

**História de vida, história do ativismo negro:
biografia e memória pública de Ruth de Souza (1930-1951)**

Júlio Cláudio da Silva *

Resumo: Os depoimentos concedidos pela atriz Ruth Pinto de Souza ao longo dos anos resultaram em um rico material publicado como entrevistas ou biografia. Essas narrativas situam as décadas de 1930 e 1940 como os anos de seu encantamento pelo mundo do cinema e teatro. A história ganha relevância por ser protagonizada pela primeira atriz negra a interpretar um personagem do repertório clássico no Brasil e a primeira brasileira a disputar um prêmio no Festival de Veneza. Naqueles anos os poucos personagens negros eram encenados por atores brancos, pintados de preto.

Palavras-chave: Ruth de Souza, Biografia, Memória

Keywords: Ruth de Souza, Biography, Memory

Os depoimentos concedidos pela atriz Ruth Pinto de Souza, ao longo dos anos, compõem um rico material de pesquisa, em geral publicado, como entrevistas e biografias (ALMADA, 1995; JESUS, 2004; KHOURY, 1997; COSTA, 2008). São narrativas que situam, as décadas de 1930 e 1940, como os anos de encantamento e ingresso da jovem Ruth de Souza no mundo do cinema e teatro. As histórias ganham relevância por serem protagonizadas por uma das primeiras, ou a primeira, atriz negra a interpretar um personagem do repertório clássico no Brasil. E, segundo a documentação da época, a primeira brasileira a disputar um prêmio no Festival de Veneza. O objetivo da nossa comunicação é recuperar alguns aspectos da história dos primeiros anos de atuação da atriz Ruth de Souza e do Teatro Experimental do Negro a partir das suas narrativas autobiográficas. Analisaremos o processo de construção da memória da atriz sobre os temas, a saber. Sua paixão pela arte dramática, a fundação do TEN, a sua rede de sociabilidade e conseqüências desta em seu destino de atriz.

São elementos constituintes da memória os acontecimentos vividos pelo indivíduo ou grupo a que se pertence. Além dos acontecimentos a memória também é constituída por personagens e lugares da memória, lugares ligados à lembrança. A memória é o fruto de uma organização individual ou coletiva. E uma das características do fenômeno da memória é o seu caráter seletivo onde: “Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado” (POLLAK, 1992: 200-204).

* Programa de Pós-Graduação em História - Universidade Federal Fluminense, Doutorando em História Social

Por contar e recontar sua própria história, ao longo de quase sete décadas, Ruth de Souza desenvolveu uma estratégia narrativa que consiste no estabelecimento de pontos fixos, temas, a partir dos quais a memória se organiza. Entre os principais temas estão as descobertas de sua paixão pelo cinema e teatro; a história de sua família; algumas denúncias implícitas ou explícitas de preconceito racial; a história da atuação artística do Teatro Experimental do Negro; o Café Vermelhinho, como espaço de sociabilidades. A esse tipo de narrativa Pollak denomina de “depoimentos pré-construídos”. Para ele o ato de se contar a própria vida não é natural, salvo nos casos das pessoas que estão em uma “situação social de justificação ou de construção de você próprio, como é o caso de um artista ou de um político (POLLAK, 1992:200-204)”. O mapeamento dos pontos fixos, a sua utilização na análise comparativas dos depoimentos da atriz e o cotejo destes com o Arquivo Privado Ruth de Souza é uma metodologia importante para a análise e compreensão do processo de construção da memória da atriz.

Ruth de Souza: a estrela negra é uma biografia escrita por Maria Ângela de Jesus construída a partir dos depoimentos da atriz, gravados e editados. Apesar do processo de edição é perceptível a presença dos pontos fixos, como eixos estruturante dos depoimentos pré-construídos da atriz. A carioca Ruth Pinto de Souza nasceu no dia 12 de maio de 1921(COSTA, 2008:8) e viveu seus primeiros anos no bairro do Engenho de Dentro até sua família mudar-se para o pequeno sítio de seu pai em Minas Gerais. Após o falecimento senhor Sebastião Joaquim de Souza, em 1930, a família Souza retorna para o Rio de Janeiro. Dona Alaíde, sua mãe, instalou-se com seus três filhos no bairro de Copacabana, onde “começou a lavar roupas para nos sustentar” (JESUS, 2002: 22).

