

# TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: ROMPENDO A BRANCURA DA CENA (1944-1968)\*

## Experimental Black Theatre: Breaking The Whiteness in Scene (1944-1968)

*Gabriel dos Santos Rocha*  
Universidade de São Paulo – USP

**Resumo:** Neste artigo, faremos uma breve síntese da trajetória do TEN, relacionando produção cênica e estratégias de inserção e legitimação social nos âmbitos artístico, intelectual e político.

**Palavras-chave:** Teatro Experimental do Negro; Antirracismo; História.

**Abstract:** In this article we will make a brief synthesis of the TEN's trajectory, relating scenic production and strategies of social insertion and social legitimacy in the artistic, intellectual and political spheres.

**Keywords:** Black's Experimental Theatre; Anti-racism; History.

*Recebido em 20/10/2021*

*Aceito em 15/12/2021*

---

\* Este artigo é uma versão revista, com algumas alterações, do subcapítulo "2.2. Formação e estreia", da dissertação de mestrado do autor, finalizada em 2016. A pesquisa foi realizada com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Processo 2013/27014-1. Ver: ROCHA, Gabriel dos Santos. *O negro como tema e sujeito na produção intelectual de Abdias do Nascimento, 1944-1968*. Dissertação de mestrado, São Paulo: USP, 2016.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) é um marco na luta antirracismo na história das artes cênicas, e seu legado permanece vivo na luta e nas obras das companhias negras de teatro nos dias de hoje. O grupo liderado por Abdias do Nascimento lutou pela inserção e humanização dos negros nas artes cênicas, se opondo à ausência, à predominante condição de coadjuvante e aos papéis estereotipados e desumanizados geralmente atribuídos aos atores e atrizes negras no teatro brasileiro.

No entanto, o TEN, para além dos palcos, denunciou e combateu o racismo na sociedade em sua amplitude, tornando-se também uma das mais representativas expressões do movimento negro no período que marca o fim do Estado Novo e os primeiros anos de ditadura militar (1944-1968) no Brasil (DOMINGUES, 2007, pp. 100-122). Os esforços do grupo consistiram em não apenas promover uma imagem positiva do negro no teatro, mas em reivindicar os direitos sociais e civis da população negra como melhores condições e espaço no mercado de trabalho, além de lutar contra a exclusão de negros em espaços de poder como a política e a academia.

O TEN interveio ativamente na cena pública com ações culturais, sociais e políticas de combate ao racismo, através de cursos, eventos e publicações, colocando em questão o “mito da democracia racial” brasileira. Neste processo de produção artística e intelectual, ação política e cultural, o grupo estabeleceu alianças e encontrou apoiadores e opositores entre distintas camadas da esfera social e do espectro político.

### **Formação cênica e articulação social**

Em 13 de outubro de 1944, no Rio de Janeiro, Abdias do Nascimento, ao lado de Aguinaldo de Oliveira Camargo, fundou o Teatro Experimental do Negro. Fizeram parte do grupo, em um momento inicial, o pintor e escultor Wilson Tibério, o contabilista José Herbel, a empregada doméstica Arinda Serafim (que teve importante papel em divulgar os cursos de alfabetização e encenação entre as empregadas domésticas), a roupeira Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar

Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, entre outros. Na trajetória de 1944 a 1968, o grupo mudou várias vezes sua formação, tendo adesão e rompimento de participantes.

Dentre as pessoas que não estavam na fundação, mas que aderiram ao grupo posteriormente e merecem destaque pelo papel importante que tiveram junto ao TEN, estão: Sebastião Rodrigues Alves, parceiro de Abdias Nascimento desde os anos 1930, cofundador do *Comitê Democrático Afro-brasileiro* (1945) e do *Diretório Negro do PTB* (1946); Ironides Rodrigues, professor de francês que já em 1944 aderiu ao TEN e lecionou na formação dos atores (inclusive na alfabetização), cooperou com o jornal *Quilombo*, publicando artigos de sua autoria e traduções de textos, teve importante papel na introdução das ideias da negritude francófona no grupo (um extrato de *Orphée Noir*, de Jean-Paul Sartre, foi traduzido por Rodrigues e publicado em *Quilombo*, nº5, janeiro de 1950), é de sua autoria também a tese *Estética da Negritude*, pivô de polêmicas no *I Congresso do Negro Brasileiro* em 1950, que infelizmente foi perdida junto de uma parte dos anais do congresso; o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos, que cooperou mais assiduamente com o grupo entre 1948 e 1955, escrevendo no periódico *Quilombo* e organizando eventos, teve importante papel na formação de atores, promovendo seminários, foi responsável pela introdução do psicodrama no grupo, e atuou de maneira crucial no viés sociológico do TEN<sup>1</sup>; as atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia, e o ator e dramaturgo Haroldo Costa, que iniciaram suas carreiras artísticas no grupo.

---

<sup>1</sup> Guerreiro Ramos também introduziu no grupo a abordagem do racismo na perspectiva da psicologia social e da psiquiatria. Em 1950, ele dirigiu o Instituto Nacional do Negro – centro de estudos criado pelas lideranças do TEN – onde também esteve à frente do “Seminário de Grupoterapia” (BARBOSA, 2004).



**Figura 1** Foto: José Medeiros - Aula de Alfabetização e Cultura Geral do TEN com o professor Ironides Rodrigues. Rio de Janeiro, 1944-1945. Acervo IPEAFRO.

