio de 1957.

"O IMPERADOR Jones" no espetáculo de estreia do Teatro Experimental do Negro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 6900, p. 16, 2ª seção, 22 de abril de 1946.

PROSSEGUE a temporada do Teatro Negro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 7245, 2ª seção, p. 2, 08 de junho de 1946.

R.L. "Filhos de Santo", pelo Teatro Experimental do Negro. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, n. 8106, 30 de março de 1949, p. 8, 1ª seção e p.3, 2ª seção.

DIARIO DOS ESTADOS

ARMANDO, Manoel. Vida teatral. *O Diário dos Estados*. Rio de Janeiro, n. 9, s. p. 17 de julho de 1946.

DIÁRIO TRABALHISTA

O'NEILL está entre nós. *Diário Trabalhista*, Rio de Janeiro, p. 2, 22 de agosto de 1946.

DIRETRIZES

TEATRO de negros para plateias de brancos. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, n. 561, s. p., 22 de julho de 1946.

CAMARGO, Joraci. "Terras do sem fim". *Diretrizes*, Rio de Janeiro, s. p., 18 de agosto de 1947.

ESTADO DE S. PAULO

PRADO, Décio de Almeida. Teatro Experimental do Negro. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, n. 23898, p. 6, 09 de abril de 1953.

PRADO, Décio de Almeira. Censura e Teatro. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, n. 25304, p. 12, 27 de outubro de 1957.

FOLHA CARIOCA

CALVET, Aldo. Todos os filhos de Deus têm asas no Fenix. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro, s. p., 20 de julho de 1946.

CALVET, Aldo. "Terras do sem fim", no Ginástico. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, s. p., 12 de agosto de 1947.

CALVET, Aldo. "Aruanda", no Ginástico. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1948, s. p.

CALVET, Aldo. "Filha [sic] de santo", no Regina. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro, n.p, 2 de abril de 1949.

FOLHA DA MANHÃ

NOVAS possibilidades para a carreira artística da raça negra: Declarações do Prof. Geraldo Campos de Oliveira, diretor do Teatro Experimental do Negro de São Paulo. *Folha da Manhã*, São Paulo, n. 6600, 30 de setembro de 1945.

FOLHA DA NOITE

JACCOBI, Ruggero. Volta o Imperador Jones. *Folha da Noite*, São Paulo, s. p., 30 de março de 1953.

JACCOBI, Ruggero. Movimento teatral. *Folha da Noite*, São Paulo, n. 9635, 2º caderno, p.3, 15 de abril de 1953.

FOLHA DO DIA

FILHO, M. Lara. Na ribalta – As últimas estreias. *Folha do dia*, Rio de Janeiro, s. p., 17 de julho de 1946.

GAZETA DE NOTÍCIAS

A.C. "Palmares". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 302, p. 6, 23 de dezembro de 1944.

A.C. "Cooperação". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 304, p. 7, 27 de dezembro de 1944.

CAMPOS, Astério de. "Patrocínio". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 303, p.6, 28 de dezembro de 1945.

"MARTIM-Pescador" pelo Teatro Negro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 6, 06 de janeiro de 1956.

OTELO, GRANDE. GRANDE Otelo e o Teatro Experimental do Negro. [Entrevista concedida]. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 6, 13 de janeiro de 1956.

JORNAL DE NOTÍCIAS (SP)

TEATRO Experimental do Negro. *Jornal de Notícias*, São Paulo, n. 1557, p. 7, 24 de maio de 1951.

JORNAL DO BRASIL

ABERTO o debate sobre "Sortilégio": o autor é ou não um racista? *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, n. 196, p. 13, 24 de agosto de 1957.

DUAS opiniões sobre "Filhos de santo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 56, p. 8, 10 de março de 1949.

MAURÍCIO, Augusto. Teatro Experimental do Negro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 290, p. 8, 11 de dezembro de 1946.

NUNES, Mário. "Patrocínio" 2 atos de Silvino Lopes – "Joao Caetano" 1 ato de Raul Pedrosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 302, p. 10, 25 de dezembro de 1945.

NUNES, Mário. Municipal: Teatro do Estudante do Brasil -"Palmares". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 303, p. 12, 23 de dezembro de 1944.

NUNES, Mário. Teatro Experimental do Negro: "O Imperador Jones", peça de Eugene O'Neill. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 178, p. 8, 01 de agosto de 1945.

NUNES, Mário. Inauguração da Temporada de "Os comediantes Associados" – "Terras do sem fim" romance de Jorge Amado, teatralização de Graça Mello. *Jornal do Brasil*, n. 186, 1ª seção, p. 9, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1947.

NUNES, Mário. Teatro Experimental do Negro – Aruanda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 247, p.8, 20 de outubro de 1949.

NUNES, Mário. Nova campanha financeira: excessos de propaganda/ erro: negar para valorizar. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, n. 199, p. 8, 28 de agosto de 1957.

SOUSA, S. de. A poetisa do Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n° 251, 2ª seção, p. 3, 22 de outubro de 1944.

JORNAL DO COMÉRCIO

LEITE, Luiza Barreto. Sortilégio ou de como fazer política racista. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, n. 274, 1º caderno, p. 6, 26-27 de agosto de 1957.

PALMARES. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 71, p. 5, 23 de dezembro de 1944.

TEATRO Experimental do Negro. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 243, p. 7, 18 de julho de 1946.

GINÁSTICO – Terras do sem fim: primeira representação. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 263, p. 9, 10 de agosto de 1947.

GINÁSTICO – O Filho Pródigo pelo Teatro Experimental do Negro. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 59, p. 11, 07 de dezembro de 1947.

JORNAL DOS SPORTS

NELSON Rodrigues ator em Perdoa-me por me traíres: a maior revelação de 1957 – nova linha de interpretação – um aborto representado – elenco de astros de primeira. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, n. 8520, p. 9, 09 de junho de 1957.

