



A trajetória pendular do TEN: ir e vir na prática de mediação com o público

The pendular trajectory of TEN: coming and going in the practice of mediation with the audience

La trayectoria pendular del TEN: ir y venir en la práctica de mediación con el público

Viviane da Soledade

Viviane da Soledade

Gestora sociocultural, curadora e pesquisadora. Atualmente é doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro com a pesquisa "Relações entre a cena e o espectador de teatro negro: variações do Teatro Experimental do Negro aos dias atuais", da qual este texto é um dos resultados.



Resumo

O Teatro Experimental do Negro teve a difícil tarefa de se manter entre a negritude e a branquitude para agradar seu público e se estabelecer como artistas no país. A imagem do pêndulo nos remete ao grupo teatral perspectivado no interior do dilema de seu tempo, que o fez ir e vir entre contextos sociais, arriscando, inclusive, fraturar a radicalidade de um projeto militante. Mas alude também ao ir e vir como prática de mediação e, nesse sentido, pedagógica de um público majoritariamente branco. Propõe-se a reflexão de como o perfil do público, com suas vivências, posicionamentos e gostos, pode influenciar na concepção de cena de um grupo e em sua trajetória; um problema teórico e prático que diz respeito não somente ao trabalho do coletivo de artistas negros, mas a qualquer produção e projeto teatral contemporâneo. A exemplo da prática artística do TEN, buscaram-se implicações dentro e fora de cena de produções teatrais negras sem a recepção de espectadores negros. Então sugere a investigação de como o público pode influenciar as dinâmicas teatrais, principalmente quando os corpos em cena estão inseridos em códigos prévios a sua anunciação que precisam ser radicalmente combatidos.

Palavras-chave: Teatro Experimental do Negro, público, cena, negritude, branquitude.

Abstract

Teatro Experimental do Negro (TEN) had the difficult task of remaining between Blackness and whiteness to please its audience and establish themselves as artists in Brazil. The image of the pendulum reminds us of the theater group standing within the dilemma of its time that made it move back and forth between social contexts (including risking breaking the radicality of a militant project), although it also alludes to coming and going as a mediation and, thus, as a pedagogical practice for a mostly white audience. This study proposes some reflections on how the profile of the audience (their experiences, stances, and preferences) can influence the conception of a group's scene and its trajectory; a theoretical and practical problem that concerns the work of this collective of Black artists and any contemporary theatrical production and project. Following the example of TEN's artistic practice, we seek implications both on and off the stage of Black theatrical productions without the reception of Black spectators. We then suggest an investigation on how audiences can influence theatrical dynamics, especially when the bodies on stage fall into codes prior to their announcement that must be radically combated.

Keywords: Teatro Experimental do Negro, audience, scene, blackness, whiteness.

Resumen

El Teatro Experimental Negro (TEN) tuvo la difícil tarea de mantenerse entre la negritud y la blanquitud para complacer a su público y constituirse como artistas en el país. La imagen del péndulo nos remite al grupo de teatro, visto desde el dilema de su tiempo que lo hizo ir y venir entre contextos sociales, arriesgándose incluso a fracturar la radicalidad de un proyecto militante. Además, alude al ir y venir como práctica de mediación y, en este sentido, pedagógica de un público mayoritariamente blanco. En este estudio se propone reflexionar sobre cómo el perfil del público, con sus experiencias, colocaciones y gustos, puede influir en la concepción de la escena de un grupo y su trayectoria; un problema teórico y práctico que concierne no solo al trabajo del colectivo de artistas negros, sino a cualquier producción y proyecto teatral contemporáneo. A ejemplo de la práctica artística del TEN, se buscan implicaciones dentro y fuera de la escena de las producciones teatrales negras sin la recepción de espectadores negros. Este estudio muestra cómo el público puede influir en la dinámica teatral, especialmente cuando los cuerpos en escena se insertan en códigos previos a su anuncio que necesitan combatirse radicalmente.

Palabras clave: teatro negro, público, escena, negritud, blanquitud.

Introdução acerca da repercussão do TEN na cena teatral moderna

Sabe-se que em 8 de maio de 1945 foi apresentado o primeiro espetáculo do Teatro Experimental do Negro (TEN) no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, com grande repercussão na mídia, por se tratar de um elenco prioritariamente negro. Além disso, a possibilidade dramática de colocar corpos negros em cena representando a monarquia era improvável até então, sobretudo no Brasil. Certa vez, Abdias Nascimento declarou a principal mobilização para a criação da companhia teatral em 1944 a partir da sua recepção do espetáculo do grupo argentino *Teatro del Pueblo* para o mesmo texto, ocorrida no Teatro Municipal de Lima, Peru, em 1941: o “fato chocante” de o papel do herói, Brutus Jones, ser representado por um ator branco tingido de preto. Para ele, tal gesto evidenciava o racismo, ao impor a ausência de atores negros em cena, ainda que o enredo

dramatúrgico girasse em torno de um homem negro que se depara com questões pertinentes à sua condição racial. Muito provavelmente não foi somente a maquiagem para escurecer a pele do ator branco, Hugo D'Evieri, que o “chocou,” tendo em vista que essa prática conhecida como *blackface* ainda era muito utilizada no Rio de Janeiro. Tudo indica que, dentre as “várias interrogações” que essa recepção artística lhe suscitou, inclui-se o fato de que a dramaturgia, escrita por um anarquista e socialista para contemplar personagens à margem da sociedade, não garantiu a presença de corpos negros em cena (Nascimento, 2004, p. 209).

A expectativa no Brasil sobre o texto foi grande, uma vez que o dramaturgo estrangeiro era cotado por outras companhias teatrais profissionais como referência de teatro de qualidade (Camargo, 2013; Diniz, 2022). Mas a montagem desse texto, em que o percurso do personagem principal, Brutus Jones, “resumia a experiência do negro no mundo branco” (Nascimento, 2004, p. 212), era inaugural. Assim que o grupo se organizou para a montagem do espetáculo em outubro de 1944, foi publicada pelo jornal *O Globo* uma nota sem autoria que problematizava a demanda de um teatro negro. Sob o título *Teatro de Negros*, a nota jornalística enunciava que considerar o Teatro Experimental do Negro como “defensora da cultura nacional e do desenvolvimento da cena brasileira” era um tanto quanto problemático, “[...] visto não haver nada entre nós que justifique essas distinções entre cena branca e cena de negros” (Nascimento, 1966, p. 11). Segundo a matéria, havia no empenho de formação de um teatro negro a ilusão de vantagens para a arte e para o “desenvolvimento do espírito nacional”, quando a realidade era “sem preconceitos, sem estigmas, misturados e em fusão nos cadinhos de todos os sangues, estamos construindo a nacionalidade e afirmando a raça de amanhã”. Nos interessa aqui pensar de que maneira o perfil do público, com suas vivências, posicionamentos e gostos, pode influenciar na concepção de cena de um grupo e na sua trajetória. Dada a intenção do TEN de oferecer aos negros a oportunidade de ocupar espaços incomuns, tais como o teatro, de maneira autônoma e disruptiva da perspectiva racista vigente na época, será preciso considerar o público como um importante agente dessa cadeia produtiva.

O ambiente ideológico predominante da época era da fusão amistosa das raças, que apontava para um futuro mais promissor de país. O processo escravagista estava sendo romanceado após a abolição para dar conta da omissão em relação ao passado criminoso. Então, demarcar as distinções entre raças, ao invés de fundi-las, ia na contramão do esforço de projeto nacional unificador e apaziguador – ao mesmo tempo que as culturas de matrizes africanas e indígenas estavam sendo convocadas a integrar a noção de cultura nacional, ainda que seus usos fossem questionáveis. Desse modo, o momento político, cultural e científico foi simultaneamente favorável e desfavorável para o TEN. Toda e qualquer análise sobre sua trajetória precisa percorrer caminhos sinuosos e nada maniqueístas para uma abordagem digna da complexidade de sua atuação no seu tempo.