O TEN recém-fundado participou da montagem da peça *Palmares*, da poetisa Estela Leonardos, junto ao *Teatro do Estudante*, atendendo ao convite do dramaturgo Paschoal Carlos Magno, que dirigiu a peça. O TEN não teve sede própria e durante um tempo utilizou um espaço cedido pela *União Nacional dos Estudantes* (UNE) para ensaiar suas peças. Segundo Abdias do Nascimento, a aliança entre TEN e UNE durou até o momento em que ele e Sebastião Rodrigues Alves passaram a ser questionados e olhados com desconfiança por terem participado da Ação Integralista Brasileira (AIB) nos anos 1930. A militância na referida organização de extrema-direita, nos tempos de juventude, ficou impressa como uma marca negativa na biografia de Nascimento, que de certa forma contradiz suas posições progressistas assumidas posteriormente: vide seus

vínculos com o trabalhismo já nos anos 1940, quando se filiou ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), e sua proximidade de Leonel Brizola, do final dos anos 1970 em diante, sua atuação no Partido Democrático Trabalhista (PDT), pelo qual chegou a senador da república (1997-1999).

Em suas memórias, Abdias Nascimento fala sobre sua passagem pelo movimento integralista, a qual ocorreu ainda na juventude. Antes de mudar-se da cidade de Franca, interior de São Paulo, para a capital deste mesmo estado, Abdias nunca tivera experiência, ou mesmo contato com política. No início dos anos 1930, começou a militar na *Frente Negra Brasileira* (FNB). Em seguida, aderiu à AIB, segundo ele próprio, atraído pelo discurso nacionalista e anti-imperialista daquela organização. Porém, desligou-se da AIB em 1937, ao constatar a presença do racismo no interior daquele movimento (CAVALCANTI, RAMOS, 1978; SEMOG, NASCIMENTO, 2006).

O passado integralista de Nascimento e Rodrigues Alves pesava negativamente em um ambiente de esquerda, como era a UNE dos anos 1940. Além disso, as lideranças do TEN tiveram divergências com a direção estudantil, no que diz respeito à pauta antirracismo. Abdias afirma que ele e Sebastião Rodrigues Alves foram acusados de praticarem supostamente um “racismo negro”, e pregarem um suposto “divisionismo racial” na população. Não podendo mais utilizar a sede da UNE, o TEN passou um tempo ensaiando na rua, entre as colunas do *Palácio da Cultura*, até que a atriz Bibi Ferreira cedeu o sótão do *Teatro Fênix*, do qual era concessionária.

Em seu ano de fundação, o TEN contou com o apoio do escritor Aníbal Machado e do jornalista Carlos Lacerda (que viria a ser vereador em 1945, deputado federal entre 1947 e 1955, e governador da Guanabara de 1960 a 1965)<sup>2</sup>. Importante ressaltar que, ao longo de sua trajetória, principalmente nos primeiros anos de vida do teatro negro, Abdias do Nascimento teve aliados e opositores de diferentes tendências políticas: na esquerda, na direita, e nos diferentes matizes do trabalhismo. Do mesmo modo que teve o apoio de Lacerda e do senador Hamilton

---

<sup>2</sup> O estado da Guanabara existiu entre 1960 e 1975, no território do atual município do Rio de Janeiro, antigo Distrito Federal.

Nogueira, ambos da União Democrática Nacional (UDN), principal partido de oposição ao varguismo, obteve também o apoio do próprio presidente Getúlio Vargas. Contou com o apoio de militantes do Partido Comunista do Brasil (PCB), como Solano Trindade, Edison Carneiro, Raymundo de Souza Dantas. No campo artístico, colaboraram com o grupo o reacionário Nelson Rodrigues e o progressista Augusto Boal.

A estreia do TEN no Teatro Municipal do Rio de Janeiro resultou de uma conversa entre Nascimento e o próprio Vargas, que providenciou o espaço para a primeira apresentação do grupo. Esta conversa ocorreu em uma reunião organizada por Paschoal Carlos Magno entre a comunidade do teatro e o presidente da república.

No dia 8 de maio de 1945, o TEN estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (reduto da elite artística representante da comunidade branca carioca) com a peça *O Imperador Jones*, do dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill, a qual Nascimento vira em Lima, no ano 1941, encenada pelo ator branco Hugo D'Evieri, pintado de preto no papel principal. A data de estreia coincidiu com a vitória das forças aliadas contra o nazi-fascismo, que marcou o fim na Segunda Guerra Mundial. Neste dia, grupos da elite carioca que pretendiam utilizar o Teatro Municipal para um evento de comemoração do fim da guerra, tentaram impedir a apresentação do TEN. Na ocasião, houve uma disputa acirrada pelo uso do espaço, que fora cedido ao TEM, sob orientação do próprio presidente da república dada ao então prefeito do Distrito Federal, Henrique Worth. Nesta disputa, o grupo cênico saiu vitorioso.

Nascimento se correspondeu com O'Neill, que cedeu os direitos autorais desta e de outras peças de sua autoria que abordavam questões raciais e tinham personagens negras nos papéis principais. Em carta endereçada a Abdias, O'Neill autorizou a encenação de *O Imperador Jones*, isentando o TEN de despesas com direitos autorais, desejando sucesso ao grupo, e afirmando que, nos EUA, até 1920, antes da estreia desta peça em Nova Iorque, o negro também era excluído dos papéis principais na produção dramaturgica:

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. I know very well the same 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 success).

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. What hampers him most now is the lack of plays, but I think before long there will be negro dramatists of real merit to overcome this lack (O'NEILL, 1944).