No Rio de Janeiro o cinema foi um dos primeiros encantos vivido pela atriz. “Fiquei deslumbrada com o primeiro filme que vi, *Tarzan, O Filho da Selva*, com Johnny Weissmuller” (JESUS, 2002:23). A família residia na Rua Pompeu Loureiro esquina com a Rua Constante Ramos. A menina Ruth de Souza freqüentava o cinema “quase todos os dias”. Com dificuldades sua mãe reunia o dinheiro para a compra do ingresso. Mas algumas vezes a pequena Ruth se deixava ficar por várias sessões. “Muitas vezes, eu ia às duas da tarde, para pegar a primeira sessão, e emendava!” (JESUS, 2002:24-25).

Ao pontuar a sua descoberta pela arte dramática a atriz, sublinha as vivências com o preconceito racial. O cinema sempre foi uma grande influência em sua vida, com seus musicais, dramas, histórias, em fim, sua capacidade de fabricar sonhos, “agente pode sonhar”. Contudo, entre as idealizações dos filmes de Hollywood e as aspirações nutridas pela menina das décadas de 1930 e 1940 parece ter havido uma distância. Havia um desnível econômico,

pelo fato dela ser filha de lavadeira, mas, sobretudo, pelas determinações existentes nas relações raciais brasileira, naquele período.

“Eu tinha uma vontade muito grande de conhecer tudo aquilo, mas aí havia aquela velha história de ouvir: ‘Como é que você vai ser artista, você é negra! Não tinha negro nem no próprio cinema americano, ou melhor, o negro era muito maltratado, mal-representado. A presença negra era sempre de criadas e criados ou caricaturas’” (JESUS, 2002: 23).

Nas entrevistas pesquisadas são recorrentes as referências as práticas racistas vivenciada por Dona Ruth de Souza em sua infância e juventude. Em outras palavras, as referências estão presentes nos processos de reconstrução de suas memórias da atriz no período anterior ao seu processo de profissionalização (ALMADA, 1995; JESUS, 2004; KHOURY, 1997). Assim Dona Ruth de Souza descreve o surgimento de sua carreira como algo mágico ou sobrenatural. “Acho que foi um milagre”. Nos obstáculos de sua trajetória computa como significativa a variável econômica, pois sua “família era muito pobre, de origem muito simples”. Mas a racial parece estabelecer o dissonante ou inusitado. “Muitas vezes as pessoas não acreditavam que uma menina negra tivesse sonhos – e quando digo isso é a mais pura verdade. Não acreditavam que eu pudesse ter sonhos” (JESUS, 2002: 27-28).

Seu êxito como atriz de teatro, cinema e televisão, implicou na transposição de muitas barreiras, entre elas a racial.

“Digo que minha carreira foi um milagre por várias coisas que enfrentei e por tudo o que vivi. Adoro música, sempre gostei. Ficava de olho grande, vendo as outras meninas estudando piano, pois queria muito aprender a tocar. E as pessoas riam quando eu dizia isso e faziam comentários maldosos: ‘Imagina! Olha, o que ela quer! Ela quer ser artista! Não tem artista negra, como é que ela quer ser artista?!’” (JESUS, 2002: 28)

Talvez a palavra milagre também pode ser substituída por encontro. A jovem Ruth de Souza acalentou por mais de uma década o encanto pelo cinema, teatro e o desejo de ser atriz. Não obstante, a realização deste sonho não se deu em nenhuma das companhias teatrais daquela época. Portanto, seria o campo artístico e o palco brasileiro um *lócus* privilegiados para a observação da presença da variável raça em nossas relações sociais? Por outro lado o surgimento do Teatro Experimental do Negro se deu em meio ao estabelecimento de um amplo arco de alianças em torno das atividades de seus integrantes. Entre os aliados constavam antropólogos, sociólogos, historiadores, jornalistas, dramaturgos entre outros, do Brasil e do exterior. Alguns deles envolvidos na luta internacional de combate ao racismo (SILVA, 2005). Para além do talento da jovem atriz, reconhecido pelos críticos da época, em

que medida é possível ler o milagre como o resultado de seu talento e obstinação somado a ação política: o anti-racismo dos integrantes do TEN e seus aliados?

