



Teatro Experimental do Negro: contribuições ao teatro brasileiro

Fernando Antônio Fontenele Leão¹, Maria de Lourdes Macena Filha²

¹Graduando do Programa de Licenciatura em Teatro - IFCE. e-mail: leaomusic@yahoo.com.br

²Doutoranda em Artes pela UFMG; Professora - IFCE. e-mail: lumacena@ifce.edu.br

Resumo: O Brasil vive o momento de um reatar com sua memória, implementa o discurso da recuperação histórica da dívida com a África e com os brasileiros afrodescendentes, envolve as casas legislativas, os movimentos sociais afro-brasileiros, as universidades e diversas outras instituições a fim de debater uma política renovada para uma legítima democracia racial. Nesse contexto de revisitar o passado para seguir adiante, propomos uma reflexão diante da ideia inovadora e destemida, para a década de 1940, que foi o Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro. A partir de uma pesquisa bibliográfica que inclui a literatura especializada de Mirian Garcia Mendes, Luiz de Aguiar Costa Pinto e José Flávio Sombra Saraiva, incluímos ainda artigos de Abdias do Nascimento, da Profa. Dra. Moema Parente Augel, além de depoimentos em revistas, críticas e crônicas publicadas nos principais jornais do país, buscamos uma resposta à questão: Quais as contribuições do Teatro Experimental do Negro para o teatro brasileiro? Na introdução, fazemos um panorama do contexto histórico problemático em que o Grupo foi criado, período em que os negros eram proibidos de frequentar determinados ambientes sociais e nos teatros apenas eram aceitos em papéis coadjuvantes. Na discussão da temática, apresentamos Abdias do Nascimento, artista, intelectual e militante negro, idealizador e um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro e expomos o surgimento do Grupo com os primeiros desafios, os parceiros mais importantes, as ações exitosas. Por fim, relatamos algumas contribuições importantes que podem ser verificadas e classificadas como um legado do Teatro Experimental do Negro ao teatro e à sociedade brasileira.

Palavras-chave: teatro brasileiro, teatro político, teatro experimental do negro

1. INTRODUÇÃO

O Brasil tem avançado em relação a uma política para a igualdade racial. Nos últimos dez anos, a criação de uma Secretaria especial para a promoção da igualdade racial, ligada à Presidência da República, a lei que obriga o ensino de história e cultura afro-brasileira nas escolas, os debates em torno de um sistema de cotas para afrodescendentes nas universidades públicas, o reconhecimento e a proteção às comunidades quilombolas e de terreiros, o fomento a projetos específicos de cultura com matriz africana, a criação de uma universidade de integração Brasil-África, entre outros programas e ações, nos leva a essa afirmativa. No entanto, durante sua história pós-escravidão, o país silenciou e fechou os olhos para a sua população negra, herdeira da discriminação, da opressão e da desumanização por uma sociedade desigual e excludente. A escravidão brasileira “produziu a sociedade dos desiguais, dos meio-cidadãos e uma das mais perversas ordens sociais assimétricas já verificadas na história das Américas” (SARAIVA, 2012). Os negros no Brasil – invisíveis – existiam apenas para servir à classe dominante, os homens com sua força, as mulheres com o ‘rebolado’.

Na primeira metade do século XX, a elite brasileira, na busca de construir uma nação inspirada nos países modernos e ocidentais, relegava seu passado, punha uma pedra sobre a dívida histórica com os afrodescendentes, agia com indiferença em relação ao continente africano, e apenas perseguia alianças com os Estados Unidos da América e demais aliados, que se firmavam como potências político-econômicas no cenário mundial. Somente em situações isoladas, com objetivos imediatistas de garantir alguma expansão de sua influência internacional para sua incipiente industrialização, é que o país lançou mão de uma política de relações internacionais com a África, apresentando, na maioria das vezes, um país artificialmente africanizado. “O discurso não era ingênuo. Escondia a escravidão e falava de um Brasil alegre e moleque, que compunha o ser e o viver na África. Falava das paisagens e



dos requebros das mulatas, bem como dos belos quitutes servidos com o suor negro” (SARAIVA, 2012).