## **Primeiros trabalhos encenados**



**Figura 2** Foto: José Medeiros - Aguinaldo Camargo em "O Imperador Jones", de Eugene O'Neill. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1945. Acervo IPEAFRO.

*O Imperador Jones* foi ao palco pela primeira vez em Nova Iorque (EUA), em 1920, com o ator negro Charles Gilpin, no papel principal, sendo posteriormente substituído por Paul Robeson. A peça narra a trajetória de Brutus Jones, um negro estadunidense que trabalhou como cobrador de trem em companhias ferroviárias e após um período de encarceramento foge para uma ilha no Caribe onde, através de artimanhas aprendidas nos meios em que viveu nos EUA, autoproclama-se imperador. Quando os habitantes da ilha tornam-se insatisfeitos com o autoritarismo de Jones e seus desmandos políticos, tem início uma rebelião e Jones foge para a floresta, onde vive delírios ao som de tambores africanos, atormentado por seu passado nos EUA, e temendo a perseguição dos seus antigos súditos na ilha. O texto original em inglês foi traduzido para o português por Ricardo Werneck de Aguiar, amigo de Abdias da época em que militou na AIB.

A escolha desta peça para a estreia pode estar relacionada não apenas ao fato de tratar-se de uma obra com negros nos papéis principais (e um elenco predominantemente negro), mas também ao fato de o autor da obra, Eugene O'Neill, ser renomado dramaturgo estadunidense, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1936. Montar a peça de um autor reconhecido internacionalmente, feita para atores negros atuar, ajudaria o grupo a legitimar sua proposta de ter negros atuando em peças feitas para negros atuarem (e com o tempo atuar em peças feitas por eles mesmos).

O TEN foi a primeira companhia de teatro a encenar peças de O'Neill no Brasil. Há controvérsias em torno de *O Imperador Jones* quanto a sua eficácia em representar o negro livre de estereótipos raciais, porém, trata-se de um trabalho onde o ator negro pode expressar sua arte dramática em papéis diferentes daqueles que lhe era atribuído na Comédia de Costumes e no Teatro de Revista, onde o negro era retratado em papéis exacerbadamente cômicos, eróticos (neste caso, as mulheres negras), em personagens de pouca expressão dramática (MACEDO, 2005; MENDES, 1993; MOURA, 2008; ROSA, 2007).

O TEN estreou com *O Imperador Jones* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1945, com a direção de Abdias do Nascimento, iluminação e cenários do artista plástico Enrico Bianco (assistente de Candido Portinari) e música do



maestro Abigail Moura e sua *Orquestra Afro-Brasileira*. O elenco principal teve Aguinaldo Camargo (protagonizando o imperador Brutus Jones), José da Silva, Arinda Serafim, Natalino Dionísio, Fernando Oscar de Araújo e Sadi Cabral. Outros alunos do TEN atuaram como figurantes. No dia da estreia, antes da encenação da peça de O'Neill, o grupo realizou um recital com poesias de autores negros de diferentes nacionalidades, como Langston Hughes (EUA), Regino Pedroso (Cuba) e Aladir Custódio (Brasil/RJ). A segunda montagem da peça, em 29 de julho do mesmo ano, teve a atriz Ruth de Souza no papel antes interpretado por Arinda Serafim. Esta peça foi encenada pelo TEN quatro vezes, sendo a última temporada no Teatro São Paulo em 1953, tendo Léa Garcia no papel antes interpretado por Arinda Serafim e Ruth de Souza (ROSA, 2007, pp.47-48).

Na ocasião da estreia do TEM, com a peça *O Imperador Jones*, o jornalista e dramaturgo Henrique Pongetti considerou aquele evento como “a primeira grande manifestação de arte dramática do negro Brasil”. “Uns negros bem vestidos e bem falantes” revolucionavam aquele espaço – o Teatro Municipal do Rio de Janeiro – até então restrito à ostentação do luxo das elites cariocas. Pongetti elogiou a atuação de Aguinaldo Camargo no papel de Brutus Jones (protagonista), se surpreendendo com a profunda dramaticidade daquele advogado que a pouco tempo se iniciava no teatro, afirmando que: “Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande ator dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. O jornalista também elogiou o cenário de Enrico Bianco, feito com pouco recurso material, porém, com muito talento (PONGETTI, 1945).

O fato de o grupo, ainda iniciante, ter escolhido a peça de um autor consagrado como O'Neill, cuja dramaticidade exigiria experiência cênica, gerou no meio artístico um clima de desconfiança em relação a capacidade do TEN de executar a obra escolhida para sua estreia. A exclusão dos negros no protagonismo da produção e do elenco, no teatro brasileiro, também foi um agravante para a desconfiança sobre o potencial artístico do grupo. Porém, ao contrário do que parte de uma “elite artística” esperava, o TEN demonstrou qualidade em sua estreia, sendo bem recebido por parte da crítica. A respeito disso, Franklin de Oliveira escreveu um artigo para a *Revista do Globo*, afirmando:

A experiência venceu assim o ceticismo dos que acham que o negro brasileiro é apenas um elemento decorativo, capaz de satisfazer o riso e a sede de exotismo dos turistas. O Teatro Experimental do Negro deixou ancoras na sensibilidade de um público muito displicente e pouco crente na capacidade dramática de homens que até ontem tinham de apresentar, apenas como manifestação de arte, o elementar ritual mágico das macumbas. Com esta 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), e possivelmente também ainda através da rebeldia primitiva e elementar de Richard Wright, com o 'Filho Nativo', romance que Orson Welles já adaptou para o teatro e que durante dois anos foi um dos maiores êxitos da Broadway, na interpretação vigorosa de Canadá Lee. (OLIVEIRA, 1945)