EFEGE, Jota. Teatro. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, n. 6941, p. 2, 04 de janeiro de 1949.

EFEGE, Jota. Negros numa rapsódia também negra. *Jornal dos Sports,* Rio de Janeiro, n. 7040, p. 2, 09 de agosto de 1952.

O CRUZEIRO

RODRIGUES, Nelson. "Anjo Negro". Entrevista concedida a Accioly Neto. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 18 e 88, 12 de abril de 1947.

GROK. O milagre do “Imperador Jones”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 34, 26 de maio de 1945.

NETTO, Accioly. Duas estreias no “Phoenix”. *O Cruzeiro*, n. 41, p. 32, 03 de agosto de 1946.

NETTO, Accioly. “Terras do sem fim” – terras de ninguém. *O Cruzeiro*, n. 44, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1947, p. 20.

NETTO, Accioly. “Aruanda” pelo Teatro Experimental do Negro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 33, 15 de janeiro de 1949.

NETTO, Accioly. “Rapsódia Negra” no “Acapulco”, n. 46. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 29.

O GLOBO

DÓRIA, Gustavo A. Movimento Brasileiro de Arte - II. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 9229, 2ª seção, p. 8, 07 de junho de 1956.

DÓRIA, Gustavo A. “Patrocínio” de S. Lopes e “Joao Caetano” de Raul Pedrosa, no Glória. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 6024, 1ª seção, edição vespertina, p. 5, 24 de dezembro de 1945.

DÓRIA, Gustavo A. “Imperador Jones”. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 6162, 1ª seção, edição matutina, p. 5, 10 de junho de 1946.

DÓRIA, Gustavo A. Teatro Experimental do Negro. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 6195, p. 5, 18 de julho de 1946.

DÓRIA, Gustavo A. Notícias. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 8493, 2ª seção, edição vespertina, p. 4, 13 de janeiro de 1954.

DÓRIA, Gustavo A. “Terras do sem fim” no Ginástico. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 6521, 1ª seção, edição vespertina, p.7, 11 de agosto de 1947.

DÓRIA, Gustavo A. “O Filho pródigo” no Ginástico. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 6624, 1ª seção, edição vespertina, p. 5, 09 de dezembro de 1947.

DORIA, Gustavo A. O teatro e o elemento negro. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 9657, 2ª seção, edição matutina, p. 3, 26 de outubro de 1957.

CAMARGO, Aguinaldo. Aguinaldo Camargo em “Seremos sempre crianças”. Entrevista concedida a Gustavo Dória. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 6411, 1ª seção, edição vespertina, p. 7, 02 de abril de 1947.

M.H. O Globo nos teatros: “Palmares no Municipal”. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 5718, 1ª seção, edição matutina, p. 5, 23 de dezembro de 1945.

O JORNAL

JÚLIO, Robério. Instrui e valoriza o negro numa compreensiva campanha cultural. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 8870, 2ª seção, p. 7, 30 de março de 1949.

MELO, Renato Vieira de. "Joao Caetano" e "Patrocínio" no Teatro Glória. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 7874, 2ª seção, p. 3, 28 de dezembro de 1945.

MELO, Renato Vieira de. O teatro de negros. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 7509, 2ª seção, p. 2, 18 de outubro de 1944.

MELO, Renato Vieira de. "Palmares" pelo Teatro do Estudante. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 7565, 2ª seção, p. 3, 23 de dezembro de 1944.

MELO, Renato Vieira de. O 2º aniversário do Teatro Negro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 8166, p. 3, 11 de dezembro de 1946.

MELO, Renato Vieira de. "Terras do sem fim", *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 8369, 2ª seção, p. 3, 12 de agosto de 1947.

MELO, Renato Vieira de. Teatro – "Filhos de santo". *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 8873, p.7, 02 de abril de 1949.

NASCIMENTO, Abdias. Realizar uma obra de divulgação cultural sem tornar o teatro uma coisa vulgar: objetivo do teatro de negros, que acaba de ser fundado nesta capital – estreia com "Imperador Jones" – Apelo dos meios profissionais intelectuais – Declarações do sr. Abdias do Nascimento, diretor da organização – Pessoal e repertório. *O Jornal,* Rio de Janeiro, n. 7508, p. 2, 17 de outubro de 1944.

"O IMPERADOR Jones pelo Teatro Negro". *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 7997, 2ª seção, p. 3, 26 de maio de 1946.

O MUNDO

MENEZES, Maria Wanderley. "Aruanda". *O Mundo*, Rio de Janeiro, s. p., 5 de novembro de 1949

O MUTIRÃO

FERREIRA, Dalmo. As grandes realizações do Teatro Experimental do Negro. *O Mutirão*, São Paulo, n. 1, p. 4, maio de 1958.

MOMENTO FEMININO

TEATRO. *Momento Feminino*, Rio de Janeiro, n. 21, p.10, 12 de dezembro de 1947.

NOSSA VOZ

IFE. “Sortilégio” pelo Teatro Experimental do Negro no Teatro Municipal. *Nossa Voz*, São Paulo, n. 715, p. 9, 25 de outubro de 1957.

REVISTA DA SEMANA

FOM, José. O Teatro Experimental do Negro e “Filhos de Santo”. *Revista da Semana*, n. 15. Rio de Janeiro. 09 de abril de 1949, p. 48.

REVISTA VAMOS LER!

NASCIMENTO, Abdias. Terras do sem fim. *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, n. 554, p. 30-31, 13 de março de 1947.

O QUE se anuncia. *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, n. 366, p. 21, 05 de agosto de 1944.

RIO

MBK. Teatro. *Revista Rio*. Rio de Janeiro, s. p., dezembro de 1949

VANGUARDA

NASCIMENTO, Abdias. O 2º aniversário do Teatro Experimental do Negro. Entrevista concedida a Ascendino Leite. *Vanguarda*. Rio de Janeiro, s. p., 29 de outubro de 1946.