O que se via, na prática, era a proibição aos negros de frequentar clubes, hotéis, cinemas, entre outras instituições sociais. Até nas ruas, o acesso aos negros era tema de discussão. Caso mais conhecido é o da Rua Direita, no Rio de Janeiro, quando lojistas brancos se organizaram para tentar limitar a passagem de negros no logradouro, conforme visto em Costa Pinto (1998). Tal repressão – não só social, mas policial e com o uso da força – obrigava a população afrodescendente a viver em guetos, encurralada.

No teatro, espelho dessa ordem social injusta, praticamente não havia atores negros em cena,¹ e, quando havia essa necessidade para um personagem específico, o mais comum era que se usasse o *blackface*, técnica de maquiagem para escurecer a pele de atores brancos, muito comum nos Estados Unidos, durante o século XIX. No final da década de 1960, a televisão ainda utilizava essa técnica nas produções de suas telenovelas. Plínio Marcos, dramaturgo “maldito”, escrevendo crônica para o Jornal Última Hora, sempre com seu linguajar popular e repleto de gírias, assim afirmava:

Meus cupinchas, são muitos os pererecos que servem pra provar que nos tempos que correm o homem não é parceiro do homem. Mas o que mais me atucana a cuca é a presepada que o canal 5 (Tevê Globo) está armando. Eles vão montar *A cabana do Pai Tomás* em forma de novela. E o Tomás, que é um personagem negro, vai ser vivido por um ator branco. Vão tingir o panaca de preto. (MARCOS, 1969)

A construção dos personagens negros também era problemática, quase sempre estereotipada, caricatural, reforçando preconceitos, às vezes, munindo-lhes de falhas de caráter graves, ferindo a dignidade dos negros brasileiros. Em alguns casos, os personagens serviam de “criado-mudo”². A questão é tratada por Augel que afirma que “Flora Sussekind lembra a peça *O crédito*, de José de Alencar, representada em 1857, e registra a mudez das personagens escravas, que nem mesmo articulavam breves respostas, limitando-se a uma movimentação silenciosa, no sentido da execução da ordem recebida” (AUGEL, 2000).

2. MATERIAL E MÉTODOS

Segundo o professor e geneticista Newton Freire-Maia (1998), a pesquisa bibliográfica é de fundamental importância à pesquisa de um modo geral, pois ali concentra o que já foi produzido e testado. Freire-Maia, no entanto, alerta que a ciência publicada em periódicos (jornais, artigos em revistas, etc.), apesar de passível de consulta, trata-se de ciência-processo que ainda se encontra em fase de discussão e elaboração, e que os livros – que ele denomina ciência-disciplina – devem sempre ser as principais fontes de referências. Desse modo, em nosso artigo, buscamos priorizar a literatura especializada e contida nos livros, ainda que os demais documentos tenham tido bastante importância para nossa discussão. Costa Pinto (1998) e Sombra Saraiva (2012) são as referências para a contextualização do afrodescendente na sociedade brasileira, e Mirian Garcia Mendes (1993) define a presença do negro no teatro brasileiro. A falta de um livro sobre o Teatro Experimental do Negro nos levou aos artigos científicos e aos demais documentos.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

¹ Segundo Mendes (1993), há um período anterior, no século XVIII, com o Brasil ainda na condição de colônia de Portugal e com os portugueses demonstrando grande preconceito com artistas de teatro, cuja maior parte do elenco das chamadas “Casas de Ópera” era constituída por negros. Os atores brancos se resumiam a fazer pequenas participações quando havia personagens estrangeiros.

² O termo *criado-mudo*, hoje utilizado para designar pequena mesa que, em geral, é colocada ao lado da cama, é inspirado nos mordomos que tinham a função de carregar certos objetos dos *Senhores*.