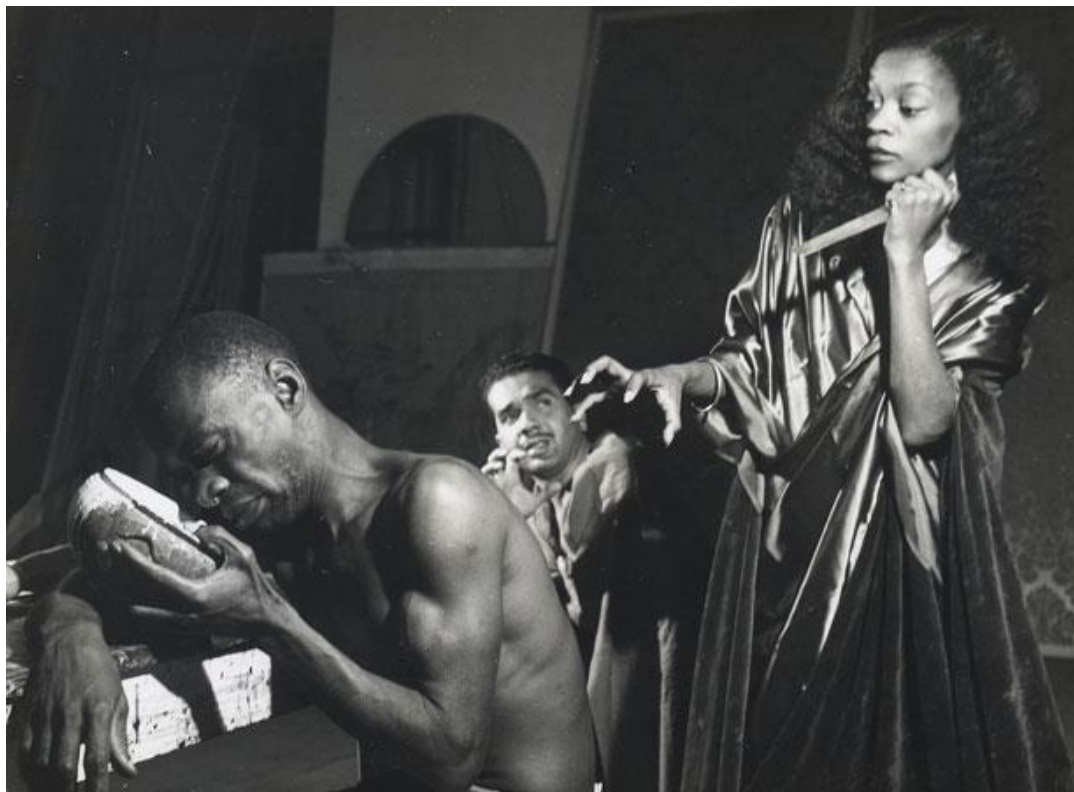
A despeito da linguagem racista, ao se referir às religiões de matriz africana, o jornalista demonstrou os esforços do TEN em superar as representações cênicas do negro, que se limitavam ao "folclore" e ao "exotismo". O referido romance de Richard Wright não chegou a ser adaptado para o teatro pelo grupo. No entanto, foram ao palco outras peças de O'Neill com temática racial e negros no papel principal, como: *Todos os filhos de Deus tem asas* (dirigida por Aguinaldo Camargo) e *O Moleque Sonhador* (dirigida por Willy Keller), ambas também traduzidas por Ricardo Werneck de Aguiar.

Em 1946; o TEN comemorou seu aniversário de dois anos no Teatro Regina, no Rio de Janeiro, onde encenou *O Moleque Sonhador*, de O'Neill, *O remorso do negro Damião*, de Graça Mello, adaptado do livro *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado, e a cena II do ato V de *Otelo*, de William Shakespeare, traduzido por José Carlos Lisboa e dirigido por Willy Keller. Abdias do Nascimento interpretou Otelo contracenando com Cacilda Becker no papel de Desdêmona. A comemoração também contou com a presença do diretor Ziembinski, das atrizes Maria Della Costa e Olga Navarro, do dramaturgo e ator Procópio Ferreira, e a colaboração da companhia *Os Comediantes* (ROSA, 2007, pp. 49-50). A presença de figuras importantes do teatro brasileiro na comemoração do segundo aniversário do TEN demonstra a legitimidade que o grupo de Nascimento atingira entre os artistas cênicos naquela época.

## Produções Nacionais

Em 1947, o TEN iniciou uma fase de trabalhos cênicos a partir de produções de autores brasileiros. Em março daquele ano, o grupo produziu, no Teatro Fênix, o *Festival Castro Alves*, em colaboração com a *Universidade do Povo*, um recital com poesias do “poeta dos escravos”, dentre as quais: *Adeus meu canto*, *Mater Dolorosa*, *Navio Negreiro*, *Vozes d’África*, *Lúcia*. Apesar de tratar-se de uma homenagem a Castro Alves, o grupo também recitou o poema *Sempre o mesmo*, do poeta afro-estadunidense Langston Hughes. Em agosto do mesmo ano, o TEN, em colaboração com a companhia Os Comediantes, participou do espetáculo *Terras do sem-fim*, a já mencionada adaptação de Graça Mello para o romance de Jorge Amado, encenado no Teatro Ginástico. A peça foi dirigida por Zigmunt Turkov, com cenários de Santa Rosa e músicas de Dorival Caymmi. No elenco: Aguinaldo Camargo, Cacilda Becker, David Conde, Graça Mello, Jackson de Souza, Jardel Filho, José de Magalhães Graça, Joseph Guerreiro, Margarida Rey, Maria Della Costa, Nieta Junqueira, Ruth de Souza, Sandro Polloni, Tito Fleury, Waldir Moura, Wallace Vianna, Yara Isabel e Ziembinski (MOURA, 2008, p. 108).