No TEN a atriz iniciou a sua “carreira” e deu os “primeiros passos” de sua trajetória profissional. Mais uma vez sua narrativa define o êxito da luta política do TEN e da materialização de seu desejo em tornar-se atriz, como algo mágico. “Quando começamos com o TEN em [8 de maio de] 1945, foi quase tudo como um milagre”. A razão para o seu ingresso no teatro através do TEN teria sido a inexistência de escolas de teatro. Por isso ela “não sabia por onde começar. Não dava para chegar às companhias de teatro da época e simplesmente dizer: ‘Eu quero ser atriz’” (JESUS, 2002: 28).

Ao saber da formação de uma companhia a partir de um grupo de negros reunidos nos salões da União Nacional dos Estudantes a jovem Ruth de Souza os procurou por curiosidade, sem imaginar que pudesse ser selecionada.” Eu tinha 17 anos e queria fazer teatro. ‘Mas como? Com quem? Onde?’ Foi quando descobriu ao grupo na revista *Rio*, do Dr Roberto Marinho, uma publicação especializada em eventos sociais. O teste consistiu na leitura de um trecho da peça “O Imperador Jones”, de Eugene O’Neill (JESUS, 2002: 35-36).

Na descrição de seu contato inicial com o TEN a atriz afirma desconhecer a complexidade das atividades do grupo. E ao que parece sua fundamental ação política, a luta contra o racismo. Não possuindo, portanto, uma consciência *apriori* do que significava o TEN. O relato parece guardar o distanciamento entre a dimensão política e a cultural do grupo. Onde a última assume a centralidade das ações.

“Entrei para o TEN porque queria ser atriz! Não tinha consciência do que era tudo aquilo, do que tudo representava para a época. O movimento foi crescendo, ganhando espaço e atraindo gente. O mundo artístico, o teatro, é uma coisa mágica, que atrai muita gente. Todo mundo quer ser ator” (JESUS, 2002: 36).

O grupo não dispunha de recursos para financiar as primeiras montagens e principalmente para comprar os direitos autorais. Por isso a jovem atriz fez a seguinte sugestão. “Por quê não escrevemos para O’Neill e pedimos a ele para nos dar os direitos?”. A própria idealizadora do plano não sabia da viabilidade de sua proposta e a considerava como algo inusitado. “Você me dá os direitos dessa peça porque eu não tenho dinheiro?”. Provavelmente O’Neill, um dos mais importantes nomes da dramaturgia, também ficou surpreso. Mas deve ter visto fortes razões política para atendê-los. “Abdias do Nascimento, um dos criadores do TEN, escreveu a O’Neill, que nos mandou uma carta liberando todas as suas peças para o nosso grupo.” A idéia surtiu o resultado pretendido e parece encher de

orgulho a sua idealizadora. Talvez por isso ela guarde em seu Arquivo Privado uma cópia plastificada do documento. A história ganhou as páginas da imprensa da época, com o seguinte tom: “Sogro de Charles Chaplin cedeu os direitos de suas peças para o Teatro Experimental do Negro aqui no Brasil” (JESUS, 2002: 37). Além da publicidade o episódio deve também ter contribuído para o processo de legitimação grupo.

Segundo Ruth de Souza Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Jayme Costa e Eva Todor, todos tinham companhias e montavam peças sucessivamente. “Enquanto tinham uma peça em cartaz, já estavam ensaiando outra”. Os raros personagens negros eram interpretados por atores brancos pintados de preto.

“Então o Abdias do Nascimento resolveu criar o TEN. Na verdade, criamos juntos, eu, Abdias, Aguinaldo Camargo e muitos outros. Queríamos provar que negro também podia ser ator. Não dava para acreditar: em Brasil mulato como somos não ter um ator negro! Era um absurdo!” (JESUS, 2002: 39-40).

Na explicação da atriz não havia espaço para os atores negros “porque as peças que as companhias de teatro montavam eram sempre estrangeiras, principalmente as comédias francesa, italianas, onde realmente não havia – ou havia poucos – personagens negros”. Ou seja, havia uma forte influência européia no teatro brasileiro o que resultava na falta de espaços para os atores negros. Com a fundação de novos grupos como os Comediantes, o Teatro dos Sete, as montagens ficaram variadas, surgindo “papeis para atores, [negros] mesmo que pequenos. Mas era aquela coisa de menino de recados, de empregada gorda, a ama de leite, pai João, etc” (JESUS, 2002: 40).

