

## Histórias do Teatro Experimental do Negro, nos diálogos entre palco e platéia: 1944-1946

JULIO CLAUDIO DA SILVA\*

Quais são as possibilidades e limites para a construção de um teatro negro no Brasil da década de 1940? A resposta para essa questão pode ser encontrada ao revisitarmos a cobertura dada pela imprensa às montagens dos espetáculos do Teatro Experimental do Negro naquele período. Nossa comunicação analisará a repercussão da montagem do espetáculo *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, pelo TEN. Parte dos objetivos do surgimento do TEN foi tornar possível a montagem de espetáculos que iluminassem temáticas sócio-culturais das populações e culturas afrodescendentes, bem como possibilitar a atores e atrizes afrodescendentes interpretarem dramas, comédias e textos de repertório clássico, como *Otelo*, de Shakespeare. Pretendemos analisar os significados e o impacto do surgimento do TEN em meio ao debate sobre a modernização e redefinição do papel do teatro e do cenário de renovação cultural da época.

Ao longo de décadas, Abdias Nascimento registrou em livros e artigos as suas memórias e análises acerca da fundação e dos primeiros anos de atuação do Teatro Experimental do Negro (Abdias Nascimento 2004, 1998, 1997, 1966, 1968a, 1968b). Essas memórias foram analisadas em diversos trabalhos acadêmicos. Um ponto comum a essas obras parece ser o consenso em torno do papel exercido por Abdias Nascimento como diretor teatral e líder de iniciativas e ações político-culturais, especialmente junto ao TEN. Convém sublinhar ter sido a arte cênica a principal atividade do Teatro Experimental do Negro, mas não foi à única. Talvez por isso, a maior parte dos estudos sobre o grupo aborde a trajetória de sua liderança maior, o ativista negro Abdias Nascimento. Esses estudos, em grande medida, estão orientados pela compreensão dos paradigmas e das concepções ideológicas que orientaram a atuação dos movimentos negros brasileiros, em

---

\* Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas; Doutor em História Social/PPGH-UFF; a pesquisa que deu origem a este artigo foi financiada pelo CNPq.

especial, do TEN (PINTO, 1953; MOTTA-MAUÉS, 1988; MOURA, 1981; MÜLLER, 1988b, 1983; 1999; NASCIMENTO, 2003, 2004; GUIMARÃES; MACEDO, 2007; GUIMARÃES, 2005-2006; S/D; MACEDO, 2005; SILVA, 2005)

Uma parte dessas pesquisas enfatiza a luta do TEN no campo cultural, o debate da questão negra no Rio de Janeiro, a análise do conteúdo de algumas de suas peças, bem como do contexto sócio-político do seu surgimento e atuação e, por fim, o seu envolvimento no debate em torno da questão racial (OLIVEIRA, 2008; MOTTA-MAUÉS, 1997; MÜLLER, 1983, 1986, 1999; SERRA; MÜLLER, 1983). A partir do Acervo Privado Ruth de Souza LABHOI/UFF podemos recuperar alguns aspectos pouco visitados da história do TEN, como, por exemplo, sua dimensão como grupo teatral e sua contribuição ao processo de modernização do teatro brasileiro, ocorrido na primeira metade do século XX. Sobretudo, é possível observarmos as percepções e o impacto da apresentação de suas peças através da visão de seus críticos.

O TEN possuía um caráter dual, grupo de teatro e associação negra engajada na luta anti-racista. Naturalmente o palco foi o espaço onde seus atores interpretaram seus personagens e a platéia o lócus inicial de atuação dos críticos, expectadores privilegiados, observadores de cada um dos elementos constituintes do espetáculo. Suas narrativas ganharam as páginas dos jornais e revistas transformando as diferentes visões e gostos dos expectadores-leitores. Fundado em outubro de 1944 o TEN teve a sua primeira atuação em uma participação no espetáculo *Palmares*, de Stela Leonardo. No ano seguinte, sob a direção de Abdias Nascimento, o TEN montou o seu primeiro espetáculo, cuja estréia ocorreu, na noite de 8 de maio de 1945, com o texto de Eugene O'Neill, *O Imperador Jones*. Uma tripla estréia, pode se dizer, pois naquela noite, além da primeira montagem feita pelo grupo, teria ocorrido a primeira apresentação de uma obra de O'Neill, “*um dos maiores dramaturgos da moderna literatura americana*”, em palcos brasileiros. Fez parte do espetáculo, o terceiro estreador da noite: o “*Recitativo Coral*” com 30 vozes na interpretação de poesias afro-americanas, com o repertório constituído por poesias do norte-americano Langston Hughes,

do cubano Regino Pedro e do brasileiro Custódio. Coube a Aguinaldo Camargo interpretar o personagem de Brutus Jones.<sup>1</sup>