O grupo estreou nos fins do Estado Novo, quando teve início um processo de estruturação de políticas públicas para as artes da cena, promovido pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, gerido por Gustavo Capanema (Camargo, 2013), que elucida um período de formulação de medidas públicas para o desenvolvimento do teatro nacional da época e de seu público que propiciaram um dos contextos possíveis para o TEN. Tratou-se de inúmeras articulações voltadas ao estímulo da produção da “cultura oficial”, orientada por valores considerados eruditos. Uma das preocupações desse órgão era a construção da nacionalidade, o que estimulou não somente a produção de outra forma de fazer teatro, como também a formação de um novo público para recebê-la. Havia um entendimento na época de que o teatro precisava ser revisto esteticamente para garantir sua permanência, dada a concorrência com o cinema, por exemplo, mas isso não poderia ser feito pelas companhias profissionais, apontando-se então que a formulação de um novo teatro exigia a ruptura com a produção feita até então, e que somente os grupos amadores seriam capazes de tamanha ousadia transgressora. Mas, para isso, era preciso rever, ao mesmo tempo, a cena e o seu público: “Para mudar o teatro,urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: o do teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular” (Prado, 1988, p. 38).

O TEN teve uma atuação sistemática, ainda que espaçada desde o período de sua estreia, que se profissionalizou com o tempo, até 1968,

ano determinante para a paralização total de suas ações em decorrência da ditadura militar e do exílio de Abdias Nascimento, um dos fundadores do grupo, nos Estados Unidos. Nesse período, a companhia teatral assumiu muitas posturas ideológicas divergentes e contraditórias, próprias de um grupo que buscava se inserir em um projeto de país em elaboração. Tendo em vista o legado desse grupo não só para o teatro como também para os movimentos sociais, iremos nos ater a um recorte de sua trajetória para então buscar pistas para delinear certa noção circunstancial de público de teatro negro, que não é inaugural, mas que foi forjada por pretensões muito evidentes de transformação social por meio da cultura fomentada pelo TEN.

Alguns contextos históricos em elaboração com a cena do TEN

O historiador Muryatan Barbosa (2004) analisou o contexto histórico do TEN a partir da trajetória do sociólogo Guerreiro Ramos, então membro do grupo, e os atravessamentos com demais referências sociológicas da época e impactos nos seus pensamentos e realizações. Tratava-se de um momento sociopolítico efervescente em que as ditas ciências sociais se encontravam em transição. Em 1945, Guerreiro Ramos foi convidado por Abdias Nascimento a integrar o grupo, que, à época, contava com a colaboração de Aguinaldo Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos e José Herbel (Barbosa, 2004), e não aceitou imediatamente, por duvidar das intenções de um teatro eminentemente negro. As lideranças do TEN tinham, desde a origem, como perspectiva a elevação e integração do negro à sociedade moderna brasileira de tal maneira que o ascendesse econômica e culturalmente. Inicialmente, havia no grupo teatral uma predisposição conciliadora com diferentes vertentes das ciências sociais e posicionamentos políticos e ideológicos, justificada pela incessante demanda de inclusão do negro na sociedade brasileira, atrelada à ambição de formulação de uma elite intelectual negra.

A partir de 1949, o TEN começa a sofrer mudanças significativas em suas compreensões sociais e posicionamentos ideológicos, que passaram a se identificar cada vez mais com sociologias voltadas para a noção de uma população negra não exotificada e valorizada socialmente como

agente participante da construção do país. Em 1953, os sociólogos Florestan Fernandes e Roger Bastide criaram a tese “democracia racial” e a antítese “mito da democracia racial” como ideologias responsáveis por impedir avanços significativos na cidadania da população negra no país, perspectiva basilar para a atuação do grupo a partir de então. Segundo os sociólogos, diante da impossibilidade de sustentação de uma ciência eugenista, a estratégia possível foi o convencimento da indistinção racial. Se, por um lado, o pensamento de sociólogos como Gilberto Freyre (1933) amenizava o conflito entre as raças mediante a colonização, por outro, corroborava para o tensionamento da ideologia eugenista, encampado por um projeto de identificação de potencialidades da população afrodiáspórica para o desenvolvimento do país, ainda que de maneira romantizada e condescendente com os efeitos da escravidão. Além de a teoria freiriana evidenciar a impossibilidade de existência da raça branca no país, dado o processo de miscigenação, propagava-se a noção de “democracia étnica,” posteriormente compreendida por “democracia racial,” que forjou uma ideologia nacional de ausência de racismo, prejudicando a conscientização do conflito racial no Brasil. Muitas dessas noções sociais estavam em elaboração e/ou consolidação, e as suas complexificações não foram imediatas.

Aos poucos, a problematização da democracia racial passa a ser um árduo combate à ideia de inferioridade racial negra estabelecida por pensadores do século XIX, tais como Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha (Ortiz, 2006), que subsidiaram os pensamentos de conformidade racial do século seguinte tão bem estruturados por Freyre de tal maneira que são combatidos até os dias de hoje. Por essa razão, a afirmação negra demandou árdua militância para a sustentação de posicionamentos políticos, hoje identificados como antirracistas. Alguns estudiosos, intelectuais e integrantes de movimentos negros começaram a perceber a necessidade de formular ações antirracistas que encarassem a questão racial como um grande problema do Brasil. Na década de 1940, período de surgimento do TEN, a questão do reconhecimento social dos negros e negras começava a se tornar de importância política, e a denúncia da clivagem racial seria assimilada como estratégia pelo TEN processualmente.

Os sociólogos Guerreiro Ramos, integrante do TEN, e Florestan Fernandes, grande aliado, contribuíram para o amadurecimento dessas tensões, que obviamente não estavam dadas, na sociedade e dentro do grupo. O TEN possui uma trajetória de muitas alianças e contribuições com pessoas negras e brancas. Abordaremos mais adiante a linha de pensamento dos dois sociólogos por identificarmos em suas colaborações a estruturação de ações impactantes na cena teatral do TEN, sobretudo na relação com o público, a partir do que era apresentado. Há na presente pesquisa a busca por indícios de uma cena teatral pretensamente negra causadora de transformações em seu público, que estimularam o desenvolvimento de atuações e criações cênicas transgressoras da cena teatral negra *a posteriori*, bem como da recepção teatral brasileira. Para isso, buscamos entender a complexa atuação do TEN e suas concepções ideológicas, ora mais transitórias, ora mais permanentes, mas sintomáticas de uma sociedade pós escravagista que tinha um longo caminho a percorrer acerca dos direitos sociais para a população negra. Também escolhemos essas duas contribuições intelectuais dada a relevância que têm para a elaboração de políticas sociais fomentadas pelos movimentos sociais negros. Para além disso, essas duas pinçadas são representativas do esforço do grupo em tornar-se aceito por todas as raças, sendo Guerreiro Ramos um homem nordestino que não se afirmava como negro, mas *mulato*, termo utilizado à época para classificar a miscigenação racial como um valor social; enquanto Florestan Fernandes era um homem branco com referências populares, inclinações socialistas e anticapitalistas. Ambos tinham divergências entre si e críticas mútuas aos seus pensamentos sociais, a partir da questão do negro brasileiro, exemplo das idiosincrasias inerentes ao grupo e por ele produzidas. No entanto, a adesão do grupo às colaborações de intelectuais brancos também tem a ver com a pretensa criação de acesso e permanência social para os negros, que pressupunha a possibilidade de pessoas negras e brancas se “confundirem” – como dizia Abdias Nascimento, uma ambição para dentro do espaço do teatro também, incluindo a plateia e seus públicos.