LEITE, Ascendino. O Teatro Negro. *Vanguarda*. Rio de Janeiro, s. p., 20 de julho de 1946.

COSTA, Rego. Teatro do Negro. *Vanguarda*. Rio de Janeiro, s. p., 29 de dezembro de 1948.

COSTA, Rego. Filhos de Santo. *Vanguarda*. Rio de Janeiro, s. p., 1 de março de 1949.

SENZALA

TEATRO Experimental do Negro. *Senzala – revista mensal para o negro*, São Paulo, n. 1, p. 26-27, janeiro de 1946.

SUPLEMENTO LETRAS E ARTES

“Calígula” pelo Teatro Experimental do Negro. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, n. 80, p. 4, 04 de abril de 1948.

S.R. O’Neill no Brasil. Letras e Artes, Rio de Janeiro, s. p., 23 de junho de 1946.

TRIBUNA DA IMPRENSA

A ESTREIA de amanhã: O anjo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, n. 1950, p. 4, 31 de maio de 1956.

AUGUSTO, João. Teatro: "O Anjo". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, n. 1962, p. 4, 14 de junho de 1956.

CENÁRIO de Nilson Penna na Broadway. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, n. 1642, 3º caderno, p. 4, 24 de maio de 1955.

DICIONÁRIO de notícias. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, n. 1944, p. 4, 24 de maio de 1956.

GURJAN, George. Sortilégio. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, n. 2324, p. 3, 26 de agosto de 1957.

VINCENT, Claude. "O Filho Pródigo". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, n. 1691, p. 5, 20 de julho de 1955.

VINCENT, Claude. Teatro Experimental do Negro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 7, 22-23 de julho de 1950.

ÚLTIMA HORA

BAILBY, Eduard. Tragédia: "Orfeu da Conceição" descerá do morro no dia 25. *Última Hora*, Rio de Janeiro, n. 1612, p. 8, 22 de setembro de 1956.

CALVET, Aldo. "O Anjo" no Municipal (1). *Última Hora*, Rio de Janeiro, n°1520, 2º Caderno, p. 4, 06 de junho de 1956.

CALVET, Aldo. Amadorísticas. *Última Hora*, Rio de Janeiro, n. 2334, Tablóide, p. 04, 8 de fevereiro de 1956.

FAB. "Rapsódia Negra", nova atração no Acapulco. *Última Hora*, Rio de Janeiro, s. p., 25 de julho de 1952.

GIL, Gláucio. Bomba teatral: Nelson Rodrigues estreia como ator de teatro! Entrevista concedida a Simão de Montalverne. *Última Hora*, Rio de Janeiro, n. 2095, 2º caderno, p. 2, 29 de abril de 1957.

JUSI, Léo. Nelson Rodrigues estreia como ator de teatro! Entrevista concedida a Simão de Montalverne. *Última Hora*, Rio de Janeiro, n. 2095, 2º caderno, p. 2, 29 de abril de 1957.

NASCIMENTO, Abdias. Nelson Rodrigues estreia como ator de teatro! Entrevista concedida a Simão de Montalverne. *Última Hora*, Rio de Janeiro, n. 2095, 2º caderno, p. 2, 29 de abril de 1957.

DEMAIS REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. Roteiro de leitura. In: RODRIGUES, Nelson. *Perdoa-me por me traíres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 80-93.

ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2019.

ALMEIDA, Eliane. Sortilégio, mistério negro, de Abdias do Nascimento: o Teatro Experimental do Negro e a censura. In: COSTA, Cristina et al (org.). *Leituras e releituras*: sete peças vetadas pela censura lidas e analisadas na atualidade. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2017, p. 111-132.

ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. 34ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1976.

ARAÚJO, G. F.; BARBOSA, A. de S. Cultura e identidade nacional nos anos Vargas: tensões e contradições da uma cultura oficial. *Revista de Ciências do Estado*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 72–106, 2016.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *Na tapera de Santa Cruz:* uma leitura de Martins Pena. São Paulo: Martins Pena, 1987.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX:* evolução da técnica – problema da ética. São Paulo, Perspectiva, 1994.

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. *Sábato Magaldi e as heresias do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2012.

AUTRAN, Paula. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*. Dissertação (Mestrado). 2012. Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho. *Onda negra, medo branco:* o negro no imaginário das elites – século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARBIERI, Cássio Guilherme. *O filósofo do absurdo nos trópicos*: a recepção inicial da obra de Albert Camus no Brasil a partir dos periódicos nacionais da década de 1940. Monografia (Graduação). Licenciatura em História da Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2017.

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

BENTLEY, Eric. The life and the hates of Eugene O'Neill. In: BENTLEY, Eric. *Thinking about the Playwright:* Comments from four decades. Evanston: Northwestern University Press, 1987, p. 27-56.

BERND, Zilá. *O que é negritude.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERLIN, Normand. *Eugene O'Neill*. London: Macmillan Press, 1982.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice:* Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BERNSTEIN, A.; JUNQUEIRA, C. A Crítica Teatral Moderna. In: FARIA, J. R.; GUINSBURG, J. (org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, v. 2, p. 161-174, 2013.

BETTI, Maria Sílvia. *Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil*: três estudos. São Bernardo do Campo: Companhia Cultural Fagulha, 2017.

BETTI, Maria Sílvia. Nacional e popular (Verbete). In: J. Guinsburg; João Roberto Faria; Mariângela Alves de Lima. (Org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro, temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, v. 1, p.193-196, 2006.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOGARD, Travis. *Contour in time:* the plays of Eugene O'Neill. Nova York: Oxford University Press, 1972.

BORGES, António Cristiano. *De Jim Crow a Langston Hughes*: quando a música começou a ser outra. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglísticos: Especialização em Estudos Americanos). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51ª edição. São Paulo: Cultrix, 2017.

BORIE, Monique et al (org.). *Estética teatral:* textos de Platão à Brecht. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRAGA, Amanda Batista. *História da beleza negra no Brasil:* discursos, corpos e práticas. São Carlos: EDUFSCAR, 2020.