Na descrição do articulista, a estréia foi um acontecimento extraordinário, “*um das mais notáveis e brilhantes acontecimentos que se pode com prazer e orgulho constatar na vida teatral brasileira*”. Áureo Nonato convida o leitor a imaginar a multiplicação de grupos similares pelo país afora, a fazer “*‘bom teatro’ mesmo, a exemplo desses pioneiros do Rio!*” Inspirado pelos acontecimentos indelévels da Segunda Guerra Mundial, o autor explica não ser o impacto do surgimento do TEN comparável ao lançamento de “*bombas atômicas*”, mas a um importante impulso para o teatro brasileiro naqueles dias.<sup>2</sup>

Ao longo do dia 8 de maio de 1945, o principal assunto na capital da República brasileira teria sido a rendição incondicional da Alemanha Nazista e, à noite, “*a cidade inteira*” celebrou o fim da guerra. Ao mesmo tempo uma “*curiosidade louca*” tomara aqueles que acompanhavam “*os esforços da trupe ‘colored’*”. Em função do clima festivo, Áureo Nonato chegou a duvidar da realização do espetáculo. Nos arredores do Theatro Municipal, provavelmente o local onde hoje se encontra a atual Avenida Rio Branco e a Praça Marechal Floriano, na Cinelândia, havia uma grande confusão e um barulho “*ensurdecedor*”. Ouvia-se o som produzido por foguetes e bombas, associados à execução de instrumentos musicais como cuícas, tamborim e chocalhos. Soma-se a estes sons, o grito “*histórico do povo carnavalescamente alegre*” fazendo-se “*ouvir a grande distância*”. Eram dezenove horas e trinta minutos quando Áureo Nonato saiu “*do meio do povo*” e adentrou o Theatro Municipal com o objetivo de certificar-se da estréia do TEN e à procura do diretor do espetáculo, Abdias Nascimento, que ainda não havia chegado. A calma do interior do edifício só fora rompida pelo andar “*apressado*” dos funcionários do teatro a cuidar dos últimos detalhes do cenário e das cortinas.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> NONATO, Áureo. O teatro do negro no Brasil. *Universal*, agosto-setembro de 1948, p.36. Acervo Ruth de Souza/LABHOI-UFF. Áureo Nonato nasceu em São Raimundo, AM, 1 de abril de 1921. Foi poeta, jornalista e compositor. Faleceu em Manaus no dia 11 de março de 2004 (COUTINHO; SOUSA, 2001, v.II, p.1391). Segundo informações em *Blocos Online*, no Rio de Janeiro, trabalhou com Paschoal Carlos Magno, dirigiu a Companhia Dramática do MEC, foi secretário do Teatro do Estudante do Brasil e da Companhia Dulcina. <http://www.blocosonline.com.br/versaoanterior2/servic/sernotic.htm> (visitado em 7 de fevereiro de 2011).

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> *Idem.*

De pé ou sentado sobre caixotes, parte do elenco conversava. Naquele ambiente de expectativa, o articulista passou a dialogar com um dos componentes do grupo quando “*uma figura luzida de atleta, elegante*”, despertou-lhe a curiosidade. Era o diretor do Balet Negro, José Silva, intérprete do Feiticeiro do Congo, “*realizando uma curiosíssima e original coreografia*”. Também lhe chamou a atenção o fato de, às vinte horas, o artista já estar pronto, pois o espetáculo iniciaria as vinte e uma horas e José Silva só entraria em cena na metade do primeiro ato.<sup>4</sup>