De acordo com Moura (2008), no início da década de 1940, no Estado do Rio de Janeiro, encontraremos o jovem militante negro Abdias do Nascimento, integrando a Frente Negra Brasileira-FNB. Abdias, formado em economia e recém-chegado de uma viagem pela América do Sul, havia sido preso por protestos contra a ditadura do Estado Novo e por ter resistido a agressões racistas. A prisão lhe apresentou uma possibilidade de contato com companheiros encarcerados. Ele, então, aproveitou seu conhecimento artístico – notadamente, em literatura – e o contato com esses companheiros para criar um grupo de teatro – o *Teatro do Sentenciado* – com o objetivo de discutir a situação política do país e de seus irmãos brasileiros afrodescendentes. Essa experiência do Teatro do Sentenciado junta ao fato de Abdias ter assistido a uma representação da peça “O Imperador Jones”³, cujo personagem principal, negro, havia sido interpretado pelo ator argentino Hugo D’Evieri, branco, maquiado para ficar negro, o fez pensar na necessidade de um empreendimento artístico e político que pudesse atingir um grande público, propor uma experiência livre de preconceitos, com a presença de negros em todas as etapas do processo de criação, apresentando sua própria versão dos fatos, como forma de ensaiar uma verdadeira revolução racial. Assim, surge o Teatro Experimental do Negro (TEN).

Importante lembrar que até aquela década de 1940, salvo algumas exceções do teatro popular como a do grande ator Chico Vasques recriando à moda brasileira, irônica, paródica, o teatro europeu, e, de alguma forma, a do teatro de revista que inseria elementos da realidade nacional no modelo francês, os grupos teatrais brasileiros que existiam se limitavam a imitar os modelos apresentados por artistas estrangeiros trazidos pela família real portuguesa no século XIX e companhias europeias, principalmente as portuguesas, que faziam suas *tournées* de sucesso em terras brasileiras.

O TEN poderia trazer, assim, além de um estímulo à reflexão e ao exercício de revelar a farsa por trás do mito da democracia racial no Brasil, uma contribuição estética importante no sentido de oferecer uma poética realmente vinculada às raízes e à diversidade brasileiras, resgatando a cultura de matriz africana. O projeto teve grande impacto e rapidamente reuniu advogados, pintores, empregadas domésticas, militantes políticos, operários, gente negra nas mais diversas profissões. Segundo o próprio Abdias do Nascimento

Cerca de seiscentas pessoas, entre homens e mulheres, se inscreveram no curso de alfabetização do TEN, a cargo do escritor Ironides Rodrigues, estudante de direito dotado de um conhecimento cultural extraordinário. Outro curso básico, de iniciação à cultura geral, era lecionado por Aguinaldo Camargo, personalidade e intelecto ímpar no meio cultural da comunidade negra. Enquanto as primeiras noções de teatro e interpretação ficavam a meu cargo, o TEN abriu o debate dos temas que interessava ao grupo, convidando vários palestrantes, entre os quais a professora Maria Yeda Leite, o professor Rex Crowford, adido cultural da Embaixada dos Estados Unidos, o poeta José Francisco Coelho, o escritor Raimundo Souza Dantas, o professor José Carlos Lisboa. (NASCIMENTO, 2004)

Durante os cursos e seminários, o Grupo ia buscando uma dramaturgia que pudesse estar de acordo com os princípios do TEN a fim de servir de base para a criação cênica que apresentaria o novo teatro ao grande público. Comédias de Martins Pena, *O escravocrata* e *O dote*, de Artur Azevedo, *Demônio Familiar* e *Mãe*, de José de Alencar, entre tantas outras, foram lidas. Parecia que nada houvera sido escrito até o momento que pudesse representar as angústias e os anseios daquele grupo social. O coletivo acabou por escolher a peça que havia gerado tamanho desconforto em Abdias e que o havia impulsionado à criação do TEN, *O imperador Jones*. Escreveram ao autor, Eugene O’Neill, e receberam em resposta uma bela carta, cujo o trecho inicial aqui transcrevemos: “Você tem minha

³ O Imperador Jones (*The Emperor Jones*), do dramaturgo norte-americano Eugene O’Neill, conta a história de Brutus Jones, um ex-carregador de malas, negro, que, tendo trabalhado em Nova York para brancos gananciosos, acabou por assimilar muito do cinismo e do utilitarismo de seus patrões. Em uma determinada ocasião, obrigado a fugir do país por conta de um assassinato, vai parar nas Antilhas onde reproduz a postura dos antigos patrões, o que o faz chegar à condição de Imperador nas ilhas.