BRANDÃO, Roberto. "O Filho pródigo" a maior peça de 47. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 44-47.

BRANDÃO, Tânia. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

BRANDÃO, Tânia. Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas. In: LEITE, Sebastião Uchôa (org.). *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. Brasília: IPHAN, n. 29, p.300-335, 2001.

BRANDÃO, Tânia. Os grandes astros. In: FARIA, J. R.; GUINSBURG, J. (org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2012, p. 455-479. Vol. 1.

BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

BROCKETT, Oscar G.; HILDY, Flanklin J. *History of the Theatre*. London: Pearson, 2014.

BURKE, Peter. A descoberta do povo. In: _____. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 31-49.

CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos*: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

CAMARGO, Angélica. Ricci. As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951). *ArtCultura*, v. 14, n. 24, jun/jul 2012. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/22128>. Acesso em: 28 set. 2021.

CAMARGO, Angélica. Ricci. Nos palcos e na política: as organizações dos profissionais teatrais na primeira metade do século XX. *Baleia na Rede*: *estudos em arte e sociedade* , v. 9, n. 1, p. 34-51, 2012.

CAMARGO, Angélica. Ricci. A crítica e o Serviço Nacional de Teatro do Absurdo: Bárbara Heliodora no SNT. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-29, 2021.

CAMARGO, Angélica Ricci. *Por um Serviço Nacional de Teatro:* debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964). 2017. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CAMARGO, Roberto Gil. *Função estética da luz.* 2ªedição. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMUS, Albert. *Calígula and three other plays*. New York: Vintage Books, 1958.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. In: _____. *Brigada ligeira e outros escritos.* São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 41-55.

CANDIDO, Antônio. A literatura e a vida social. In: _____. *Literatura e sociedade*. 8ª edição. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido.* Curitiba: Editora UFRPR, 2006.

CARNEIRO, Edison. A evolução dos estudos de folclore no Brasil. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro/MEC, v. 2, n. 3, p. 47-62, 1962.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia.* 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CARPENTER, Frederic I. *Eugene O'Neill*. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo:* vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra*: Hermilo Borba filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. 2ª edição. Recife: Cepe, 2012.

CASTRO, Alex. O escravo que Machado de Assis censurou e outros pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro. *Afro-Hispanic Review*, Nashville, v. 29, n. 2, p. 25-38, 2010.

CASTRO, Celso. *Evolucionismo cultural:* textos de Morgan, Tylor e Frazer. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira mar:* O rio moderno dos anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.

CAYMMI, Stella. Dorival Caymmi, Jorge Amado e Terras do sem Fim. In: D'ANGELO, Biaglio; SILVA, Márcia Rios da. *Cacau, vozes e orixás na escrita de Jorge Amado*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013, p. 191-202.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

COSTA, Haroldo. As origens do Brasiliana. In: MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos*: Teatro Experimental do Negro. Brasília, Revista da Fundacen/Minc, n. 28, p. 140-144, 1988,

COSTA, Iná Camargo. A resistência da crítica ao teatro épico. In: COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 75-102.

COSTA, Maria Cristina Castilho. A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970, a partir do Arquivo Miroel Silveira. *Media & Jornalismo*, v. 8, p. 73-94, 2008.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

DAMATTA, Gasparino. "Sortilégio" é mistério negro. In: MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos*: Teatro Experimental do Negro. Brasília: Revista da Fundacen/Minc, n. 28, p. 225-228, 1988.

DE CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno:* crítica teatral e outras histórias. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

DE JEFFERSON. *Dogma Feijoada:* o Cinema Negro Brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

DIAS, José. *Teatros do Rio:* do Século XVIII ao Século XX / José da Silva Dias. – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DOMINGUES, Petrônio. Quilombo (1948-1950): uma polifonia de vozes afro-brasileiras. *Revista Ciências & Letras*. Porto Alegre, n. 44, p. 261-289, 2008.

DOMINGUES, Petrônio. Tudo preto: a invenção do teatro negro no Brasil. *Luso-Brazilian Review*, v. 46, n. 2, p. 113-128, 2009.

DOMINGUES, Petrônio. "Em Defesa da Humanidade": A Associação Cultural do Negro. *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 61, no 1, p. 171-211, 2018.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*: crônica de suas raízes. Coleção Ensaios. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro (SNT), 1975.

DÓRIA, Gustavo. Aruanda. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 96-97.

EAGLETON, Terry. *Criticism and ideology*. London: Verso, 1978.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*: uma introdução. Tradução: Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Boitempo; Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ENEIDA. Ao som dos atabaques e tambores. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p.111-113.

ESQUILO. "O Imperador Jones" no Fênix. In: MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos*: Teatro Experimental do Negro. Brasília, Revista da Fundacen/Minc, n. 28, 1988, p. 201.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de janeiro: Zahar, 2018.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Editora EDUFBA, 2008.

FARIA, João Roberto. Teatro e escravidão: a censura do Conservatório Dramático Brasileiro. *Sala Preta*, v. 19, n. 1, p. 18-46, 2019.

FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. In: FARIA, J. R.; GUINSBURG, J. (org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2013, p. 58-79. V. 2.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. *O fazer saber das danças afro:* investigando matrizes negras em movimento. 2012. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Paulista de São Paulo, São Paulo, 2012.

FERRAZ, L. M. M. C. *O Teatro no Recife da Década de 1930:* outros significados à sua história. Recife: SESC Pernambuco, 2021.

FERREIRA, Valmir Aleixo. *A invenção do olhar*: uma análise comparada das práticas discursivas entre críticos antigos e modernos no cenário da crítica teatral carioca nos anos 40 e 50. 2012. Dissertação (Mestrado). Instituro de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

FILHO, Hermilo Borba. João Sem Terra. In: ALVES, Leda; REIS, Luis Augusto. *Hermilo Borba Filho*: teatro selecionado. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, p. 77-148.

FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira*:1838 – 1888. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

FONTANA, Siqueira Fabiana. *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.

FONTANA, Siqueira Fabiana. Shakespeare, teatro moderno e movimento amador - a experiência do Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 7, p. 43-62, 2014.

FONSECA, José Paulo Moreira. Nota sobre "Sortilégio" e alguns problemas dos que envolveu. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 159-162.

FREDERICO, Celso. O teatro popular às voltas com a censura: notas sobre a trajetória de Augusto Boal. In: COSTA, Cristina *et al* (org.). *Leituras e releituras*: sete peças vetadas pela censura lidas e analisadas na atualidade. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2017, p. 49-64.

FREYRE, Gilberto. "Integração portuguesa nos Trópicos." In: FREYRE, Gilberto. Uma política transnacional de cultura para o Brasil de hoje. Belo Horizonte: *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, Belo Horizonte, 1960, p. 65 - 117.

FUSCO, Rosário. "Filho Pródigo" no Teatro Negro. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 48-52.

FUSER, Fausto; GUINSBURG, Jacó. A "turma da Polônia" na renovação teatral brasileira. In: SILVA, Armando Sérgio da (org.). *J. Guinsburg*: Diálogos sobre teatro. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 57-92.

GARCIA, Clóvis. *Os caminhos do teatro paulista*: O Cruzeiro (1951-1958) – A Nação (1963-1964). São Paulo: Prémio, 2006.

GARCIA, Clóvis. O filho pródigo, de Lúcio Cardoso. In: GARCIA, Clóvis. *Os caminhos do teatro paulista*: O Cruzeiro (1951-1958) – A Nação (1963-1964). São Paulo: Prémio, 2006, p. 147-148.

GARCIA, Clóvis. O Imperador Jones. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 116-117.

GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais:* Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Mackenzie, 2004.

GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó:* Teatro das Vanguardas Históricas. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GASSNER, John. Vida e obra de Eugene O'Neill. In: O'NEILL, Eugene. *Quatro peças*. Tradução: Luiz Drummond Navarro. Rio de Janeiro: Delta, 1964, p. 29-51.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco:* identidades sociais e massificação das culturas no teatro de revista dos anos 20. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

GONCALVES, Luiz Alberto Oliveira e SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Movimento negro e educação. Rev. Bras. Educ. [online]. 2000, n. 15, p. 134-158. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/8rz8S3Dxm9ZLBghPZGKtPjv/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 15 de março de 2021.

GUILHON, Orlando J. F. *José do Patrocínio*. Rio de Janeiro: Editora Três.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raça e democracia*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, 2002.

GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. In: GUIMARAES, Carmelinda *et al* (org.). *Dionysos*: Teatro de Arena Brasília, Ministério da Educação e Cultura, n. 24, p. 64-82, 1978,

GUSMÃO, Henrique Buarque de; HERZOG, Thiago. O Vestido em Panorama: sobre a formação e a relativização de um cânone da historiografia teatral brasileira. *Revista Sala Preta* v. 15, n. 1, p. 124-134, 2015.

GUZIK, Alberto. *TBC*: Crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HATCH, James V. Introduction: Two Hundred Years of Black and White Drama. In: HAMALIAN, Leo; HATCH, James V (eds.). *The Roots of African American drama*: an anthology of early plays, 1858-1938. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 15-37.

HASENBALG, Carlos. Relações entre negros e brancos no Brasil. In: GONZALES, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982, p.84-88.

HATCH, James V. Introduction. In: HAMALIAN, Leo; HATCH, James V (eds.). *Lost plays of the Harlem Renaissance*: 1920-1940. Detroit: Wayne State University Press, 1996, p. 9-20.

HELIODORA, Bárbara. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HELIODORA, Bárbara. *Martins Pena*: uma introdução. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.

HELIODORA, Bárbara. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias*. Tradução: Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 514-516.

HELIODORA, Barbara. Por que somos críticos? In: BRAGA, Cláudia (org.). *Barbara Heliodora:* escritos sobre teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 178-183.

HELIODORORA, Barbara. Curso de teatro brasileiro: o CICT e a plateia. In: BRAGA, Cláudia (org.). Barbara Heliodora: escritos sobre teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 529.

HELIODORA, Barbara. Teatro contra a crítica: uma situação triste. In: BRAGA, Cláudia (org.). *Barbara Heliodora:* escritos sobre teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 534-535.

HELIDORA, Bábara. *A história do teatro no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Novas Direções, 2013.

HERZOG, Thiago. A história como crítica e a análise como crônica: a crítica como modelo para escrita da história teatral. *Revista Questão de Crítica*, v. 9, n. 67, p. 124-142, 2016.

HERZOG, Thiago. *Teatro brasileiro em Panorama*: concepções de história e teatro em Panorama do Teatro Brasileiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2018.

HILL, Anthony D.; BARNET, Douglas Q. *Historical dictionary of African American theater*. Lanhan: Scarecrow Press, 2009.

HODGSON, Terry. Cartel (verbete) In: CHAMBERS, Colin (ed.). *The continuum companion to twentieth century theatre.* London; New York: Continuum, 2002, p. 139.

HOKANSON, Robert O'Brien. Jazzing It Up: Th e Be-Bop Modernism of Langston Hughes. In: BLOOM, Harold (ed.). *Langston Hughes:* Bloom's Modern Critical Views. New York: Infobase Publishing.

HORNE, Gerald. *Paul Robeson:* the artist as revolutionary. London: Pluto Press, 2016.

HUGHES, Langston. Mulatto. In: SMALLEY, Webster (ed.). *Five plays by Langston Hughes*. Bloomington; London: Indiana University Press, 1963.

JACKSON, Richard. Langston Hughes and the African Diáspora in South America. *The Langston Hughes Review*, v. 5, No. 1, p. 23-33, mar/jun 1986.