O *Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, com estreia em 05 de dezembro de 1947, no *Teatro Ginástico*, do Rio de Janeiro, marcou o início de um período de encenação de peças escritas especialmente para o grupo. Teve uma segunda montagem realizada em 02 de maio de 1953, no Teatro São Paulo, e uma terceira montagem em julho de 1955, no Teatro Carlos Gomes, no RJ. Em seguida, viria *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, estreando em 23 de dezembro de 1948, no Teatro Ginástico, e *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho, estreando em 27 de março de 1949, no *Teatro Fênix*, cedido por Bibi Ferreira, com temporada às segundas-feiras. Estas três peças, como a maior parte dos trabalhos encenados pelo grupo, foram dirigidas por Abdias do Nascimento.



**Figura 3** Foto: José Medeiros - Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro e Ruth de Souza, na peça “O Filho Pródigo”, de Lúcio Cardoso. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1947. Acervo IPEAFRO.

### Camus conhece o TEN

Em abril de 1949, o TEN faz um ensaio aberto do Ato I de *Calígula* com a presença do autor da peça, Albert Camus, que na ocasião visitava o Brasil. Camus cedeu os direitos autorais da peça para que o grupo a encenasse. Esta concessão, assim como a confirmação da presença do autor no evento, ocorreu através de correspondências trocadas entre Camus e Abdias no ano anterior (1948).

O texto de *Calígula* foi traduzido do francês para o português por Gerardo de Mello Mourão (também ex AIB), e encenado no Teatro Ginástico com a participação da *Orquestra Afro-Brasileira* regida por Abigail Moura. O evento contou com uma apresentação da bailarina e coreógrafa Mercedes Batista, a presença do

poeta Solano Trindade (PCB), e do jornalista e escritor Raymundo Souza Dantas<sup>3</sup> (PCB). A apresentação de *Calígula* foi seguida pela encenação do segundo ato da peça *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro. O evento foi encerrado com música e dança, dentre as quais, o frevo. Sobre o episódio, Camus registrou em seu *Diário de Viagem*:

Noite. Alguém vem me buscar. Eu havia esquecido que o grupo negro deveria me mostrar hoje à noite um ato de *Calígula*. O teatro está reservado, não se pode fazer outra coisa. Agasalho-me como se fosse para o Polo Norte e vou de táxi.

Estranho ver esses romanos negros. E depois, o que me parecia um jogo cruel e vivo tornou-se um arrulhar lento e terno, vagamente sensual. Em seguida, desempenham para mim uma peça brasileira curta, que me agrada muito, e cujo assunto transcrevo:

‘Um homem, frequentador assíduo de macumbas, é visitado pelo espírito do amor. Atira-se então sobre sua mulher, que se deixa por ele enlevar e apaixonar-se por esse espírito. Com o mesmo canto, provoca a vinda do espírito tantas vezes quanto possível, o que dá ensejo, no palco, a bacanais animadas. Finalmente, o marido compreende que ela não está apaixonada por ele, e sim pelo Deus, e mata a mulher. No entanto, ela morre feliz, pois está convencida de que se irá encontrar com o Deus que ama.’

A noitada termina com música brasileira, que me parece qualquer outra. Importante, contudo, é que o Brasil seja o único país de população negra que produz canções sem parar. O arremate final é um frevo, dança de Pernambuco, da qual participa a própria plateia, e que é realmente a cantoria mais desenfreada que já vi. Encantadora. Mal chego ao hotel, adormeço como uma pedra para só acordar hoje de manhã às 9 horas, infinitamente melhor. (CAMUS, 2004, pp. 90-91)

Alguns órgãos da imprensa – dentre eles: *Diário Carioca*, *Diário do Povo*, *Vanguarda*, *Correio da Noite*, *Letras e Arte*, *Folha Carioca*, *Folha da Manhã* – noticiaram a apresentação de *Calígula* pelo TEN, ressaltando a concessão dos direitos autorais e a presença de seu autor no evento.

Henrique Pongetti ressaltou a visita de Camus, ao lado de Abdias do Nascimento, a terreiros de candomblé, e comentou que: “Três macumbas intelectuais possui hoje a cidade: a da Gávea, a de Caxias e a da rua Buenos Aires. Esta manda convites à Academia Brasileira de Letras e às revistas grã-finas como ‘Rio’.” Pongetti não identificou os terreiros (as “macumbas”, em suas palavras)

---

<sup>3</sup> Raymundo Souza Dantas foi o primeiro embaixador negro do Brasil, exercendo o cargo em Gana, entre 1961 e 1964.

pelos nomes, no entanto, é possível que o terreiro de Caxias ao qual ele se refere, seja o de Joãozinho da Goméia, pois este babalorixá era amigo de Abdias do Nascimento, e seu terreiro localizava-se nesta região (PONGETTI, 1949; HORA, 1948; RIBEIRO, 1948).