A partir da década de 1940, o grupo assumiu o desafio de elucidar o que era ser negro no Brasil pós escravidão, carregando consigo a responsabilidade de dar a ver as desigualdades sociais para garantir uma existência digna. No campo da visibilidade, houve um compromisso ético de não reprodução de determinadas violências para o rompimento do fluxo de exclusão, o que perpassou toda a trajetória do TEN, atuante de 1944 a 1968, com algumas reformulações de elenco: iniciativas paralelas aos espetáculos, inúmeras parcerias e rupturas ao longo do seu exercício ético, estético e político voltadas para a melhoria de vida da população negra, muita criação inovadora e de vanguarda, como também algumas contradições. Deparar-se com o percurso do TEN é um desafio historiográfico dos mais sofisticados para a consolidação de análises complexas de suas ações e posicionamentos não lineares, que tangenciam essa pesquisa na tentativa de formulação do engajamento das plateias de alguns grupos de teatro negro do Rio de Janeiro. Contudo, para a análise dos públicos do TEN, precisaremos nos ater aos contextos que mobilizaram (ou não) esse coletivo de artistas negros, e seus impedimentos.

A modernização do teatro brasileiro também refletiu o esforço em desenvolver o país à espreita de uma “identidade nacional” forjada pelo Estado e suas políticas que buscavam promover inovações econômicas e culturais. Esse é o marco do início da institucionalização da área da cultura em 1930 no país, que perseguiu a elaboração de certa noção de teatro que resgatasse a matriz portuguesa e demais influências europeias, ao mesmo tempo que flertou com culturas indígenas e africanas como inspirações para a estruturação da cultura brasileira¹ nacional. No entanto, esse movimento se deu muito mais

1 O princípio de valorização da nação e do povo será cada vez mais forte no Brasil a partir de meados dos anos 1940, quando intelectuais começam a elaborar noções sobre novos rumos à cultura brasileira que divergiam do pensamento de Sílvio Romero e Gilberto Freyre no tocante à fundação da sociedade brasileira. Segundo Renato Ortiz em “Cultura Brasileira e Identidade Nacional”, especialmente no capítulo intitulado “Alienação e Cultura: o ISEB”, é por volta da década de 1950 que o conceito de raça cede lugar ao de cultura sujeita a reformulações, atingindo fortemente o teatro moderno a partir de então. O autor aponta a influência que o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), órgão criado em 1955, no Rio de Janeiro, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura, voltado para pesquisas sobre a sociedade, teve em relação à noção de cultura brasileira – contando com a colaboração de Guerreiro Ramos, foi responsável por criar uma matriz do pensamento nacional orientador da discussão da questão cultural no Brasil, sobretudo nos anos 60, com grande impacto na produção estética do teatro e do cinema modernos. Para Ortiz, suas elaborações sobre a cultura brasileira se perpetuarão na sociedade por gerações, vindo a se tornar senso comum sobre a cultura no Brasil.

como apropriação cultural² do que como legitimação das influências africanas e indígenas sobre a cultura europeia resultante da miscigenação. Ao mesmo tempo em que se buscava uma identidade nacional que almejasse dar conta dessa “mistura”, o objetivo era acaçapar as influências não ocidentais e torná-las singulares à identidade nacional. Indígenas e descendentes de africanos estavam sendo convocados a tornarem-se brasileiros. Por meio de políticas públicas, voltadas especificamente para as artes da cena, o então governo estimulou a formação de grupos amadores com o objetivo de consolidar seu projeto moderno com referenciais de qualidade artística e cultural da época para a efetivação de um teatro intencionalmente brasileiro.

O que estava em jogo eram duas concepções distintas de fazer teatro: a tradicional, que obtinha sucesso, pois satisfazia o gosto do público; e outra, voltada para a “elevação” e, em certa medida, para a renovação, que era reclamada por parte da crítica. (Camargo, 2013, p. 78)

No entanto, os desafios apresentados diante do engajamento na “elevação” do nível do teatro brasileiro, que se opunha às comédias de costumes e ao Teatro de Revista, não eram exclusivamente econômicos, nem apenas para a remodelação da produção cênica, mas também para a formação de novos artistas com outras mentalidades artísticas, e de um público apreciador dessa nova cena teatral brasileira. Segundo Décio de Almeida Prado, crítico e teórico teatral com vasto estudo sobre o teatro moderno, “entre as 174 peças nacionais apresentadas no Rio de Janeiro, no triênio 1930-1932, apenas duas intitulavam-se dramas, contra 69 revistas e 103 comédias” (Prado, 1988, p. 20). Vale ressaltar que, na época, o Rio de Janeiro, então Distrito Federal, era o lugar de referência cultural e representatividade nacional. A estreia do TEN, na década seguinte, foi influenciada por um ambiente intelectual e crítico que ambicionava valorizar iniciativas teatrais com dramaturgias e encenações

2 Apropriação cultural é a prática de um grupo cultural dominante de utilizar em benefício próprio elementos culturais de outro grupo cultural subalterno. Ver em livro homônimo do doutor em ciências sociais e babalorixá Rodney William, que trata o tema da apropriação cultural sob a ótica histórico-cultural do colonialismo, lembrando o processo de aculturação e aniquilamento de costumes pelo qual passaram os povos escravizados. Estabelece, a partir daí, conexões com práticas predatórias dos mercados capitalistas colonizadores atuais, que se valem dos traços culturais de um povo para lucrar, esvaziando de significado esses símbolos de pertencimento.

mais “elaboradas,” tendo o drama europeu como referência de sofisticação, em detrimento de um teatro comercial feito de maneira mais ligeira, centrado na figura de um ator com habilidade em improvisação para dar conta da maior agilidade de produção.

Para Leda Maria Martins, no Brasil, o Teatro Experimental do Negro “confronta” a plateia com uma “dicção” fundamental que “revitaliza” a cena teatral brasileira, ainda que esteja “inserida” formalmente numa tradição de teatro ocidental, devido às suas convenções, reconhecíveis desde Aristóteles. Ainda assim, o grupo efetiva a mudança no signo negro identificada por ela como uma “ruptura” com essa tradição, ao desestabilizar as referências da persona negra em cena que, a partir de outra enunciação sobre o corpo negro, “desmitifica” os modelos “sacralizados” por essa mesma tradição (Martins, 2016, p. 231-232). A pesquisadora analisou como o Teatro Experimental do Negro inaugurou uma nova forma de abordagem do corpo negro em cena que oscilou entre a perpetuação da tradição do teatro ocidental e as pretensões de adequação aos moldes dos ideais modernos. Não obstante, ela dimensiona valores importantes para o grupo dentro e fora de cena, tais como inserção e desmistificação, duas instâncias desafiadoras, por serem conflitantes. Como estar inserido ao mesmo tempo que se almeja criar rupturas e desmistificação dos cânones? Essa tarefa oscilante do grupo perpassa toda sua trajetória e resvala na dificuldade de acessar plateias assumidamente negras e identificadas de fato com as proposições do grupo. A partir da poética cênica estabelecida pelo TEN, atraiu-se um público branco muito mais confrontado do que identificado com as causas do grupo e suas escolhas estéticas. A estreia do grupo deu destaque a uma dramaturgia expressionista norte-americana sob a égide de um diretor negro que conjugou elaboração de cenário, iluminação, música e figurino de uma equipe multirracial e profissional em prol de uma concepção cênica.