permissão para produzir *O Imperador Jones*, sem qualquer pagamento para mim, e eu quero desejar-lhe todo o sucesso que você espera com o Teatro Experimental do Negro”⁴ (NASCIMENTO, 2004). A peça estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 08 de maio de 1945, tendo o ator negro Aguiinaldo Camargo no papel-título, e sendo bem recebida por crítica especializada e público. O crítico literário Franklin de Oliveira assim se referiu ao espetáculo:

Não foi de certo, uma iniciativa sem arrojo, porque o Teatro Experimental do Negro não queria oferecer a uma plateia de gente branca, simples espetáculos de exotismo, levando à cena flagrantes de macumba e outras credences nativas. Esquecendo o que se poderia chamar o lado pictórico do morro e da senzala, o que esses negros desejavam era comprovar numa experiência, que fosse mais afirmação vitoriosa do que iniciativa promissora, a instintiva capacidade do homem negro. (APUD MOURA, 2008)

Aproveitando a boa estreia, o TEN começou – uma de suas maiores contribuições ao teatro no Brasil – um movimento por uma dramaturgia para o artista negro. Envolvendo autores brancos e afrodescendentes, importava um discurso que suplantasse os estereótipos dos negros em papéis subalternos, representando mentirosos ou irresponsáveis, suportando os sofrimentos em silêncio, encarnando o “populacho”. Diz Abdias: “Almejávamos uma literatura dramática focalizando as questões mais profundas da vida afro-brasileira” (NASCIMENTO, 2004). Nos anos seguintes, num período de dez anos, uma série de peças teatrais com temáticas significativas à causa do negro no Brasil, foi escrita e apresentada pelo TEN e por outros grupos nascentes. *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues; *Pedro Mico*, de Antônio Callado; *Filhos de Santo*, de José Morais Pinho; *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes; *Além do Rio*, de Agostinho Olavo; *O castigo de Oxalá*, de Romeu Cruzóé; *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco; *Sinfonia da Favela*, de Ironides Rodrigues; *Sortilégio* e *Rapsódia negra*, ambas de Abdias do Nascimento.

Moura (2008), apresenta outra contribuição importante ao pensamento artístico brasileiro: o TEN, ainda que um grupo de teatro, não se resumiu à arte dramática. O Grupo organizou concurso de artes plásticas (*Cristo Negro*), exposição (*Museu de Arte Negra*), concursos de beleza da mulher afro-brasileira (*Rainha das Mulatas*, *Boneca de Pixe*), editou um jornal (*Quilombo*), publicou uma coletânea de textos teatrais (*Dramas para negros e prólogo para brancos*), promoveu shows musicais, além de congressos, seminários e conferências sobre a arte e a vida do povo negro.

Na década de 1960, os cursos de Introdução ao Teatro Negro oferecidos pelo TEN estimulavam centenas de pessoas a buscarem cada vez mais o conhecimento acerca da estética afro-brasileira e a criarem suas próprias obras. Situamos aqui outra contribuição do Grupo, no sentido de desvelar talentos artísticos – grandes artistas iniciaram suas atividades no TEN, casos de atores/atrizes como Ruth de Souza, Léa Garcia, Jacyra Silva, Antônio Pompeu, Haroldo Costa –, incentivar a criação de novos grupos de teatro (*Grupo dos Novos*, tendo, posteriormente, adotado o nome de *Brasileira*; o *Teatro Popular Brasileiro*; *Grupo Folclórico*; *Olorum Baba Mim*), e marcar, definitivamente, a necessidade do debate sobre as representações sociais do negro nos textos teatrais, as práticas preconceituosas do *blackface*, as possibilidades políticas e pedagógicas do teatro, o exotismo com que eram apresentadas as representações de matriz africana, as apresentações de elencos negros no Teatro Municipal do Rio de Janeiro⁵, entre tantos outros temas envolvendo a arte e a democracia racial no Brasil.

⁴ “You have my permission to produce *The Emperor Jones* without any payment to me, and I want to wish you all the success you hope for with your Teatro Experimental do Negro.

⁵ Caso da peça teatral *Anjo Negro*, escrita por Nelson Rodrigues, que foi proibida pela “Comissão Cultural” do Teatro Municipal do Rio de Janeiro pelo fato de ter um ator negro a representar o papel principal. Ziembinski acabou por estreá-la trazendo o ator branco Orlando Guy, maquiado, ao lado de Maria Della Costa.