O termo “macumbas intelectuais”, usado pelo jornalista, assim como a afirmação de que uma das *casas de santo* enviava convites para a Academia Brasileira de Letras e para revistas grã-finas, demonstra em parte que naquele momento manifestava-se uma aproximação entre lideranças religiosas de matriz afro-brasileira e setores da intelectualidade. Tal fato nos permite pensar tanto o interesse de artistas e acadêmicos pela cultura negra naquele momento, quanto a busca por legitimidade social por parte daquelas lideranças ao se aproximarem de pessoas influentes na sociedade.

A visita aos terreiros também foi registrada por Camus em seu *Diário de Viagem*:

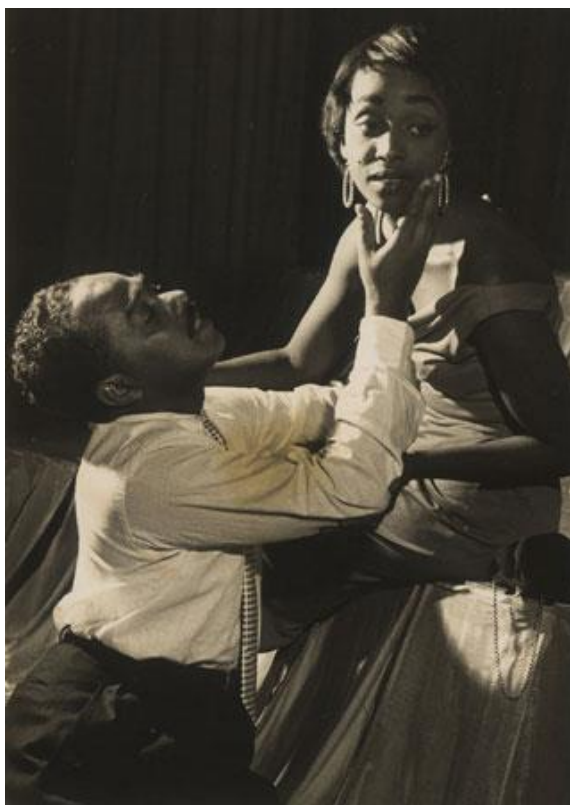
Quando chego à casa da Sra. M., reina a inquietação. O ‘pai-de-santo’ (padre e primeiro-bailarino), que devia organizar a macumba, consultou o santo do dia, que não deu sua autorização. Abdias, o ator negro, pensa, sobretudo, que ele não prometeu dinheiro suficiente para forçar a boa vontade do santo. Seu parecer é de que tentemos, no entanto, numa expedição a Caxias, aldeia dos arredores, a 40 quilômetros do Rio, e que procuremos uma macumba ao acaso. Durante o jantar, deixo que me expliquem as macumbas. São cerimônias cujo propósito parece constante: obter a descida do deus em si, por meio de danças e cantos. O objetivo é o transe. (...)

Chegando ao topo da colina, ouvimos tambores e cantos bastante longínquos, mas que logo cessam. Caminhamos em direção ao som. Nem árvores nem casa, é um deserto. Mas num vão, vemos uma espécie de hangar, bastante amplo, sem paredes, com vigas aparentes. Estendidas pelo hangar há guirlandas de papel. De repente, entrevejo uma procissão de moças negras, que sobem em nossa direção. Estão vestidas de branco, de seda grosseira, a cintura baixa. Segue-as um homem, trajando uma espécie de casaca vermelha, com colares de dentes multicoloridos. Abdias o detém e o apresenta a mim. A acolhida é séria e cordial. Mas há uma complicação. Eles vão juntar-se a uma outra macumba, que fica a vinte minutos a pé, e gostariam que os acompanhássemos. Partimos. (CAMUS, 2004, pp. 72-73)

Além da visita aos terreiros, e da presença na apresentação de sua própria peça pelo TEN, Camus também registrou em seu diário a noite em uma gafieira com Abdias do Nascimento. O contato com os cultos religiosos afro-brasileiros inspirou o escritor franco-argelino a escrever o conto “A pedra que aumenta”,

publicado em seu livro *O exílio e o reino*. A presença de Camus no evento promovido pelo TEN, assim como parte de seu itinerário no Rio de Janeiro ao lado de Abdias do Nascimento demonstra uma legitimidade que o grupo e seu líder vinham conquistando no meio artístico e intelectual, sendo também mais uma prova de aliança entre o grupo e a intelectualidade internacional.

### **Produções autorais**



**Figura 4** Foto: José Medeiros - Abdias do Nascimento e Léa Garcia, na peça “Sortilégio (Mistério Negro)”, de Abdias do Nascimento. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1957. Acervo IPEAFRO.

Após a visita de Camus, o TEN prosseguiu com sua fase de trabalhos a partir de autores brasileiros. Em 29 de julho de 1952, o TEN encenou pela primeira vez *Rapsódia Negra*, de autoria de Abdias do Nascimento, espetáculo que lançou a atriz Léa Garcia e a coreógrafa Mercedes Batista (aluna da coreógrafa e antropóloga estadunidense Katherine Dunham). “Os principais quadros da rapsódia

eram: África, Noturno em Harlem, Cuba, Imagem do Recife, Ritmos Haitianos, Candomblé e Leilão de Escravos” (ROSA, 2007, p. 55).