A partir da estreia, a cena teatral brasileira moderna passou a “ter raça” para a imprensa jornalística e seus espectadores, sendo o TEN anunciado em várias críticas da época como “teatro de côr”. Tendo em vista que as pessoas brancas nunca precisaram corresponder a sua raça, a partir desse momento a cena teatral começa a ser intencionalmente racializada para além da presença de atores assumidamente negros em cena, mas por seu empenho

em implementar um projeto de inserção social dos negros ao patamar dos brancos. Para o historiador Petrônio Domingues, naquele momento o TEN estava imbuído do esforço de “empretecer” o teatro brasileiro, tal como a Cia Negra de Revista, fundada em 1926 por João Cândido Ferreira, De Chocolat, primeira formada por atores negros (Domingues, 2009). O pesquisador sugere uma invenção do teatro negro no Brasil a partir da produção da Companhia Negra de Revistas e do Teatro Experimental do Negro, identificando similitudes e divergências entre ambas. Se, segundo Domingues, a liderança do TEN julgou muito mal as comédias ligeiras e privilegiou iniciativas teatrais que colaborassem para a elevação do gosto do público, estas não corroboraram para a efetivação de um projeto cênico efetivamente antirracista, apesar da presença de corpos negros no palco. Abdias Nascimento, como um dos principais fundadores do TEN, era bastante crítico às produções teatrais que reforçavam a tipificação de personagens negros em cena de acordo com as mentalidades racistas da época. Por essa razão, em nenhum de seus escritos reconhece a Companhia Negra de Revistas como representante da cultura negra, uma vez que, para ele, no teatro realizado até então (não só o gênero de revistas), a persona do negro era sempre estereotipada e ridicularizada, reiterando o campo semântico, epistemológico e visual da colonialidade (Nascimento, 2004; Domingues, 2009). O historiador identifica na Companhia Negra de Revistas a permanência das estruturas de revistas e burletas enquanto apresenta um “novo estilo” com danças e canções inspiradas na cultura afro-brasileira e afro-americana, sempre com o desafio de satisfazer mais possibilidades de gostos para atrair o maior número de espectadores. Um posicionamento determinante desse historiador é identificar o legado que a Companhia de Revista Negra deixou para o Teatro Experimental do Negro, por inventar a noção de teatro negro ao tornar público um elenco talentoso e exclusivamente negro, com papéis de destaque como nunca se havia visto antes em cena. Para Petrônio Domingues, a compreensão de Abdias Nascimento sobre as comédias, mais especificamente o teatro de revista negro, é um indício da adequação do grupo às demandas da sociedade elitista de um teatro robusto, aliada à intenção de “inventar” uma tradição de teatro negro. A meu ver, essa ambição está intrinsecamente ligada ao investimento do grupo na adequação, inserção e aceitação pela elite branca

intelectual da época, para quem seu trabalho cênico foi voltado, criando interlocução entre o que se pretendia apresentar, para quem e suas repercussões. A Companhia Negra de Revistas foi mais transparente quanto a suas intenções de divertir a plateia branca e alcançar grandes bilheterias com esse público de alto poder aquisitivo. De alguma maneira, o TEN escamoteou sua intenção de inserção do grupo na elite intelectual brasileira para dentro e fora de cena, o que comprometeu a coerência de seu projeto político de inclusão da população negra na sociedade brasileira.

Henrique Pongetti foi um importante jornalista de *O Globo* e dramaturgo contemporâneo ao TEN com semelhantes pretensões de elevação da qualidade da produção teatral da época que publicou muitas críticas de espetáculos e matérias sobre a trajetória do grupo. Quando a companhia ainda estava ensaiando o espetáculo de estreia, o jornalista publicou uma nota intitulada “Entre O’Neill e a Pérola Negra” que nos apresenta algumas pistas sobre a forma como o TEN estava sendo percebido na época. A nota jornalística estabelecia a oposição entre duas companhias negras: Teatro Experimental do Negro e Cia Negra de Revista. Para o crítico, há uma nítida hierarquização entre ambas quando ao TEN é atribuído o valor de “teatro dramático” em detrimento das “revistazinhas primárias pobres de tudo, até de material humano decorativo”, produzidas pela Cia Negra de Revista, segundo ele. Então o jornalista afirma categoricamente: “Entre De Chocolat e Eugene O’Neill não há no Brasil uma ponte: há uma grade eletrificada”. Respectivamente, uma era produtora de “sub-arte” e de “mera chantagem dos quadris”, enquanto a outra, de maneira muito explícita, é associada à noção de “teatro dramático de arte” somente pela escolha dramatúrgica que ainda nem havia se efetivado em espetáculo, mas que já apresentava aspirações modernas. Segundo Pongetti, o TEN era uma elite intelectual negra “capaz” de montar um espetáculo da envergadura do referido autor estrangeiro a ponto de “resgatar intelectualmente os afro-brasileiros; pois

São homens cultos, alguns armados até de um “canudo”, como os melhores brancos, e de quem as nossas populações negras poderão receber o que nunca tiveram: uma consciência do seu valor dentro da nossa comunidade espiritual; a ambição para uma vitória sobre essa sua apatia mental injustificável. (Pongetti, 1966, p. 14)

Para dar conta de seu projeto de inclusão dos negros em outro campo semântico e social, foram muitas as iniciativas organizadas e patrocinadas pelo TEN voltadas para a inserção da população negra que transbordaram o limite da cena, tais como: cursos, concursos, conferências nacionais, congressos, jornal e museu. Se o momento era favorável para a criação de um teatro moderno encampado por artistas negros, os desafios eram muitos para a sua consolidação, que demandou inúmeras ações paralelas à montagem dos espetáculos e parcerias para sua permanência. Segundo a pesquisadora Evani Tavares Lima, a maioria dos atores do TEN vinha da classe trabalhadora, muitos analfabetos ou semianalfabetos, o que exigiu do grupo um processo de alfabetização dos atores e atrizes para viabilizar sua formação artística (Lima, 2010). Como relembra Abdias Nascimento, em *Memórias do Exílio*, a articulação entre integrantes do TEN se deu da seguinte forma:

Ironides Rodrigues, estudante de direito, se encarregou das aulas de alfabetização; o advogado Aguinaldo Camargo, um sujeito fabuloso, inteligente, sem dúvida um dos melhores atores que o Brasil já teve, dava aulas de cultura geral. O recrutamento das pessoas era muito eclético. Queríamos gente sem qualquer tarimba, pois tarimba de negro no teatro se restringia ao rebolado ou às palhaçadas. Veio gente dos morros, empregadas domésticas... Teve muita “madame” que se aborreceu com o TEN: nós estávamos botando minhoca na cabeça de suas empregadas. (Nascimento, 1978, p. 36)

Contudo, não há registro de ações de formação de plateia negra para seus espetáculos que tivessem a cultura negra como abordagem central em seus trabalhos. Uma matéria sobre o TEN escrita por Rocha Pitta e Augusto Rodrigues, publicada no jornal de conteúdo político e social *Diretrizes*, em 1946, chama a atenção, em sua manchete, para a seguinte constatação: “Teatro de negros para plateias de brancos”. A confirmação da plateia majoritariamente branca do TEN também está presente nas principais pesquisas sobre o grupo (Diniz, 2022; Domingues, 2009; Fernandes, 2007; Lima, 2010; Martins, 1995; Mendes, 1982, 1993), que dissertam sobre os desafios econômicos, sociais e territoriais intransponíveis à época para a efetivação da presença expressiva de negros em plateias de teatro. Desse modo, é possível avaliar a relação que as iniciativas socioeducativas promovidas pelo TEN tinham com a formação

e promoção de artistas negros, algo que requereu um esforço admirável de abrir os palcos para eles (e elas), dando a ideia de avanços na diluição de diferenças entre raças e diminuição da injustiça social. Se para Abdias Nascimento todas as ações produzidas pelo TEN são “uma reação contra o embranquecimento”³, focar na elaboração de um teatro para brancos era ainda mais evidente nos “objetivos básicos” do grupo: “[...] através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante ‘branca,’ recuperando-a da perversão etnocêntrica de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental” (Nascimento, 2016, p. 161). Objetivo esse que, segundo Florestan Fernandes, no prefácio à edição brasileira do livro *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, foi alcançado: “[...] cria, aos poucos, um novo negro, que força a reeducação do branco na avaliação do negro e do mulato e põe em xeque os estereótipos ou os estigmas raciais” (Fernandes, 2016, p. 19). No entanto, essa é uma aposta um tanto vaga, podendo reforçar o sentimento de que a necessidade de justiça social para os negros não se resolvia somente na ocupação de espaços de privilégio.