Nos dias de hoje, continuamos sentindo a falta de atrizes e atores negros em papéis de destaque nas telenovelas e nos teatros (com exceção de alguns grupos teatrais que trazem propostas específicas), ainda se faz necessário discutir a presença do negro nos programas de humor, ainda se exige reflexões aprofundadas em torno da espetacularização das expressões artísticas das comunidades tradicionais (maracatus, congadas, reisados, entre outras), no entanto, é patente a contribuição ao teatro e à sociedade brasileira, de modo geral, dessa iniciativa pioneira, audaciosa e corajosa de alguns jovens pensadores negros do Brasil da década de 1940, o Teatro Experimental do Negro.

6. CONCLUSÕES

Este trabalho pretendeu analisar as contribuições da experiência artística e política que foi o Teatro Experimental do Negro (TEN) para o teatro brasileiro, de modo geral.

A partir da década de 1940, um grupo de jovens negros resolveu encampar a luta para mostrar à sociedade brasileira um outro olhar do afrodescendente e da cultura de matriz africana, em contraste com o que era apresentado à título de folclore e exotismo. Havia uma matriz negra na gênese do povo brasileiro, e tal necessitava vir à tona em sua integridade, apresentada como um dos fios legítimos dessa rede de povos que compõem o que denominamos povo brasileiro.

No desenvolvimento das reflexões, podemos perceber que o TEN não foi fecundo apenas em seu núcleo, produzindo peças com temáticas significativas às comunidades negras brasileiras, organizando ações político-culturais como seminários, congressos, shows musicais, dentre tantos eventos importantes à discussão da democracia racial, mas foi, sobretudo, um catalisador e grande propulsor de artistas e grupos ligados à cultura negra brasileira.

Para além dos muitos grupos que podemos entender como ‘filhos’ do TEN, nas décadas de 1960 e 1970, iremos encontrar grupos atuantes nos dias atuais com angustias semelhantes e anseios idênticos aos daquele que assumiu tão grande intento para a criação de um Brasil menos opressor. O Bando de Teatro Olodum, em Salvador-BA; a Cia. Étnica de Dança e Teatro, no Rio de Janeiro-RJ; o Grupo Caixa-Preta, em Porto Alegre-RS; o Grupo Teatro Negro e Atitude, em Belo Horizonte-MG;

Identificamos apenas uma pequena literatura especializada nesta temática do *negro no teatro brasileiro* e da experiência do *Teatro Experimental do Negro no Brasil*. Tal fato nos impulsiona a continuar as pesquisas na área, a fim de contribuir para os questionamentos acerca da presença do negro na sociedade brasileira, a partir do artista negro e dos personagens negros no teatro, desdobrando-se em questões ligadas ao *teatro e o preconceito, arte politicamente incorreta, o teatro do brasileiro afrodescendente e o teatro africano*, entre outros temas que pretendemos abordar em trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS

- AUGEL, M. P. (2000). A fala identitária: teatro Afro-Brasileiro hoje. *Afro-Ásia*, n° 24.
- COSTA PINTO, L. d. (1998). *O negro no Rio de Janeiro: relações de raça numa sociedade em mudança* (2ª ed.). Rio de Janeiro: UFRJ.
- FREIRE-MAIA, N. (1998). *A ciência por dentro*. Petrópolis-RJ: Vozes.
- LEAL, M. L. (2008). Tirando a máscara: a questão racial nas artes cênicas. *Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: Memória ABRACE.
- MARCOS, P. (02 de Maio de 1969). Lincoln só queria a igualdade dos homens. *Última Hora*.
- MENDES, M. G. (1993). *O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo-SP: Hucitec.
- MOURA, C. F. (2008). "Nos desvãos de um mundo estrangeiro" - A criação e trajetória do Teatro Experimental do Negro. *Unioeste - On-line*, 07, 40-64.
- NASCIMENTO, A. d. (2004). Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Revista de Estudos Avançados/USP*, n° 50.
- RABELO, A. d. (2004). *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e Nelson Rodrigues* (tese - doutorado em Letras). São Paulo: USP.
- SARAIVA, J. F. (2012). *África parceira do Brasil atlântico*. Belo Horizonte: Fino Traço.