Apesar dos grupos estabelecidos estarem interessados em atender ao perfil dos espetáculos europeizados esperado por um segmento do público e garantir a reserva de mercado aos atores integrantes de suas companhias, alguns nomes estabelecidos prestaram sua solidariedade à recém criada companhia de atores negros. Foram intensos os primeiros anos de atividades do Teatro Experimental do Negro. Com um ano de existência o grupo participou do Festival Shakespeare, organizado por Paschoal Carlos Magno.

“Dulcina de Moraes cedeu o teatro. Cada grupo encenou um número de sua montagem. Foi um espetáculo belíssimo. Todo mundo participou: Madalena Nicol, Maria Della Costa, Procópio Ferreira, a própria Dulcina, entre outros” (JESUS, 2002: 43).

Cacilda Becker interpretou a Desdêmona com Abdias do Nascimento, na montagem de Otelo. Mas Ruth de Souza e Abdias do Nascimento fizeram a cena do estrangulamento.

“Fui à primeira Desdêmona negra. Acho que a primeira Desdêmona negra do mundo!” (JESUS, 2002: 43).

Quando o grupo completou dois anos de existência, uma celebração com outras companhias da época foi feita no Teatro Regina, atual Dulcina. Na ocasião o Teatro Experimental do Negro montou “Terra do Sem Fim”, uma adaptação do livro de Jorge Amado junto com os atores de Os Comediantes. Após essa montagem o grupo passou a contar com espetáculos escritos especialmente para ele. Tendo o fim o ciclo de adaptações de obras estrangeiras. Peças como “O filho Pródigo”, de Lúcio Cardoso, “Aruanda”, de Joaquim Ribeiro, “Anjo Negro”, de Nelson Rodrigues, entre outros. Por falta de financiamento, “Anjo Negro” foi montado pela Companhia de Maria Della Costa com Orlando Guy pintado de preto para interpretar o personagem título. Ao substituir os espetáculos estrangeiros por obras escritas para o TEN, o grupo não só criou espaço para a atuação de seus atores negros, mas também trouxe novos temas ligados as culturas de origem africana para os palcos brasileiros.

O Rio de Janeiro e a efervescência político-cultural da década de 1940

Os primeiros anos de formação como atriz da jovem Ruth de Souza, coincidiu com o clima de grande efervescência político-cultural vivido no Rio de Janeiro da segunda metade da década de 1940. Estabelecidos relativamente, próximos e nos principais quarteirões do centro da então Capital da República estavam a Câmara dos Deputados, o Senado Federal, o Theatro Municipal, o Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, a Associação Brasileira de Imprensa, o Teatro Ginástico e os cafés. A meio caminho desses importantes espaços públicos estava o “famoso” Café Vermelhinho”, situado Rua Araújo Porto Alegre, em frente à ABI, vizinho ao MNBA ao Teatros e a Cinelândia. O estabelecimentos funcionou como espaços de sociabilidades onde circulavam artista, intelectuais, parlamentares, jornalistas e ativistas políticos. Por volta das cinco horas da tarde chegavam ao Vermelhinho os pintores do Museu de Belas Artes, também se reuniam no café os jornalista que iam e vinham da ABI. Neste espaço atriz conviveu com nomes como Portinari, Ziembinski, o escritor Jorge Amado, Vinicius de Moraes, Aldemir Martins, Manuel Bandeira. Na zona sul as garagens de algumas residências eram transformadas em estúdios, onde era franco o acesso às reuniões regulares entre artistas, estudantes e intelectuais. Como na casa de Aníbal Machado, pai de Maria Clara Machado, em Ipanema, onde havia uma garagem, de fundos, transformada em um grande estúdio e todas as quintas-feiras suas portas eram abertas para

estudantes e intelectuais. “Entrava quem quisesse, para bater papo e trocar idéias” (JESUS, 2002: 51-53).