“Isso apenas é o suficiente para constatar a noção de responsabilidade e o interesse pelo que se propuseram a realizar, pois assim como ele também quase todos os outros elementos que iriam tomar parte do espetáculo já se achavam prontos para a cena.”<sup>5</sup>

Áureo Nonato não mais se retirou do interior do Theatro Municipal, por isso pôde observar que as suas dependências “*apresentavam então um espetáculo diferente das costumeiras soirés de gala*”. Naquela noite havia, algo de incomum na platéia: “*Quase que o elemento negro predominava nas localidades de todo o teatro*”. Essa observação sugere ser esta constituição de platéia algo inusitado para aqueles dias e quão racializadas eram os palcos e as platéias do Theatro Municipal.<sup>6</sup>

Um segundo registro de Áureo Nonato, também aponta para a presença da variável raça nas relações sociais naqueles dias, se consideramos a predominância do público afrodescendente. Em 9 de maio de 1945 um “*comentarista*” não identificado fez uma descrição incorporada à matéria reveladora do clima vigente na parte externa do teatro, na noite anterior: “*A escadaria do Municipal estava bloqueada por uma multidão frenética que parecia disposta a imolar os prováveis espectadores, como réus de sabotagem contra a apoteose das ruas*”<sup>7</sup>. A cena relata uma inflexibilidade comparável às presentes nas lutas travadas às portas de uma instituição pública ou privada em dias de greves. Nesses momentos de tensão política, não é raro o uso da força para a obtenção da adesão ao movimento. Por outro lado a imagem não é compatível com o convite à adesão ao cortejo de um bloco de carnaval fora de época, em celebração à paz, após seis anos de Guerra Mundial. Na mesma

---

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p.36-37.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p.37.

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> *Idem*.

linha da frase acima destacada, o autor utiliza uma metáfora, bastante eloqüente, para definir o suposto acontecimento, relatado pelo comentarista: “*Tudo era teatralidade humana contra a tentativa teatral de imitar a humanidade*”. Não obstante, o público subia a escadaria do teatro e ultrapassava o obstáculo humano, “*escorria lentamente entre as barreiras marginais como um rio de óleo*”. Mais uma vez, a referência à variável racial emerge na descrição da composição desse público incomum: “*Uns negros bem vestidos e bem falantes revolucionavam o hall, onde as grã-finas brancas encontram perspectivas para o chiquismo da própria figura*”<sup>8</sup>.

Finalmente Abdias Nascimento fora localizado. Sua imagem é a de um homem “*com sua estatura e melancolia de Carlitos, pardo era ao placard vido e poético de aventura teatral afro-brasileira plantado nas dúvidas da porta*”. Seus olhos estavam “*carregados de sonho e de responsabilidades*” nunca antes vista pelo articulista. Logo depois as luzes se apagam, o silêncio “completo” tomou conta do teatro. Sobem as cortinas e inicia-se o Recitativo Coral. Com o término desta parte do espetáculo, após um breve intervalo, iniciou-se a encenação de *O Imperador Jones*. Nela, Aguinaldo Camargo foi comparado, pelo público, em estatura e desempenho, a Paul Robeson, intérprete de Brutus Jones no cinema. O ator brasileiro que corria o risco de ficar menor “*ainda no transcurso da representação, parecia sem medo, calmo e simples*”<sup>9</sup>.

Todavia, a avaliação positiva da estatura física e profissional de Aguinaldo Camargo parece não ter sido uma unanimidade. No dia seguinte, Henrique Pongetti teria relatado o seu testemunho sobre a comparação entre o ator brasileiro e o norte-americano feita por outros expectadores: “*Ao meu lado, dois oficiais americanos denunciavam no rosto esta decepção física*”. Pela segunda vez, o autor se valeu das impressões de outros observadores para construir seu registro sobre o evento. *O imperador Jones* teria ficado na retina daqueles homens, “*com a gigantesca estatura de Paul Robeson*”. Além da característica física do intérprete no cinema, no entendimento da crítica, o personagem era de interpretação difícil. Mormente, o trecho no qual o “*longo dialogo inicial com o branco termina e a peça se transforma no solilóquio tremendo de Brutus Jones*”<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Idem.*

Apesar da grande expectativa, nas primeiras cenas, a atuação dos atores do TEN tranqüilizou a platéia. Partindo de uma avaliação geral do grupo e centrando na análise específica da atuação de Aguinaldo de Oliveira Camargo, Henrique Pongetti identifica uma compensação da falta de experiência do ator principal em uma suposta característica instintiva.