Miriam Garcia Mendes, a pesquisadora de teatro brasileiro precursora sobre a análise da trajetória do TEN, apresenta no livro *O negro e o teatro brasileiro: entre 1989 e 1992* (1993) uma análise dos desafios do grupo no que diz respeito a seu público. Uma questão consensual entre pesquisadores é o possível esvaziamento do TEN em decorrência da ausência da população negra na plateia de maneira expressiva (Fernandes, 2007; Martins, 1995; Mendes, 1982, 1993), tendo em vista que a formação da plateia negra exigiria a adoção de políticas públicas que extrapolam o âmbito da cultura, inclusive devido ao passivo socioeconômico gerado pelo longo período de escravização dos negros, o predomínio da plateia branca já era uma realidade. Diniz apresenta uma questão a mais sobre o entendimento do público do TEN quando, por meio da crítica de Mário Nunes, é apontada uma perspectiva sobre as plateias: “[...] o teatro do negro não deve ser um capricho de meia dúzia de estudantes soi-disant avançados, mas um teatro normal, acessível aos negros e às plateias populares, para as quais deve realizar um dia com regularidade

3 Menção ao capítulo: “Uma reação contra o embranquecimento: o Teatro Experimental do Negro”, do livro *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*.

seus espetáculos” (Nunes, 1945, p. 8 apud Diniz, 2022, p. 186-187). Diniz nos alerta sobre as possíveis tensões que havia na expectativa sobre o teatro negro moderno que tangenciavam a noção de espectador: “Ao contrário da plateia ‘avançada’ dos espetáculos intelectualizados, Nunes afirma que este nascente teatro negro deveria se dirigir ao público popular, isto é, à camada majoritária que comparece aos teatros ligeiros” (Diniz, 2022, p. 186-187). Em alguma medida, a pretensão de um grupo negro tornar-se produtor de arte segundo os critérios elitistas estava intrinsecamente ligada à legitimação do público que se reconhecia branco, intelectualizado e abastado. Mas, ainda que o grupo negro pretendesse a ousadia de se apresentar para uma plateia predominantemente branca, haveria sempre alguém que os colocaria em seu devido lugar, no caso, com a categorização de “teatro popular”.

Desde 1962 o sociólogo especialista sobre a questão racial no Brasil e interlocutor do TEN, Florestan Fernandes, vinha endossando em suas publicações a noção de experimental atrelada ao grupo e sua necessidade de elaboração dramática de ações educativas, mas também “composição dos auditórios”:

Se há grande interesse em atrair para esse teatro todos os brasileiros, há interesses especialíssimos de fomentar o comparecimento em massa do negro e de expandir as bases de recrutamento do artista negro nessa massa de espectadores. (Fernandes, 2007, p. 222)

Nesse caso, há uma exigência em relação ao grupo sobre a necessidade de alcançar o espectador negro para um real impacto das articulações políticas na população negra. O Teatro Experimental do Negro possui um vasto material crítico acerca de seu trabalho, o que pode nos levar a considerar que o grupo foi bastante assistido à época por espectadores especializados. Inúmeras críticas, matérias e reflexões sobre suas encenações e seus efeitos na recepção podem ser encontradas no Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro)⁴, que concentra o maior acervo do TEN, no acervo Ruth de Souza do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade

4 O Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros é uma associação sem fins lucrativos com sede no Rio de Janeiro que exerce sua ação em quatro áreas: ensino, pesquisa, cultura e documentação. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/>. Acesso em: 8 set. 2023.

Federal Fluminense (UFF)⁵ e na coletânea, organizada pelo próprio grupo, *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*, de 1966⁶. Neste último estão compiladas muitas das críticas publicadas sobre o grupo de artistas sob a curadoria de Abdias Nascimento, bem como artigos sobre o impacto social de sua atuação no contexto do Rio de Janeiro e de São Paulo. São inúmeras críticas, que ao serem selecionadas, representam a forma como o TEN queria ser reconhecido e lembrado pela posteridade. Muitas das críticas coletadas destacam já no título a dimensão da cor dos atores e atrizes do TEN como uma grande questão da época. No entanto, a matéria já citada do jornal *Diretrizes*, de 1946, *Teatro de negros para plateias de brancos*, ainda que favorável ao grupo e assumindo, inclusive, uma postura defensiva de seu trabalho, não consta na coletânea, nos dando uma pista de que talvez esse seja um dado sensível para o coletivo negro.

No entanto, essa coletânea é uma documentação da recepção e especulação do público “especializado” da época, por isso seu caráter testemunhal. Além de a própria crítica ser um registro da recepção e mediação de espetáculos para o espectador, buscaremos mapear as percepções sobre o público do TEN muito mais numa perspectiva de seu engajamento (ou não) e seus impactos na cena do que um estudo sobre a recepção. Veremos a seguir que, ainda que as críticas selecionadas por Abdias Nascimento possam ser mais ou menos favoráveis ao grupo, trata-se quase sempre de críticas positivas de seus esforços que colocam suas iniciativas num lugar de visibilidade e legitimidade do que está sendo produzido como teatro brasileiro moderno. Com isso, é possível ratificar que um dos propósitos que moveram Abdias Nascimento em suas escolhas como organizador e curador dessa coletânea é a criação da tradição do TEN como teatro negro moderno, intenção que irá

5 Acervo da atriz Ruth de Souza, que autorizou o pesquisador Júlio Claudio Silva, professor da Universidade Estadual do Amazonas, a digitalizar o material e disponibilizá-lo na sessão Imagens do LABHOI. Júlio é autor do livro *Uma estrela negra no teatro brasileiro: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza* (UEA, 2017), originalmente tese de doutorado, defendida na UFF. Disponível em: <https://tinyurl.com/8az8jv8f>. Acesso em: 8 set. 2023.

6 *Teatro Experimental do Negro – Testemunhos*, livro editado em 1966 que documenta a trajetória do TEN em homenagem ao 20º aniversário da 1ª apresentação pública do grupo em 8/5/45, em memória a Arinda Serafim e Aguinaldo de Oliveira Camargo, atores negros que desempenharam os papéis principais da estreia. Disponível em: <https://tinyurl.com/4h7h845a>. Acesso em: 8 set. 2023.

delinear os efeitos cênicos e escolhas estéticas, como também será determinante em termos de constituição das referências históricas que essas escolhas queriam atingir ou podem ter atingido ao longo do tempo, como será analisado a seguir.