JACOBBI, Ruggero. Apelo ao sr. Jânio Quadros. In: VANNUCCI, Alessandra (org.). *Crítica da razão teatral:* o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 51-52.

JACOBBI, Ruggero. A hora dos amadores. In: VANNUCCI, Alessandra (org.). *Crítica da razão teatral:* o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 13-14.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JESUS, Maria Angela de. *Ruth de Souza*: estrela negra. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

JORDÃO, Vera Pacheco. O Imperador Jones está de partida. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 23-27.

JÚNIOR, Caio Prado. *História Econômica do Brasil*. 46ªed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

JUNQUEIRA, Christine. *Yan Michalski e a consolidação da crítica moderna carioca no início dos anos 60:* a trajetória da crítica no teatro brasileiro. 2002. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

KENNEDY, Jeff. The Playwright's Theatre: O'Neill's Use of the Provincetown Players as a One- Act Laboratory; In: BENNET, Michael Y.; CARSON, Benjamin D. *Eugene O'Neill's one-act plays*: new critical perspectives. Nova York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 17-34.

KRASNER, David. *A beautiful pageant*: African American theatre, drama, and performance in the Harlem Renaissance, 1910-1927. Nova York: Palgrave Macmillan.

KUTZINSKI, Vera M. *The Worlds of Langston Hughes:* Modernism and Translation in the Americas. Ithaca; London: Cornell University Press, 2012.

LARA, Cecília de (org.). *Antônio de Alcântara Machado - Palcos em foco*: crítica de espetáculos/ ensaios sobre teatro (1923-1933) / tentativas no campo da dramaturgia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

LARRAIN, Jorge. Ideologia (verbete). In: BOTTOMORE, Tom (ed.). *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 183-186.

LANDER, Edgardo (ed.). *A colonialidade do saber:* eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

LEITE, Ascendino. O "Moleque Sonhador" e o 2º aniversário do Teatro do Negro. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 36-38.

LIMA, Cavalheiro. O Imperador Jones. In: In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 114-115.

LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum.* 2010. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

LIMA, Eugênio. Apresentação. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (org.). *Dramaturgia negra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2018, p. 11-12.

LIMA, Ivana Stolze . "Tijolo mal queimado": mestiçagem e democracia racial. In: LIMA, Ivana Stolze; Sampaio, Gabriela; Balaban, Marcelo (org.). *Marcadores da diferença:* raça e racismo na história do Brasil. 1ed. Salvador: Editora da UFBA, 2019, p. 155-184. V. 1.

LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia Expressionista. In: GUINSBURG, Jacó. *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 189-221.

LIMA, Raul. "Todos os filhos de Deus têm asas" pelo Teatro Experimental do Negro, no Fênix. In: MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos*: Teatro Experimental do Negro. Brasília, Revista da Fundacen/Minc, n. 28, 1988, p. 202-203.

LOPES, Nei. *Afro-Brasil reluzente*: 100 personalidades notáveis do século XX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

MAGNO, Paschoal Carlos. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: SNT, p. 147-167, 1977.

MAGNO, Paschoal Carlos. Terras do sem Fim, no Ginástico: O Teatro Experimental do Negro salva uma peça. In: CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (org.). *Paschoal Carlos Magno*: crítica teatral e outras histórias. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 73-74.

MAGNO, Paschoal Carlos. Aruanda. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p.62-63.

MAGNO, Paschoal Carlos. Filhos de Santo. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p.74-77.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues:* dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.

MAGALDI, Sábato. Homenagem a Paschoal Carlos Magno na ABL. In: MAGALDI, Sábato. *Teatro em Foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro*: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da obsessão:* Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato. Ziembinski atualiza o teatro brasileiro. In: MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 203-206.

MAGALDI, Sábato. Ruggero Jacobbi. In: MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 207-2011.

MAIO, Marcos Chor. Modernidade e racismo Costa Pinto e o projeto Unesco de relações raciais. In: PEREIRA, Claudio; SANSONE, Lívio (org.). *Projeto UNESCO no Brasil:* textos críticos. Salvador : EDUFBA, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução: Luís Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

MARTINS, Leda Maria. Teatro do negro (Verbete). In: J. Guinsburg; João Roberto Faria; Mariângela Alves de Lima. (Org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro, temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, v. 1, p.209, 2006.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Solano Trindade. In: DUARTE, Eduardo Assis (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil:* antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. V. 1.

MAURÍCIO, Augusto. "Sortilégio": peça de Abdias Nascimento – Teatro Experimental do Negro. In: MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos*: Teatro Experimental do Negro. Brasília, Revista da Fundacen/Minc, n. 28, 1988, p. 224-225.

MCELROY, I. O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico afro-brasileiro. *Scripta*, v. 11, n. 20, p. 127-135, 30 jan. 2017.

MEDEIROS, Elen de. Formulações estéticas e tentativas de modernização: a crise do drama brasileiro. *Cadernos Letra e Ato*, Campinas, v. 1, p. 11-22, 2011.

MEDEIROS, Elen de. *Nelson Rodrigues e as Tragédias Cariocas:* um estudo das personagens. 2005. Dissertação (Mestrado). Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2005.

MEDEIROS, Elen de. Nas trilhas da memória – um percurso pelos caminhos de Vestido de Noiva. *Repertório*, Salvador, v. 25, p. 101-108, 2015.

MELO, Renato Vieira. Temporada do Teatro do Negro. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 31-33.

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

MENDES, Miriam Garcia*. O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1993.

MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Hucitec, 1995.

MIGNOLO, Walter. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell, 2005.

MILLER, R. Baxter. Langston Hughes, 1902-1967: a brief biography. In: TRACY, Steven C (ed.). *A Historical Guide to Langston Hughes.* New York: Oxford University Press, 2004.

MOLINA, Diego. *Teatro Duse*: o primeiro teatro-laboratório do Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

MOLINARI, Cesare. *História do Teatro*. Lisboa: Edições 70, 2010.