O período indicado pela atriz refere-se a segunda metade da década de 1940, quando Graça Melo adaptou *Terra do Sem Fim* para o Teatro. Presente aos ensaios o autor, Jorge Amado, não se furtava em dar palpites aos integrantes do grupo. Após essa versão teatral Jorge Amado vendeu os direitos do livro ao cinema e indicou Ruth de Souza para atuar no mesmo papel da peça. Agora o filme se chamaria “Terra Violenta” seria dirigido por E. Bernoudy, no elenco estavam Anselmo Duarte e Grande Otelo. A indicação do nome da jovem Ruth de Souza poderia não ser um dado relevante, se este não fosse o primeiro filme na carreira da atriz. E se o comunista, Jorge Amado não militasse junto às associações negras, pelo menos, desde 1937, quando participou dos trabalhos do 2º Congresso Afro-brasileiro, da Bahia, um evento orientado por preocupações acadêmicas e pela luta anti-racista das associações negras contemporâneas (SILVA, 2005). Portanto Jorge Amado possuía consciência dos problemas raciais no Brasil.

O que dizer, o que calar sobre o racismo e o anti-racismo?

Após entrar no cinema a atriz trabalhou e morou por algum tempo na cidade de São Paulo. Esse é um dos poucos momentos no qual a atriz cita a sua vivência com a questão racial após a sua entrada no mundo das artes e do início de seu processo de profissionalização.

“Diziam que São Paulo era cheia de preconceitos, mas eu sempre pensava: ‘Estou aqui para trabalhar. Não vou fazer amizades porque ninguém vai querer ser meu amigo, por causa dessas questões raciais’. Todo mundo me falava muito isso. Era terrível. Não dá para imaginar como era a minha insegurança” (JESUS, 2002: 59).

Um período descrito como sendo de superação pessoal, de enfrentamento das “informações negativas” e “pensamento pessimista” que poderiam tê-la “atrapalhado muito”. Sem, contudo, relacioná-lo com o problema da discriminação racial, no Brasil e em particular em São Paulo e na Região Sul. Uma matéria cara ao debate da coluna “Democracia Racial”, no braço impresso do TEN, o jornal *Quilombo* (SILVA, 2005).

Ruth de Souza considerou-se “bastante ousada” em sua atitude de ir para São Paulo. “E por isso que tenho grande gratidão por Vinicius de Moraes, Paschoal Carlos Magno, que me empurraram, me colocaram para frente, me ajudaram muito! Nelson Rodrigues sempre me dizia: ‘Você vai! Você vai fazer!’” (JESUS, 2002: 51). Para além do reconhecimento do

talento da jovem atriz. De sua capacidade de conquistar amigos. Surge, pois uma questão. Seria o incentivo dos seus aliados tão somente palavras de estímulo a uma jovem atriz? Ou elas também podem ser lidas como estímulos de intelectuais conscientes do pioneirismo da jovem negra na criação de espaços profissional para si e seus companheiros em um lócus racializado, os palcos brasileiros, e em uma região do país onde o debate público da questão racial e do medo branco, remonta ao século XIX?

Muito provavelmente os amigos da jovem Ruth de Souza possuíam algum nível de consciência da questão racial no Brasil e no exterior. “O Paschoal Carlos Magno, quando consegui a bolsa para os Estados Unidos [lhe disse]: ‘você vai! Vai, com medo, sozinha, mas vai!’”. E o diplomata Vinicius de Moraes deu-lhe uma carta, manuscrita, endereçada aos seus amigos, diplomatas brasileiros em Washington. “Se alguma coisa te acontecer, você procura esses meus amigos aqui” (JESUS, 2002: 23). Ruth de Souza foi e voltou dos Estados Unidos, com a carta do amigo diplomata. A jovem não a utilizou, não foi necessário. E com gratidão afirma: “Vinicius quis me proteger”. O episódio seria um caso emblemático das pessoas que se “ofereciam para me ajudar. Eram pessoas que acreditavam em mim”. Parece evidente a capacidade da atriz de construir redes de sociabilidade, assim como seu talento, competência e seriedade. A documentação produzida por seus críticos deixa isso claro. Contudo o cotejo de outras fontes nos sugerem outros dados, a saber.