Ao se afirmar como um “teatro do negro,” muito foi registrado e veiculado por meio das críticas da época sobre esse gesto político. Como as críticas foram organizadas de maneira cronológica, é possível perceber, inclusive, a evolução das percepções do público sobre o TEN ao longo de sua permanência. De início, o maior desafio foi assumir a distinção racial, depois reconhecer o racismo brasileiro e, em seguida, subverter a noção de *racismo reverso* da qual o coletivo foi acusado algumas vezes devido à potente cultura da democracia racial, a exemplo da crítica *Teatro de Negros* publicada em *O Globo* de 1944, que veiculava a seguinte convicção sobre a questão racial posta pelo grupo: “[...] visto não haver nada entre nós que justifique essas distinções entre cena de brancos e cenas de negros, por muito que as mesmas sejam estabelecidas em nome de supostos interesses da cultura” (Nascimento, 1966, p. 11).

Muito se falou sobre a estreia do TEN, que apareceu na cena teatral com um trabalho nos moldes do desejável “teatro moderno,” em que a figura do encenador cria a cena teatral a partir de uma coletividade e todos seus elementos cênicos com ambição de produzir, sobretudo, arte. Na época, montar dramas era o anúncio de antemão das pretensões de elevação do nível de teatro e de seu público, como já foi dito. Vale ressaltar que essa noção de elevação cultural desconsiderava não somente o gênero teatral de comédia, mas também todas as manifestações populares performativas do corpo negro já existentes que possuem influências evidentes das culturas africanas (Martins, 1995).

Entre o pêndulo da negritude e da branquitude como forma de agradar ao público

No caso do TEN, o seu gesto artístico de estreia e enorme repercussão acumulava alguns significados a mais, que tinham como pivô a presença predominante de artistas negros em cena, regidos por um encenador negro,

para dar conta de um texto expressionista – que tem na sua centralidade a questão racial, evidenciando o corpo negro como protagonista. Era um gesto artístico que colocava, literalmente, o corpo negro em cena para ser visto por seus espectadores como nunca antes. Desse modo, parece muito ousado inserir na cena atores e atrizes negros com pretensões artísticas modernas no espaço de maior visibilidade do meio teatral. O Teatro Experimental do Negro estreia no Theatro Municipal que tradicionalmente recebia as companhias estrangeiras de mais prestígio da cidade, em contraponto justamente ao teatro de comédia produzido à época, com fama de contemplar o gosto da plateia popular e, por isso, controversamente, ter menor valor artístico e social.

Em alguma medida podemos identificar, já na concepção inicial do grupo negro, um distanciamento dessa noção de gosto e de plateia popular, que era justamente a população menos abastada economicamente da cidade, e a mais racializada. Se o projeto civilizatório de teatro brasileiro moderno teve como objetivo a elevação do nível da “cultura brasileira” à guisa principalmente do teatro francês, é possível identificá-lo como perpetuador do projeto colonial elitista.

Nossa primeira produção foi um sucesso estrondoso. Muita gente não acreditava. Nós éramos abertos, aceitávamos brancos, desde que assumissem os valores do nosso teatro. Muitos quiseram ajudar, mas a maioria já se aproximava com atitudes paternalistas. (Nascimento, 1978, p. 36-37)

Se, em alguma medida, o TEN, desde a sua concepção inicial, flertou com a elite e seus projetos estéticos e éticos, isso também se deve ao fato de que a produção mais popular da época não acomodava suas pretensões experimentais de uma nova cena teatral para os corpos negros. A maior crítica dos artistas do TEN à forma de fazer teatro anterior ao grupo diz respeito à construção de estereótipos de personagens negros que reproduziam a percepção escravagista e colonizadora das funções e dos corpos negros. No entanto, o projeto de inclusão do negro promovido pelo TEN tangenciou a ocupação dos espaços privilegiados da cidade junto à elevação do patamar do negro, uma escolha que delimitou a trajetória do grupo. Estar no Theatro Municipal com um elenco prioritariamente negro e autogerido por negros não é de

se subestimar, e fazia parte do intuito prioritário do TEN de promover a sensibilização das elites dominantes para a elevação socioeconômica do negro, mais especificamente do próprio grupo: “Ora, o Municipal constituía o supra-sumo da reação – o grã-finismo glorificado! Negro lá não entrava nem como ator, nem como platéia. Preto lá era só para a limpeza depois de acabado o espetáculo” (Nascimento, 1978, p. 37). Ainda que Abdias Nascimento se vangloriasse da aparente conquista de ascensão dos negros integrantes do TEN, não era legítimo que a plateia tivesse sido ocupada por espectadores negros: esses continuavam como subalternos no teatro. O projeto de inserção dos negros promovido pelo grupo foi vocacionado para um quantitativo minoritário de negros, os que se destacassem diante de seus olhos ou demonstrassem alguma possibilidade de apreensão dos códigos sociais burgueses, a exemplo da atriz Léa Garcia, integrante do TEN a partir de 1952, que narra, em sua biografia, escrita pelo historiador Júlio Claudio da Silva, a sua formação em casa de família burguesa, onde sua mãe trabalhava, o que forjou o seu comportamento diante da sociedade. Léa Garcia, em entrevista, relata que, ainda muito jovem, se esforçava para se diferenciar das empregadas domésticas que se divertiam no bonde na volta do trabalho: “Eu, então sempre estava com um livro na mão, eu abria o livro e ficava lendo para não ver aquilo. Entrava no bonde, abria o livro e ficava lendo para não me confundirem com elas” (Silva, 2023, p. 46). Ela, que veio a substituir a então atriz Ruth de Souza no TEN, não chegou ao grupo por acaso. No bonde foi vista por Ruth de Souza – que já era uma atriz conhecida pelas capas de jornais e revistas, quando ambas se perceberam. Léa Garcia narra que ficou olhando a atriz descer do bonde toda boba, admirando sua elegância. Pouco tempo depois, Abdias Nascimento foi ao ponto do bonde, ao encontro da então jovem Léa, por recomendação de Ruth, para propor uma participação no TEN. O que tinha na jovem do bonde que foi capaz de saltar aos olhos da veterana atriz a ponto de indicá-la, sem ao menos conhecê-la, para a sua possível substituição? Isso nos leva a pensar na identificação a olho nu de códigos sociais, comportamentais e estéticos de reprodução da burguesia brasileira que circulavam como valores do grupo, que Júlio Claudio da Silva chama de “paradigma da respeitabilidade” (Silva, 2023, p. 48).

Ao longo do tempo, o TEN teve a difícil tarefa de se manter entre o pêndulo da negritude e da branquitude para se constituir como artistas no país. Os negros adotaram a noção de negritude como uma forma de enfrentamento ao racismo, conscientes de que a branquitude é um sistema de manutenção dos privilégios atribuídos à raça branca (Bento, 2023). O TEN queria para si, e outras pessoas negras, as mesmas oportunidades que as pessoas brancas do país. Para isso, em muitos casos, era preciso obter status de branco na sociedade, o que levou o grupo a fazer concessões problemáticas e até a assumir ações e posicionamentos contraditórios, evidentes em declarações publicadas no *Quilombo*, a exemplo da matéria sobre a cerimônia de inauguração do Museu do Negro em 1950, ambas iniciativas promovidas pelo TEN, em que Joaquim Ribeiro, então empossado diretor do museu, também autor de *Aruanda*, espetáculo montado pelo grupo em 1948, faz o seguinte discurso na presença de seus integrantes, estudiosos das questões negras, jornalistas e intelectuais:

[...] não basta em dizer que o Teatro Experimental do Negro está formando-se uma **intelligentzia**, uma elite. Ora, uma **intelligentzia**, uma elite é, sobretudo, uma espiritualidade e uma missão. De nossa forma espiritual temos dado os testemunhos mais eloquentes. Nosso teatro é, no gênero, a iniciativa de maior vitalidade, de mais alto nível artístico e de maior complexidade e consistência ideológica, em nosso meio. Nem parece o que ordinariamente se chama de “coisa de negro”. Numa certa acepção ele é uma das realizações mais brancas do Brasil (Ribeiro, 1950, grifo do autor).⁷

Esse posicionamento foi endossado pela liderança do TEN na edição seguinte do jornal *Quilombo*, com a divulgação de uma nota sobre a *Exposição das Atividades do T.E.N.* no Museu do Negro que ratificava a noção de alta sociedade almejada para os negros: “É esta uma das finalidades mais importantes de nosso movimento: a de suscitar o florescimento de uma **elite de homens de côr**”⁸. Segundo o historiador Muryatan Barbosa (2004), um dos

7 Depoimento de Joaquim Ribeiro para a matéria *Instalado o Museu do Negro*, publicada no Jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. Rio de Janeiro, ano II, n. 5, jan. de 1950, p. 11. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-05/>. Acesso em: 8 set. 2023.