“Ele [Aguinaldo de Oliveira Camargo] não tem *métier*, tem pouca noção do ‘tempo’ teatral, mas é um grande ator no sentido de conseguir da platéia determinado estado de alma pela força do seu rude instinto de humanização.”<sup>11</sup>

A interpretação de Aguinaldo Camargo teria crescido a cada fala. A avaliação deste desempenho seria facilmente constatada na reação dos demais expectadores. Ela poderia ser “*vista reparando na cara dos acima referidos oficias americanos, no silencio religioso e ávido da platéia*”. A concentração e o silêncio teriam funcionado como uma barreira interna, da própria platéia e contido a euforia da festa do Dia da Vitória. “*Dessa platéia que entrou ali excitada pela alegria da vitória e que ainda ouve o estouro das bombas interferindo nas vozes do espetáculo*”. Essa mudança de comportamento seria um índice do bom desempenho do protagonista. Pois, a atuação de Aguinaldo Camargo teria crescido a cada cena: “*Brutus Jones cresce. Cada monólogo na floresta dá-lhe um palmo. A oração do remorso dá-lhe dois de uma só vez.*” Por fim foi positiva a avaliação final, de Áureo Nonato, sobre a atuação de estréia solo do TEN. Ao término do espetáculo, teria ficado uma “*notável impressão*”.<sup>12</sup>

As expectativas e suspeitas em torno da primeira montagem solo do TEN foram compartilhadas por outros contemporâneos à estréia do grupo. “O milagre do *Imperador Jones*”, de Grock, relaciona as impressões reinantes em relação ao êxito dos integrantes do TEN, antes de sua estréia. No artigo, dois aspectos chamam a atenção: a presença da variável raça e o posicionamento de seu autor, parecendo tomar parte da luta do TEN e apresentar as refutações às críticas feitas ao grupo.

“Se alguém duvidou da capacidade dos dirigentes do ‘Teatro Experimental do Negro’, julgando que o homem de cor do Brasil não pode formar ao lado de seus irmãos de outros países, onde tem demonstrado altas qualidades artísticas, sem dúvida

---

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem.*

estará hoje reformando tais idéias, diante da prova de fogo que foi a apresentação de ‘Imperador Jones’ no Municipal.”<sup>13</sup>

Segundo o registro de Grock, a estréia de *O Imperador Jones* foi marcada por um “conjunto de circunstâncias adversas”. Apesar disso, a apresentação do TEN no Municipal teria sido “uma coisa inteiramente nova em nosso país”. A justificativa para tal conclusão se devem ao fato de o afrodescendente, “em todos os sentidos”, em nosso país ter sido sempre o explorado: “inclusive em matéria teatral, onde tem sido levado a dolorosas aventuras”. Apesar de ser definido como “um grupo inteligente e bem intencionado”, o TEN poderia ter protagonizado mais uma iniciativa fracassada.<sup>14</sup> O artigo não nos oferece pistas seguras sobre qual ou quais grupos não teriam alcançado seus objetivos. Porém fica a indicação de ter havido outros atores sociais a protagonizar, pelo menos naquele momento, o desafio de se construir um teatro negro no Brasil.

Referindo-se à conjuntura adversa na qual se deu a estréia do TEN, Grock relaciona quais fatores poderiam tornar a *première* do grupo em um expressivo fracasso.