*Rapsódia Negra* e *Sortilégio*, ambas de autoria de Abdias do Nascimento foram escritas no início da década de 1950, quando o autor passava a demonstrar um interesse cada vez maior pela cultura de matriz africana, e a incluí-la como parte de identidade cultural do negro brasileiro. Neste aspecto, o candomblé foi elemento privilegiado pelo autor, provavelmente: 1) por sua aproximação na vida cotidiana, através da amizade com sacerdotes e adeptos da religião, que lhe possibilitava um conhecimento prático do assunto através da vivência; 2) pela legitimidade que a religião ganhava entre estudiosos dos quais Abdias era próximo como Roger Bastide, Edison Carneiro e Arthur Ramos (falecido em 1949), lhe possibilitando um contato mais aprofundado com os debates teóricos sobre o assunto; 3) pelas possibilidades estéticas e temáticas que a religião dos orixás oferecia ao trabalho cênico do teatro negro, através de sua musicalidade, coreografia, seu repertório mitológico, e por fazer parte do que naquele momento era entendido pela intelectualidade como “reminiscências” da África no Brasil.

Em agosto de 1952, Eneida escreveu um artigo sobre *Rapsódia Negra*, no *Diário Carioca*, demonstrando a legitimidade que Nascimento vinha adquirindo como liderança negra (o texto se refere mais ao líder do que ao TEN, ali caracterizado como ‘troupe Abdias do Nascimento’) e como conhecedor e divulgador (mensageiro, ou representante) da cultura de matriz africana (neste caso o candomblé) no meio artístico. Tal posição de prestígio que Eneida atribui a Abdias é ressaltada na diferenciação feita entre ‘candomblés legítimos’, nos quais o TEN teria buscado suas referências, e ‘candomblés para turista ver’ (embora Eneida demonstre, no trecho a seguir, uma visão repleta de exotismo):

Considero um candomblé um dos mais belos espetáculos que no Brasil se possa assistir. Aquelas canções cujas palavras ninguém entende, canções que vêm através de gerações e gerações sendo adulteradas, mas que sobem no ar com existência real numa língua que ninguém sabe se africana ou português; os corpos que se agitam, as danças que de começo são leves, mais gestos de mãos que de pés e que, subitamente, quando o santo baixa se transfiguram, se agitam. Corpos que adquirem até uma nova forma, numa coreografia estranha que não teme a idade do *cavalo* (ou médium, como quiserem) nem os quilos que ele pesa. O Candomblé



que a troupe Abdias do Nascimento apresenta é realmente muito bom. Quem nunca tiver visto um legítimo candomblé (cuidado! A cidade está cheia de candomblés para turista ver) poderá ter uma ideia verdadeira do que ele é, assistindo aos artistas de Abdias no décimo quadro da *Rapsódia Negra*. (ENEIDA, 1952)

Na peça *Sortilégio*, o candomblé é um dos elementos centrais em torno do quais o enredo se desenvolve. A peça narra a trajetória de Dr. Emanuel (personagem fictícia), advogado negro de classe média, em uma sociedade racista (o Brasil), que ao longo de sua vida afastou-se do seu grupo de origem e rejeitou aspectos culturais e costumes que o identificasse como negro. Formou-se em direito, adotou hábitos comuns entre os homens brancos de classe média, rejeitou sua noiva negra para casar-se com uma mulher branca. Emanuel associava as religiões de matriz africana à superstição e ao atraso social e cultural.

Por mais que Emanuel tentasse ‘branquear-se culturalmente’, ele não conseguiria fugir de sua epiderme e, conseqüentemente, da condição de ser negro em uma sociedade racista. Mesmo ascendendo socialmente, obtendo diploma e anel de doutor, casando-se com uma mulher branca, e frequentando ambientes em que os negros em geral não tinham acesso, Emanuel ainda não seria visto e recebido como um ‘igual’, continuaria sendo o ‘outro’, o negro. Tomado por conflitos existenciais e psicológicos, o advogado negro assassina a esposa branca, foge para um morro onde se depara com uma oferenda para Exu. O enredo se desenvolve com a personagem, diante dessa oferenda para o orixá mensageiro, revivendo através de delírios episódios de sua vida envolvendo situações de racismo, tentativas de negação de sua própria identidade.

*Sortilégio* expõe o racismo da sociedade brasileira e busca explorar conflitos existenciais e psicológicos do negro que adere ao “branqueamento cultural” como via de ascensão e integração social. A peça foi escrita por Abdias do Nascimento em janeiro de 1951, porém, foi censurada, podendo estrear apenas em agosto de 1957, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e em outubro do mesmo ano no Teatro Municipal de São Paulo. A censura ocorreu sob a acusação de *Sortilégio* pretender tornar “tensas as relações entre brancos e pretos (...)”, explorando a temática das relações raciais no Brasil “de modo corrompido, e em linguagem menos sadia”, de

acordo com um parecer da 'Divisão de Diversões Públicas em São Paulo', datado de 19 de maio de 1953, escrito pelo censor de nome Álvaro Adamo. Este documento trata-se de uma resposta negativa a um recurso, enviado por Abdias a esta 'Divisão', tentando suspender a censura da peça<sup>4</sup>.

Em 1957, a peça estreou com direção de Léo Jusi, cenários de Enrico Bianco. No elenco: Abdias do Nascimento, Lea Garcia, Helba Nogueira, Ítalo de Oliveira, Heloisa Hertã, Stela Delfino, Matilde Gomes, Amoa, Ana Peluci, Edi dos Santos, Marlene Barbosa e Conceição do Nascimento. Os figurinos feitos por Júlia Van Rogger contam com máscaras de Omulu, o cenário feito por Cláudio Moura conta com ídolos religiosos africanos, a trilha sonora regida por Abigail Moura, e executada pela Orquestra Afro-Brasileira, é marcada pela música litúrgica dos candomblés.