8 Matéria *Exposição das Atividades do T.E.N.*, publicada no Jornal **Quilombo: vida**,

pontos principais de conexão entre Abdias Nascimento, Guerreiro Ramos e o TEN foi a pretensão de “elevação cultural do negro” no país.

Guerreiro Ramos foi um sociólogo que dinamizou suas percepções sobre a sociedade brasileira ao longo do seu tempo de atuação no Brasil. Para ele, inicialmente, o problema do negro no Brasil ainda era uma perspectiva individualista do ponto de vista econômico e psicocultural. Para uma percepção mais coletivizada da questão negra no país, foi fundamental sua convivência com o TEN. Abdias Nascimento sempre buscou o apoio do sociólogo para o fortalecimento da finalidade de inclusão negra do grupo, mas não foi uma tarefa fácil, tendo em vista as ressalvas que se tinha sobre a afirmação racial de um coletivo de negros naquele momento. De alguma maneira, por mais que o sociólogo não se afirmasse como branco, tratava-se de uma época em que o culto ao embranquecimento era uma tendência a ser almejada quase que naturalmente. Quanto menos retinto fosse, mais próximo a branco se sentia, status importante para a população negra que flertava com a elite branca do país. Aderir ao grupo, inicialmente, era uma afirmação racial não desejada por Guerreiro Ramos.

O TEN, ao longo do tempo, angariou muitos intelectuais simpatizantes à produção do grupo, extrapolando a elaboração de espetáculos com articulações sociais e políticas. Para o sociólogo “mestiço” era importante estar incluído na rede de intelectuais ocupados em pensar a questão racial no Brasil como possibilidade de ampliação de oportunidades de trabalho. Então, em 1948, Guerreiro Ramos oficializou sua primeira grande contribuição com o TEN na concepção e participação da comissão avaliadora do Concurso *Boneca de Pixe*, que visava a valorização estética de mulheres negras, responsável, inclusive, por impulsionar a carreira de Mercedes Baptista, ganhadora do concurso que veio a colaborar com o TEN como coreógrafa e tornar-se a primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Foi em 1950, no 1º Congresso do Negro Brasileiro, no Rio de Janeiro, organizado por Abdias Nascimento e Edison Carneiro, que se efetivou uma integração ainda mais contundente. Tal evento foi a formalização da integração de Guerreiro Ramos ao TEN, que tinha, desde seu título, a enunciação

problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro, ano II, n. 6, fev. 1950, p. 11. Disponível em: <https://tinyurl.com/4etuhtj2>. Acesso em: 8 set. 2023.

da pretensão de retomar um movimento negro que, em um só tempo, problematizasse a condição da população negra e a elevasse a status superior no país. Foi quando mulheres e homens negros (muito mais homens do que mulheres), articulados pelo TEN e seus aliados, promoveram esse evento de estudo e reflexão sobre a condição do negro no país, um grande acontecimento político com intenções populares, que, na verdade, foi uma afirmação da *intelligentsia* do TEN, tão almejada, com a presença de grandes intelectuais e políticos negros e brancos, tais como Abdias Nascimento, Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Milca Cruz, Guerreiro Ramos, Ironides Rodrigues, Jorge Prado Teixeira, Edison Carneiro, Hamilton Nogueira, Darcy Ribeiro, Luiz A. Costa Pinto, Roger Bastide, entre outros. Buscava-se com esse encontro formar um campo antirracista multirracial que tivesse como princípio considerar o negro como pensador de sua própria condição social, guinada importante para a produção intelectual de Guerreiro Ramos e, subseqüentemente, do próprio TEN.

Os intelectuais negros reunidos na Conferência disputaram narrativas e posicionamentos que fundamentaram alguns princípios de políticas de igualdade racial que vieram a tornar-se lei nos anos futuros. Formalizou-se então a consciência do quanto a população negra representou para a formação e o desenvolvimento econômico do país, ao mesmo tempo em que evidenciou um grande impasse entre os participantes: a afirmação da negritude como um valor fundante do orgulho negro e o reconhecimento das contribuições culturais da população afrodiáspórica. Em tal circunstância, formou-se uma plenária sobre a afirmação da negritude como necessidade de contraponto à cultura ocidental, voltando-se às raízes africanas, influência do coletivo negro *Présence Africaine*, engajado na formação da modernidade negra. Tratava-se de uma tendência internacional para a inclusão cultural e simbólica negra à sociedade ocidental que foi parcialmente compreendida no congresso como “racismo às avessas”, o que gerou amplo debate e considerável acirramento entre participantes, que redigiram um documento de isenção dessa noção de negritude que inicialmente foi assinada por alguns integrantes do TEN que perceberam a tempo a contradição, exceto Guerreiro Ramos. Esse gesto político foi compreendido como uma traição aos organizadores do TEN, o que resultou numa momentânea ruptura com o grupo e retratações públicas por

parte de Guerreiro Ramos, o que também evidencia o quanto os conceitos e posicionamentos estavam em dinâmica elaboração e o quanto a afirmação da negritude ainda era algo questionável e duvidoso à época. Esse é um ponto que demonstra a relevância e audácia que esse grupo teve desde sua origem, com a afirmação do signo negro em seu nome, mas também em todos os seus feitos, ainda que por vezes equivocadamente.

Essa contradição entre a afirmação da negritude e a pretensão de inclusão na elite brasileira, que exige a adequação aos códigos da branquitude, atravessa todo o trabalho do grupo. Se, para o TEN, se afastar de um contexto teatral evidentemente racista, como eram as comédias de costumes e o Teatro de Revista, era garantia de isenção do racismo, veremos adiante o quão problemática foi essa premissa em outro contexto teatral. A investida do grupo na elevação do negro passava pela elaboração de um teatro moderno como aquele que poderia dar-lhes maior condição de construção de enredos e personagens que não espelhassem a herança colonial. Se o TEN surgiu a partir da problematização do teatro anterior a seu tempo, que endossava estereótipos negros – ainda que criando outro desenho de cena a partir de uma investigação poética que se consolidava para além dos corpos negros e das dramáticas favoráveis a esses corpos –, não considerou o acesso às camadas de público populares da cidade. A ambição de tornarem-se elite ora os confundiu com a aspiração à branquitude tão desejada, ora fez com que ganhassem projeções inimagináveis para um grupo de artistas negros. Mas também essa movimentação na direção da aceitação da elite – que se percebe branca e reprodutora de valores burgueses – para tornar-se elite negra – que se confunde com a branca – pode ter dispersado o grupo na aproximação com as massas populares negras. Por mais que o grupo tenha sido assistido e amplamente debatido pela elite brasileira também oscilante entre o culto à cultura europeia e a aspiração à cultura brasileira, tratava-se da produção de espetáculos com a intenção de agradar a poucos e com raro espaço de contestação, ainda que existisse.