“A falta de recursos materiais, a inexperiência, a dificuldade dos ensaios até o último instante, e finalmente a coincidência da única data disponível no Municipal com a celebração do ‘Dia da Vitória’, quando seria crível que ninguém se abalançasse de sair de casa para passar três horas assistindo a um drama representado por amadores, tudo enfim era propício ao insucesso.”<sup>15</sup>

Mesmo assim, naquela noite o teatro estava repleto. A ênfase da análise contida em “O milagre do *Imperador Jones*” não incide na capacidade ou poder de atuação dos integrantes do TEN e do seu protagonista, Aguinaldo Camargo. Ela se remete à capacidade do público de assimilar o conteúdo da peça. A princípio, a platéia não se mostrou identificada “com a grande peça de Eugene O’Neill”, mas “do segundo ato em diante já apresentava uma plasticidade de compreensão realmente admirável.”<sup>16</sup> Para Grock seria ocioso prestar elogios a “uma das mais belas realizações” de Eugene O’Neill, ao texto que talvez seja o ponto mais alto de sua carreira. Por conseguinte, o dramaturgo norte-americano foi definido como um dos “mais fecundos” do mundo. A peça em si teria algo de imortal, por apresentar uma análise

<sup>13</sup> Por Grock. O milagre do ‘Imperador Jones’. *O Cruzeiro*, 26 de maio de 1945. Acervo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> *Idem.*

psicológica do medo, iniciando na simples premonição e culminando com terror intenso, gerador de alucinações. Havendo uma seqüência de quadros apresentados pela mente em desordem de Brutus Jones “*em sua fuga agônica através da floresta, povoada pelos duendes de seus crimes e implacavelmente vibrante pela voz agoureira e infatigável dos tan-tans!*”. A peça se inicia com um longo diálogo entre Brutus Jones e Smith, interpretado respectivamente por Aguinaldo Oliveira Camargo e Sadi Cabral, sendo este o único ator que não era afrodescendente a participar do espetáculo. Nos dois atos seguintes, Brutus Jones é perseguido por sombras do passado, criaturas vivas, visões de pesadelo, até a sua morte pelas balas de seus algozes.<sup>17</sup>

O registro da surpresa em relação à interpretação de Aguinaldo Camargo, face à atuação de Paul Robeson no cinema, parece ter sido recorrente nas críticas da época. Nesta, além da referência ao seu menor porte físico, há também menção ao seu timbre de voz “*inferiores em imponência e volume*”. O crítico também reconhece ter, no decorrer da peça, havido o crescimento da sua interpretação. Contudo, sua atuação teria levado os expectadores a esquecer, nos instantes finais do espetáculo, as celebrações pelo fim da guerra, no lado de fora do Municipal. A atenção do público voltava-se “*somente para a angústia desse desgraçado títere do destino, vítima de suas próprias perversidades*”.<sup>18</sup> Para o crítico, os companheiros de Aguinaldo Camargo teriam desempenhado uma interpretação à altura da executada pelo protagonista. Sua expectativa era a de que a iniciativa emblemática dessa montagem iria frutificar nas próximas iniciativas, porém o autor apresenta limites para tal resultado.

“O ‘TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO’, no entretanto, está sem possibilidade de repetir o *Imperador Jones* e montar outras peças. Por que? Falta de teatro. Evidentemente não nos cabe aqui apresentar solução para o fato lamentável. Estão aí, nos cargos de mando, os ‘amigos da arte’, da ‘cultura popular’ etc. Essa será uma oportunidade, entre muitas, de mostrar, pelo menos para as arquibancadas, que uma iniciativa como essa merece alguns minutos de atenção. Devemos ignorar?”<sup>19</sup>

O artigo publicado na coluna “Primeiras”, cuja autoria é identificada com as iniciais E.R., reitera a participação de Ricardo Werneck de Aguiar nos projetos do TEN e informa ser

---

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> *Idem.*

dele a tradução da peça *O Imperador Jones*. As anotações feitas à caneta, provavelmente por Ruth de Souza, sugerem ter a publicação do texto ocorrido simultaneamente em Portugal e no Brasil. A matéria também registra uma certa primazia do TEN na divulgação, em solo brasileiro, da obra de Eugene O'Neill. A montagem feita pelo grupo, no ano de 1945, teria tornado conhecido no Brasil, “*um dos maiores dramaturgos da moderna literatura norte-americana*”. Naqueles dias, sua obra era conhecida somente por poucos estudiosos, embora já tivesse sido agraciado com o prêmio Nobel de Literatura e fosse um “*profundo conhecedor do teatro*”. Consonante com o argumento do próprio TEN de apresentar os seus espetáculos como promotores de transformação social, da modernização e elevação cultural do teatro, o autor entende serem as peças de O'Neill capazes de promover “*profunda repercussão na massa*”.<sup>20</sup>