MONTEIRO, José Maria. Um teatro dos negros e outras experiências contemporâneas. In: MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos*: Teatro Experimental do Negro. Brasília: Revista da Fundacen/Minc, n. 28, 1988, p. 151-156.

MORAES, Vinícius de. *Teatro em versos*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

MOREIRA, Paulo. Vigília de Pai João: Lino Guedes articula uma voz negra no Brasil. *Brasil/Brazil – a 375 Jornal of brazilian literature*, n. 42, ano 23, 2010, p. 55-82.

MOSTAÇO, Edélcio. O legado de Set. In: MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos*: Teatro Experimental do Negro. Brasília, Revista da Fundacen/Minc, n. 28, 1988, p. 53-63.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1977.

MOTTA, Roberto. Paradigmas de interpretação das relações raciais no Brasil. *Estudos afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 38, p.113-133, Dezembro de 2000.

MOURA, Christian Fernandes dos Santos. *O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951).* 2008. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

MOURA, Clóvis. *Brasil:* Raízes do protesto negro. São Paulo: Global, 1983.

MOURA, Clóvis. *História do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1992.

MOURA, George. *Paulo Francis, o soldado fanfarrão:* a odisseia intelectual do ator, diretor e crítico de teatro Paulo Francis pelos palcos brasileiros. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

MOUTINHO, Laura. *Razão, "cor" e desejo*: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul. São Paulo: UNESP, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil:* Identidade Nacional versus Identidade Negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

MUNIZ, Edmundo. Aruanda. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 64-67, 1966.

NARVAES, Viviane Becker. *O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento:* classe e raça na modernização do teatro brasileiro. 2020. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

NASCIMENTO, Abdias. Uma experiência social e estética. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966, p. 122-125

NASCIMENTO, Abdias. Espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 78-81, 1966.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n.50, p. 209-224, 2004.

NASCIMENTO, Abdias. A energia do inconformismo. In: MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos*: Teatro Experimental do Negro. Brasília, Revista da Fundacen/Minc, n. 28, 1988, p. 107-120.

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo*: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Vozes, 1980.

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

NASCIMENTO, Abdias. Sortilégio: mistério negro. In: NASCIMENTO, Abdias (org.). *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 159-197.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Abdias Nascimento (Grandes vultos que honraram o Senado).* Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor:* identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2003.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. O Sortilégio das eras. In: NASCIMENTO, Abdias. *Sortilégio*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, 2022, p. 13-22.

NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras*: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927). Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

NETO, Luiz de França Costa Lima. *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Pena (1833-1846):* entre o lundu, a ária e a aleluia. 355 f. Tese (Doutorado) Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

NEVES, Júnia Nogueira. *Dramas da clausura:* a literatura dramática de Lúcio Cardoso. 176 f. Tese (Doutorado) Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

O GLOBO. Teatro de Negros. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p.11-12.

OLAVO, Agostinho. *O anjo – O homem do sótão*. Rio de Janeiro: Dramas e Comédias, 1957.

OLIVEIRA, Franklin de. Eles também são filhos de Deus. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 18-22.

OLIVEIRA, Jessé. Sortilégio para o Devir do Teatro Negro. In: NASCIMENTO, Abdias. *Sortilégio*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, 2022, p. 107-126.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva. *Poéticas negras:* representações do negro em Castro Alvez e Cuti. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

OLIVEIRA, Marina de. *Os miseráveis entram em cena*: Brasil, 1950-1970. São Paulo: Perspectiva, 2016.

O'NEILL, Eugene. *All god's chillun got wings and other plays*. London: Jonathan Cape, 1973.

O'NEILL, Eugene. O Imperador Jones. In: O'NEILL, Eugene. *Quatro peças*. Tradução: Luiz Drummond Navarro. Rio de Janeiro: Delta, 1964, p. 81-125.

ORTIZ, Renato. Românticos e folcloristas. In: _____. *Românticos e folcloristas*: cultura popular. São Paulo: Olho D'água, 1992, p. 11-75.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!*: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAIXÃO, Marcelo. *A lenda da modernidade encantada*: por uma crítica ao pensamento social brasileiro sobre relações raciais e projetos de Estado-Nação. Curitiba: Ed CRV, 2013.

PATRÍCIA, Sylvia. “Todos os filhos de Deus têm asas”. In: MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos*: Teatro Experimental do Negro. Brasília: Revista da Fundacen/Minc, n. 28, 1988, p. 205.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PENA, Martins. A família e a festa da roça. In: DAMASCENO, Darcy (ed.). *Comédias de Martins Pena.* Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. O TEN e a modernidade. In: MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos*: Teatro Experimental do Negro. Brasília, Revista da Fundacen/Minc, n. 28, 1988, p. 65-77.

PINHO, José de Morais. Filhos de santo. In: NASCIMENTO, Abdias (org.). *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 233-286.

PONGETTI, Henrique. Entre O’Neill e a “Pérola Negra”. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 13-14.

PONGETTI, Henrique. Brancos e Negros. In: NASCIMENTO, Abdias (org). *Teatro Experimental do negro*: Testemunhos, Rio de Janeiro: Edições GRD, p. 15-17.

PONTES, Joel. O Teatro Moderno em Pernambuco. São Paulo: São Paulo Editora S.A, 1966.

PRADO, Antônio Arnoni. Posfácio. In: CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido.* Curitiba: Editora UFRPR, 2006, p. 385-393.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro moderno brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. O Imperador Jones. In: PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro moderno brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 187-190.

PRADO, Décio de Almeida. O filho pródigo. In: PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro moderno brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 85-88.

_____. *Teatro em progresso*: crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*: crítica teatral (1964-1968). São Paulo, Perspectiva, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. Sobre o Teatro Brasileiro de Comédia. In: GUZIK, Alberto; PEREIRA, Maria Lúcia (org.). *Dionysos*: Teatro Brasileiro de Comédia, Brasília, Ministério da Educação e Cultura, n. 25, 1980, p. 185-186.