A bolsa de estudos recebida da Rockefeller Foundation pela jovem Ruth de Souza foi intermediada por Paschoal Carlos Magno. o financiamento assegurou-lhe estágios por um ano em algumas escolas de teatro norte-americanas, como a *Karamu House*, “para que eu me adaptasse” (ALMADA, 1995: 148). Durante os seis primeiros meses a atriz pode aprender no *Karamu House*, todas as etapas da produção teatral, dramaturgia, iluminação, som, vestuário, dança contemporânea, música instrumental. Situado em Cleveland, Ohio, o *Karamu House*, é o mais antigo teatro do *African-American* nos Estados Unidos. Em 1915, Russell de Oberlin e Rowena Woodham Jelliffe criaram a casa com o objetivo de ser um lugar onde os povos de raças e religiões diferentes pudessem encontrar um terreno comum, fornecido pelas artes. Nas décadas subseqüentes o espaço tornou-se lugar de formação para dançarinos, atores, escritores, entre outros, onde todos encontravam um lugar onde poderiam praticar seus ofícios. Refletindo a força da influência *African-American* em seu desenvolvimento, o estabelecimento de teatro foi rebatizado, oficialmente em 1941, como *Karamu House*, uma palavra africana do idioma "suaíli".¹

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Karamu_House Visitado em 10 de maio de 2009.

Ao que parece o período de estudos no *Karamu House* e em Cleveland fez parte de um planejamento estratégico. Nos primeiros seis meses a atriz teria uma formação básica de todas as etapas de uma produção teatral e o aprimoramento de seu inglês. Para na sequência desenvolver as outras etapas de sua formação. “Então quando me senti segura em relação ao que estava fazendo, inclusive quanto ao próprio idioma, eles me mandaram para um estágio na Harvard University”, e em Nova York, na Anta Theater – a Academia Nacional do Teatro Americano (ALMADA, 1995: 148).

Em tempo, à carta redigida por Vinícius de Moraes, a seus amigos diplomatas em Washington, solicitava auxílio para a jovem, no caso de uma eventual emergência, “que eles cuidassem de mim”. Em sua construção da memória a atriz situa a sua tenra idade como razão para os referidos cuidados: “eu era muito jovem, sem experiência, e tinha muito medo de sair do país e ficar sozinha lá fora” (ALMADA, 1995: 150). Provavelmente nas precauções de Vinícius de Moraes deve ter pesado mais os riscos de uma mulher negra, estrangeira, a sós, em um país com questões raciais agudas e menos o fator idade. O fato é que o surgimento da atriz Ruth de Souza decorre de um processo de luta de atores sociais negros por espaço e visibilidade positiva nos palcos e na sociedade brasileira. Uma parte importante de sua formação no exterior, como atriz, aconteceu em um teatro-escola mais antigo, porém similar ao TEN, e com nome africano. Em outras palavras, há fortes indícios na história de vida de Dona Ruth de Souza da presença de importantes elementos de ligação das lutas políticas dos afro-brasileiros e afro-americanos. Além de sua formação no *Karamu House*, também identificamos sua interlocução com intelectuais e ativistas afro-americanos, como George Schuyler, que também fora ligado a outros personagens do Brasil. Compreender as dimensões e os significados desses diálogos a partir do processo de construção de memória da atriz é uma tarefa ainda a ser feita.

Bibliografia

ALMADA, Sandra. *Damas Negras: sucesso, lutas e discriminação*: Xica Xavier, Lea Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta Rio de Janeiro, Maud, 1995.

AMADO, Janaína (Org.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998.

BOURDIEU, Pierre. “Ilusão biográfica” In FERREIRA, Marieta de Moraes e

COSTA, Haroldo. *Ruth de Souza por Haroldo Costa*. Rio de Janeiro, Memória Visual-Folha Seca, 2008.

GOMES, Ângela de Castro. “A guardiã da memória”. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v.9, nº 1/2, jan./dez. 1996.

GOMES, Flávio. *Negros e Política (1888-1937)*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. Ed. 2005.

LEVI, Giovanni. “Usos da biografia” In FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (Org.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998;

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

KHOURY, Simon. *Bastidores V: entrevistas..* Rio de Janeiro, Jotanesi, 1997.

MATTOS, Hebe. *Marcas da Escravidão. Biografia, Racialização e Memória do Cativo na História do Brasil*. Tese de Professor Titular. Niterói, 2004.

POLLAK, Michel. “Memória e Identidade Social”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol, 5, n,10 1992,p.200-212. P. 2-4.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

SILVA, Júlio Cláudio da Silva *O Nascimento dos Estudos das Culturas Africanas, o Movimento Negro no Brasil e o Anti-racismo em Arthur Ramos (1934-1949)*. Dissertação de Mestrado. Niterói, PPGHS-UFF, 2005.

VELHO, Gilberto. “Memória, identidade e projeto”, *Projeto e metamorfose*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.