Em função desses dados, seria possível mensurar a relevância dos integrantes do TEN ao montarem uma peça de “*grande valor e de difícil interpretação*”. Na avaliação do crítico trata-se de um espetáculo onde são encenados os dramas da dominação de um homem sobre um conjunto populacional marcado por características atávicas. Ao que parece, o articulista entende ser a sociedade dividida por raças que por sua vez, possuíam características próprias, particulares. Nas palavras do autor: “*um drama da raça negra, dominada por um aventureiro inteligente e que sabe explorar virtudes e defeitos inerentes ao estado de espírito habitual do negro*”.<sup>21</sup>

Brutus Jones era um afrodescendente aventureiro evadido de um presídio norte-americano, que consegue ser proclamado imperador “*pelos pretos de uma ilha das Antilhas*”. Tempos depois, eclode na ilha uma revolta. Ao reconstruí-la “*O'Neill faz valer todos os seus recursos literários e conhecimentos de carpintaria teatral*”. O espetáculo que reconstitui essa saga é constituído por oito cenas “*sem seqüência que levam num crescendo*”, onde o dramaturgo apresenta uma análise psicológica das sensações que perseguem o imperador em sua fuga. “*São visões, ruídos, olhares esgazeados, mãos crispadas, rebentar de recalques,*

<sup>20</sup> Sem indicação de autoria. “O Imperador Jones”. Sem local, 5 de junho de 1946. Acervo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

<sup>21</sup> *Idem*.

que culminam na morte pela ‘bala de prata’”. Utiliza-se a bala de prata em função da crença do próprio Brutus Jones, segundo a qual: “só assim conseguiriam tirar-lhe a vida...”<sup>22</sup>

A crítica de Franklin de Oliveira, “Eles também são filhos de Deus”, sublinha o caráter dual do TEN pautado por um lado em uma dimensão política, o anti-racismo, cujo objetivo seria “conquistar para os homens de cor do país os direitos de cidadania artística e cultural” e, por outro, atuar dentro do movimento do processo de modernização do teatro ao se propor não apresentar à “platéia branca” brasileira “espetáculos de exotismos”, encenando “macumbas” e outras “crendices nativas”. Por essas razões, o grupo teria esquecido ou abandonado o chamado “lado pictórico do morro e da senzala”, os afrodescendentes “desejavam era comprovar numa experiência, que fosse mais afirmação vitoriosa do que iniciativa promissora, a instintiva capacidade dramática do homem negro.”<sup>23</sup>

Na seção intitulada “Um caminho difícil”, o autor comenta as advertências feitas em relação às eventuais dificuldades a serem enfrentadas por um grupo amador na montagem de *O Imperador Jones*. Os observadores da época desconfiavam da capacidade do grupo de interpretar um texto com tal carga dramática, marcado pela “explosão dramática das taras que se que se encobrem na psicose do medo”. Acreditavam tratar-se de uma peça recomendada a atores que “já estão em fim de carreira, que contam a seu favor uma experiência dramática enriquecida pelo mais completo exercício da arte teatral”. Para ele, esses críticos esqueciam ser possível substituir tal experiência por outra, a “experiência desnudada do negro”, sendo esta um segundo caminho para se alcançar “aqueles resultados”.<sup>24</sup> Em outras palavras, o autor considera a variável raça na formulação de sua hipótese, segundo a qual, a inexperiência do ator poderia ser superada pelas características atávicas do afrodescendente. As crendices e pavores inconscientes poderiam ressoar graças ao primitivismo elementar de seu intérprete.