RABELO, Adriano. de Paula. Eugene O'Neill e a tragédia moderna. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 70, p. 227-244, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10502>. Acesso em: 10 de março de 2021.

RABELO, Adriano de Paula. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues.* Tese (Doutorado). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

RANALD, Margaret Loftus. From trial to triumph: the early plays. In: In: MANHEIN, Michael (ed.). *The Cambridge companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 51-68.

RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi*: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002.

RAZUK, José Eduardo Paraíso. *Muito além do Teatro do Oprimido*: um panorama da obra dramatúrgica de Augusto Boal. Pesquisa de Pós-doutoramento. Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora da cena, no palco da modernidade*: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. 2008. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

RESENDE, Beatriz (org.). *Lima Barreto:* Impressões de leitura e outros textos críticos. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.

REZENDE, Rodrigo Castro. *Crioulo e crioulizações em Minas Gerais:* designações de cor e etnicidade nas Minas sete e oitocentista. 2013. Tese (Doutorado). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

RIBEIRO, Joaquim. Aruanda. In: NASCIMENTO, Abdias (org.). *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961, p. 287-208.

RICHARDS, Jeffery H. *Early plays:* Eugene O'Neill. Nova York: Penguin Books, 2001.

RODRIGUES, Nelson. Abdias – o negro autêntico. In: NASCIMENTO, Abdias (org.). *Teatro Experimental do Negro*: Testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966. p. 157-158.

RODRIGUES, Nelson. *Memória*: a menina sem estrelas. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2015.

RODRIGUES, Nelson. *Perdoa-me por me traíres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

RÖHL, Ruth. Teatro Expressionista. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 1, p. 21-26, 1997.

ROSA, Daniela Roberto Antônio. *Teatro Experimental do Negro*: estratégia e ação. 2007. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

ROSA, Santa. Teatro de Negros. In: NASCIMENTO, Abdias (org.). *Teatro Experimental do Negro*: Testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966. p. 28-30.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro:* aulas de Anatol Rosenfeld (1968) registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALES, Sônia. Os 90 anos de Stella Leonardos. *Linguagem Viva*, São Paulo, Ano XXIV, n. 289, p. 1, set de 2013. Disponível em: <http://www.linguagemviva.com.br/289.pdf>. acesso em 13 de agosto de 2021.

SANTOS, Jussara. José do Patrocínio. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.) *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 205-222.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Saber do negro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SANTOS, Neusa Santos. *Tornar-se negro*: as vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SARRAZAC, Jean Pierre. *Poética do drama moderno*: de Ibsen a Koltés. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo:* branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. 2ª edição. São Paulo: Veneta, 2020.

SEMOG, Ele; NASCIMENTO, Abdias do. *Abdias Nascimento*: o griot e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SHAKESPEARE, William. Otelo, o mouro de Veneza. In: SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias*. Tradução: Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 517-563.

SHAKESPEARE, William. *Othello*. New Haven; London: Yale University Press, 2005.

SILVA, Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: MÜLLER, Tânia M. P.; CARDOSO, Lourenço. *Branquitude:* estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p. 19-32.

SILVA, Igor de Almeida. Hermilo Borba Filho e o expressionismo. *Revista Investigações*, Recife, v. 30, n. 1, p. 22-47, jan./jun. 2017.

SILVA, Julio Claudio da. *Relações raciais, gênero e memória*: a trajetória de Ruth de Souza entre o Teatro Experimental do Negro e a Karamu House (1945-1952). 2011. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2011.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, 1945-66. *Novos Estudos*, São Paulo, v. 41, n. 02, p. 389-410, mai/ago 2022.

SILVEIRA, Tasso. Aruanda. In: NASCIMENTO, Abdias (org.). *Teatro Experimental do Negro*: Testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966. p. 68-69.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Fogo no Mato*: A ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2018.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco:* raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOARES, Cristiano. "Todos os filhos de Deus têm asas". In: NASCIMENTO, Abdias (org.). *Teatro Experimental do Negro*: Testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966, p. 34-35.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade:* a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SONNENFELD, Albert. Albert Camus as Dramatist: The Sources of His Failure. *The Tulane Drama Review*, v. 5, n. 4, p. 106-123, 1961.

SOUZA, Camila Maria Bueno. *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos:* a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

SOUZA, Ruth. Pioneirismo e luta. In: MULLER, Ricardo Gaspar (org.). *Dionysos*: Teatro Experimental do Negro. Brasília, Revista da Fundacen/Minc, n. 28, 1988, p. 121-130.

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

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac&Naif, 2001.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna:* teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2011.

TOLENTINO, Valdívia Delgado. *Criar no deserto: a crioulidade cabo-verdiana em crioulização*. 2013. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Porto, 2013.

TORRES, Walter Lima. Os Ensaiadores e as Encenações. In: FARIA, J. R.; GUINSBURG, J. (org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2012, p. 479-496. V. 1.

VAZ, Carlos. *Para um conhecimento do teatro africano.* Lisboa: Ulmeiro, 1999.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil:* dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VERTCHENKO, Henrique Brener. *A fabricação do teatro brasileiro moderno*: "Vestido de Noiva" e a crítica teatral – 1928-1948. 2015. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

VINCENT, Claude. O'Neill e o TEN. In: NASCIMENTO, Abdias (org.). *Teatro Experimental do Negro*: Testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966. p. 126-127.

VILLEGAS, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina.* Mineapolis: The prisma Institute, 1988.

WATERMEIER, Daniel J. O'Neill and the theater of his time. In: MANHEIN, Michael (ed.). *The Cambridge companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 33-50.

WERNECK, Maria Helena. A dramaturgia. In: FARIA, J. R.; GUINSBURG, J. (org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2012, p. 417-436. V. 1.