## Conclusões

O TEN iniciou suas atividades no Brasil em 1944 e as encerrou em 1968 com o exílio de Abdias do Nascimento nos EUA. Além do trabalho cênico, o grupo realizou outras ações culturais e sociais como: cursos de alfabetização de jovens e adultos, cursos de história e sociologia do negro no Brasil, concursos de beleza e arte negra, dentre os quais, o concurso de artes plásticas *Cristo Negro* (1955); publicações de livros e do periódico *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (1948-150).

No âmbito político, as lideranças do TEN promoveram eventos para debater a questão racial, e estiveram à frente de projetos de combate ao racismo e pela inserção social da população negra, como por exemplo: o *Comitê Democrático Afro-Brasileiro* (1944), a *Convenção Nacional do Negro Brasileiro* (1946), a participação no *Diretório Negro* do PTB (criado em 1946), o *I Congresso do Negro Brasileiro* (1950). Estiveram à frente também de mobilizações que resultaram na promulgação da *Lei Afonso Arinos* (1951), que tornou a discriminação de racial

---

<sup>4</sup> ADAMO, Álvaro. [Sórtilégio]. São Paulo, 19 de maio de 1953. *Parecer da Divisão de Diversões Públicas em São Paulo*. Acervo Digital IPEAFRO, consultado em 23/12/2015: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/sortilegio-misterio-negro/>.

contravenção penal, e encamparam uma campanha pelos direitos trabalhistas das empregadas domésticas.

Para além de uma companhia de artes cênicas, o TEN atuou como uma organização cultural, social e política do movimento negro brasileiro, no período que compreende o fim do Estado Novo e os primeiros anos de ditadura militar no Brasil (1944-1968). Sua trajetória ilustra uma importante etapa da luta antirracismo protagonizada por negras e negros. Seu legado está inscrito na História.

## Referências

ADAMO, Álvaro. **[Sórtilegio]**. São Paulo, 19 de maio de 1953. Parecer da Divisão de Diversões Públicas em São Paulo. Acervo Digital IPEAFRO, consultado em 23/12/2015: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/sortilegio-misterio-negro/>.

BARBOSA, Muryatan Barbosa. **Guerreiro Ramos e o Personalismo Negro**. Dissertação de Mestrado em sociologia, USP, São Paulo, 2004.

CAMUS, Albert. **Diário de Viagem**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CAMUS, Albert. **O exílio e o reino**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CAMUS, Albert. **O Homem revoltado**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CAVALARI, Rosa Maria Feiteiro. **Integralismo: ideologia e organização de um partido de massa no Brasil**. Bauru: Edusc, 1999.

CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa; e RAMOS, Jovelino (Org.). **Memórias do Exílio**. São Paulo: Editora Livramento 1978.

DOMINGUES, Petrônio. "Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos". In: **Tempo**, março, 2007.

ENEIDA, "Ao som de atabaques e tambores". **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 31/08/1952, In: NASCIMENTO, Abdias (org.), *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

HORA, José Pompílio da. "A voz do negro: homenagem." **Diário do Povo**, Rio de Janeiro, 29/07/1948. Acervo Digital IPEAFRO. Consultado em 29/12/2015: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-projetos-e-parceiros/camus-e-o-ten-2/>.

MACEDO, Márcio José de. *Abdias do Nascimento: trajetória de um negro revoltado (1914-1968)*. Dissertação de mestrado em sociologia, USP, São Paulo, 2005.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MOURA, Christian Fernando dos Santos. **O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas Peças encenadas (1947-1951)**. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, Unesp, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Franklin de. “Eles também são filhos de Deus”, *Revista do Globo*, 11/08/1945, in: NASCIMENTO Abdias do (org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

O’NEILL, Eugene. **Carta de Eugene O’Neill a Abdias Nascimento autorizando a encenação da peça “O Imperador Jones”, sem pagamento dos direitos autorais**. São Francisco, 06/12/1944. Acervo Digital IPEAFRO, consultado no dia 24/12/2015: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/o-imperador-jones-1/>.

PONGETTI, Henrique. “Branços e Negros”. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano 20, nº 5830, 10 de maio de 1945. Coluna Cara ou Coroa. Acervo digital Abdias Nascimento/IPEAFRO, consultado em 24/12/2015: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/o-imperador-jones-1/>.

PONGETTI, Henrique. “Camus e Ogum”, **Folha da Manhã**. São Paulo, 22/07/1949. Acervo Digital IPEAFRO. Consultados em 29/12/2015: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-projetos-e-parceiros/camus-e-o-ten-2/>.

RIBEIRO, Osmar Ribeiro. “Albert Camus no Teatro Experimental do Negro”. **Vanguarda**, 06/04/1948. Acervo Digital IPEAFRO. Consultado em 29/12/2015: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-projetos-e-parceiros/camus-e-o-ten-2/>.

ROCHA, Gabriel dos Santos. **O negro como tema e sujeito na produção intelectual de Abdias do Nascimento, 1944-1968**. Dissertação de mestrado (FAPESP, Processo 2013/27014-1), São Paulo: USP, 2016.

ROSA, Daniela Roberta Antonio. **Teatro Experimental do Negro: Estratégia e Ação**. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Unicamp, 2007.

SEMOG, Ele e NASCIMENTO, Abdias. **Abdias do Nascimento – o griot e as muralhas**. São Paulo, Pallas, 2006.