Nesse ponto, parece referir-se à tese do primitivismo do negro, ainda corrente na época. Apesar das disputas em torno do processo de substituição das categorias ligadas à inferioridade atávica e à hierarquização racial pela da cultura. Por sua relação com o debate

---

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> OLIVEIRA, Franklin de. Eles também são filhos de Deus: O Teatro Experimental do Negro –do Rio- vence um caminho difícil da arte dramática e o ceticismo dos que julgam o negro brasileiro um elemento decorativo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1945. Acervo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

<sup>24</sup> *Idem.*

acadêmico em voga e pela sua veiculação em um órgão de imprensa vale à pena seguirmos o raciocínio do autor:

“Livre de preconceitos dramáticos, os sentimentos ainda não modelados pela rigidez e inflexibilidade das escolas, e a sensibilidade num verdadeiro estado de pureza intuitiva, [é] que o negro pode facilmente ser um intérprete fiel de O’Neill, sobretudo no Imperador Jones, onde o turbilhão de credices e pavores subscientes só poderá ter ressonância exata no primitivismo elementar do intérprete negro.”<sup>25</sup>

Segundo o autor, em função desses aspectos seria inteligível o nível de interpretação atingido por Aguinaldo Camargo ou, nas suas palavras, a “*questão de como um ator sem escola como Aguinaldo de Oliveira andou tão próximo da gigantesca figura de Brutus Jones*”.<sup>26</sup>

Assim, *O Imperador Jones* representaria uma dupla revolução por dois aspectos. Estaria em consonância com o teatro expressionista criado na Alemanha pré-hitlerista, cujo “*o resultado obtido foi levar O’Neill a dar um mergulho profundo no insondável abismo da alma negra*”. Por outro lado, possui uma fabulação simples, linear. Isso posto, o articulista indaga o que eleva a peça a mais alta categoria shakespeariana. Sua resposta é a tremenda exploração de taras, neuroses, tabus da raça negra, a mais genial configuração do medo que talvez já tenha sido fixada por um escritor de gênio. A segunda característica revolucionária da peça é a de ter afirmado a capacidade dramática do negro brasileiro.”<sup>27</sup>

### Considerações finais

Ao que parece os primeiros espetáculos do TEN possuíam forte conotação política, no que se refere ao deslocamento do lugar dos afrodescentes no cenário artístico da época. Esse posicionamento político, a defesa por se iluminar as potencialidades artísticas dos afrodescentes, defendida pelo TEN parece ter sido compartilhada com escritores como Eugene O’Neill, Nelson Rodrigues, Jorge Amado, entre outros, e também com parte dos críticos da época. Assim parece ter havido uma convergência desses atores sociais na defesa pela montagem de espetáculos que iluminassem temáticas sócio-culturais das populações e culturas afrodescendentes, bem como possibilitassem aos atores e atrizes afrodescendentes

---

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p.42-43.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*, p.43.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p.42.

interpretarem dramas, comédias e textos de repertório clássico. E participassem, ativamente do processo de modernização e redefinição do papel do teatro e do cenário de renovação cultural da época.

Na última seção do artigo o autor define ter sido a experiência do TEN vitoriosa apesar do ceticismo a cercar o grupo. “A experiência venceu, assim, o ceticismo dos que acham que o negro brasileiro já é apenas um elemento decorativo, capaz de satisfazer o riso e a sede de exotismo dos turistas”.<sup>28</sup> Segundo o articulista o TEN teria criado as bases para a apresentação e exploração do potencial artísticos dos negros, para além de sua participação em apresentações que reproduzissem as manifestações culturais e religiosas afrodescendentes.

“O Teatro Experimental do Negro deixou âncoras na sensibilidade de um público muito displicente e pouco crente da capacidade dramática do homens que até ontem tinham para apresentar, apenas como manifestação de arte elementar o ritual mágico das macumbas”.<sup>29</sup>

Por fim o autor apresenta aos seus leitores os projetos futuros do TEN com a montagem de outras obras de O’Neill.

“Com essa primeira etapa vencida, o Teatro Experimental do Negro prepara-se, agora, para novas realizações, que se vão fazer ainda através da genialidade de Eugene O’Neill, com *Todos os filhos de Deus têm asas* (... e os negros também) [...]”.<sup>30</sup>

### Fontes Impressas

Acervo Ruth de Souza-LABHOI/Universidade Federal Fluminense.

### Bibliografia

ABDIAS Nascimento (entrevista). *Proposta. Revista trimestral de debate da FASE*. Rio de Janeiro: Fase, ano 27, n.76, março/maio de 1998.

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

---

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Idem.*

*Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília: 2004.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. S/D. <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20e%20modernidade%20no%20Brasil.pdf> - visitado em 10/01/2011

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Resistência e Revolta nos 1960 – Abdias do Nascimento. *Revista USP*. São Paulo, nº 68, , dezembro/fevereiro 2005-2006, p. 156-167

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo; MACEDO, Márcio. A democracia racial negra dos anos 1940. In: *Culture and the State in the Lusophone Black Atlantic*. London: Institute for the Study of the Americas, 2007.

MACEDO, Márcio José de. *Abdias do Nascimento a trajetória de um negro revoltado (1914-1968)*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP. 2005.

MATTOS, Hebe. O ensino de história e a luta contra a discriminação racial no Brasil. In: ABREU, Martha; SOIHET, Raquel (Org.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; FAPERJ, 2003.

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

MOTTA-MAUÉS, Maria Angélica. Entre o branqueamento e a negritude: o Teatro Experimental do Negro. In: *Revista Dionysos* (Edição Especial: Teatro Experimental do Negro). Rio de Janeiro: Minc-FUNDACEN, n.28, 1988.

MOURA, Clóvis. Organizações Negras. In: SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira. *São Paulo: o povo em movimento*. Petrópolis: Vozes, 1981.

MÜLLER, Ricardo Gaspar. Teatro, política e educação: a experiência histórica do Teatro Experimental do Negro (TEN) 1945/1968. In: *Educação popular afro-brasileira*. Florianópolis, 1999.

MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, n.28, 1988a.

MÜLLER, Ricardo Gaspar. Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro. In: MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, n.28, 1988b.

MÜLLER, Ricardo Gaspar. *Os filhos pródigos: um estudo sobre o TEN – Teatro Experimental do Negro*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Temas e Problemas das Populações Negras no Brasil, durante o X Encontro Anual da ANPOCS, outubro de 1986.

MÜLLER, Ricardo Gaspar. *O Teatro Experimental do Negro*. Dissertação de Mestrado em Sociologia da Cultura. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, maio de 1983.

- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro – Trajetória e reflexões. In: SANTOS, Joel Rufino dos (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.25, 1997.
- NASCIMENTO, Abdias. A energia do inconformismo. In: Dionysos: *Teatro Experimental do Negro*. Minc-FUNDACEN, 1988.
- NASCIMENTO, Abdias. *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: GRD, 1968a.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Negro no Brasil: uma experiência sociorracial. *Caderno Especial*, Rio de Janeiro, n.2, julho de 1968b.
- NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Abdias Nascimento 90 – Memória Viva*. Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2004.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2003.
- OLIVEIRA, Laiana Lannes de. *Entre a miscigenação e a multirracialização: brasileiros negros ou negros brasileiros? Os desafios do movimento negro brasileiro no período de valorização nacionalista (1930-1950) – a Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro*. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- PINTO, Luis Aguiar da Costa. *O Negro no Rio de Janeiro. Relações de Raça em uma sociedade em mudança*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1953.
- Quilombo: vida problema e aspiração e aspirações do negro*. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento (1948-1950). São Paulo: FUSP; Editora 34, 2003.
- SEMOG, Ele; NASCIMENTO, Abdias. *O griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- SERRA, Antônio Amaral; MÜLLER, Ricardo Gaspar. *O Teatro Experimental do Negro*. Ensaio apresentado ao III Congresso Internacional da ALADAA/Candido Mendes. Rio de Janeiro, agosto de 1983.
- SILVA, Júlio Cláudio da. *Relações raciais, gênero e memória: a trajetória de Ruth de Souza entre o Teatro Experimental do Negro e o Karamu House (1945-1952)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2011.
- SILVA, Júlio Cláudio da. *O nascimento dos estudos das culturas africanas, o Movimento Negro no Brasil e o Anti-racismo em Arthur Ramos (1934-1949)*. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2005.
- SILVA, Júlio Cláudio da; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. O pensamento social brasileiro e a questão do negro. In: GONÇALVES, Maria Alice Rezende. *Educação, cultura e literatura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Quartet; NEAB-UERJ, 2007.
- SILVA, Júlio Cláudio da; CUNHA, Joceneide. *História da Cultura Afro-brasileira*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe-CESAD, 2010.