Para a compreensão mais honesta de suas contradições, é necessário entender que muitos dos debates raciais estavam em curso e que as principais resoluções acerca das conquistas para a população negra são oriundas dessa elaboração que veio a assumir maior amadurecimento adiante. Há um

limite na leitura de mundo possível naquela época que viria a ser mais sofisticada entre os movimentos negros futuros, mas que precisou de bases estruturadas também pelo TEN para avançar. Por outro lado, a articulação do grupo com a elite branca que o assistia elucidava uma preocupação legítima de ampliação do debate racial. A questão racial no Brasil não interessou exclusivamente à população negra, uma vez que o problema racial estava, e ainda está, imbricado com o desenvolvimento do país. Na época, já havia alguns militantes que compreendiam a necessidade de construir um país em que as pessoas tivessem a negritude como valor social para proporcionar a médio e longo prazo um Estado equânime.

A exemplo da polarização ocorrida na 1ª Conferência do Negro Brasileiro, que tinha a intenção de unificar entre os participantes as ideias acerca da situação do negro brasileiro, como recupera o historiador Muryatan Barbosa (2004), por muitas vezes o TEN teve que lidar com os desafios de uma sociedade com mentalidade colonial, a mesma que o assistia. Ainda tendo esse evento como exemplar, podemos pensá-lo em diálogo com o capítulo *Aspectos políticos do dilema racial brasileiro*, do livro *O negro no mundo dos brancos*, de Florestan Fernandes (2007), que reúne inúmeros textos resultantes de suas pesquisas sociológicas sobre a realidade brasileira, e, sobretudo, estudos na perspectiva do impacto do mito da democracia racial sobre a relação entre brancos e negros. Florestan Fernandes, contemporâneo ao TEN, acompanhou a transformação gradativa da sociedade pós-escravocrata e sua resistência à mudança. No artigo da década de 1970 em que aborda o dilema racial brasileiro, traz inúmeros aspectos importantes de sua interpretação social e hipóteses relativas ao negro no Brasil. Tal dilema, para ele, consiste na aderência às normas democráticas devido à desestruturação do sistema escravocrata ao mesmo tempo em que se exerce um grau da estereotipagem do negro conjugada à segregação entre negros e brancos no âmbito da intimidade pessoal, que se consolida também na formação da sociedade de classes. Entende-se então que a descolonização ainda era um processo que deixava rastros estruturantes de um “mundo colonial”, institucional e funcionalmente. Para ele, tal dilema fomentou um fenômeno sociológico fundamentalmente político, com raízes econômicas, sociais e culturais.

Para nos atermos à polarização evidente no referido congresso, podemos correlacioná-la com o que Florestan identifica como a manutenção do privilégio do “mundo branco”, determinante na criação de equívocos de compreensão de tais dinâmicas sociais no “mundo negro e mulato”. A manutenção da noção de democracia racial é também estimulada pelo receio da perda de privilégios que gera gradativa escala de cores dos sujeitos no país como hierarquia social, imprimindo um ambiente político “neocolonial”. À guisa dessas adequações sociais entre negros e brancos para a conformidade do capitalismo moderno, “[...] permanece uma invariável polarização elitista, que resulta da capacidade dos estratos sociais dominantes de manter e de fortalecer os seus privilégios, através das várias transformações da ordem econômica, social e política” (Fernandes, 2007, p. 292). A persistência em manter a ideologia da convivência harmônica e respeitosa entre as raças no Brasil serve, sobretudo, para as classes dominantes, que podem gozar livremente dos recursos institucionalizados de luta política. Por essa razão, o Congresso, que tinha um cunho de organização política dos negros para com os brancos, numa perspectiva multirracial, faliu e assustou a elite mestiça e branca dita aliada do TEN. Até então o marcador negro estabelecido pelo grupo sugeria um caráter de entretenimento, incapaz de abalar as estruturas políticas. Nesse âmbito, por mais que se criticasse uma companhia intencionalmente negra, suas consequências não ameaçavam a classe dominante. Na medida em que o TEN ampliou sua atuação política para além dos palcos, tornaram-se mais evidentes para o grupo os limites de tais parcerias e alianças. Aprende-se com esse evento, entre outros, que um dos gargalos do mito da democracia racial é a aposta na mestiçagem do país, que seria, inclusive, um elemento de dispersão da disputa negra. No entanto, não há uma perspectiva honesta de transformação social sem integração racial, uma vez que “[...] uma nação multirracial não pode considerar-se integrada sob o padrão de concentração racial da renda, do prestígio social e do poder vigente no Brasil [...]” (Fernandes, 2007, p. 304). Para o sociólogo, por essas e outras razões é que as elites dominantes evitaram associarem-se ao “protesto negro”, e quem não tinha clareza sobre seu posicionamento político ateu-se ao lado dos poderosos com receio de decair socialmente, criando uma tríade de força complexa entre as condições negra, branca e “mulata” no país.

Não por acaso a abordagem das relações inter-raciais atreladas ao elogio à mestiçagem foram recorrentes tônicas para as dramaturgias encenadas pelo TEN. Inclusive, Florestan Fernandes usa inúmeras analogias da cena para auxiliar sua interpretação e problematização do convívio entre negros e brancos no país, tais como a necessidade de “desmascarar o branco e sua dominação racial autocrática” para dar conta de um “grau de falsidade” e dissimulação das relações raciais que precisavam ser colocadas à prova. Há uma dimensão espacial no pensamento de Florestan Fernandes, como uma delimitação imaginária entre o “mundo negro” e o “mundo branco,” como impossibilidade de se misturarem. No entanto, toda a proposição do TEN é friccionar esses limites sociais para prover a transgressão desses espaços e, com isso, ascender o negro socialmente e educar o branco. O risco alarmado pelo sociólogo era de o negro, à medida que se empoderasse de seus processos sociais para transformá-los ou mesmo dismantelar a “supremacia branca” a partir de uma conscientização da contribuição da população negra ao desenvolvimento econômico e cultural do país, acabasse por se comportar como “superbrancos.” Como bem diz Fernandes, “[...] não se trata mais de recuperar padrões do passado, mas criar outros novos” (Fernandes, 2007, p. 311). Caso contrário, poderia “cegar” o negro diante da consolidação de suas estratégias para atingir paulatinamente os objetivos de igualdade racial, sobretudo entre os brancos mais iguais. A partir dessa interpretação social, à luz da época, Florestan Fernandes apontou uma questão determinante para seguir a análise não somente do TEN como também dos movimentos negros: “Mais socializado pelo meio urbano-industrial ambiente, o ‘meio negro’ é menos suscetível atualmente ao monolitismo que há quatro décadas. O próprio ‘meio branco’ é menos monolítico – embora possa dar uma impressão oposta [...]” (Fernandes, 2007, p. 312). Desse modo o sociólogo nos apresenta uma compreensão mais ampla e complexa dos “meios” que desmonta certa perspectiva maniqueísta das relações entre brancos e negros.

Se por um lado o TEN produziu alianças e posicionamentos problemáticos, por outro foi extremamente disruptivo e criador de convenções de teatro negro reconhecidas por todos no país, apesar da iminência de apagamento histórico, ainda que seja uma tradição inventada, como diz Petrônio Domingues. Seus posicionamentos não foram todos conciliativos com a elite

do momento, estando, por vezes, na contramão da ideologia favorável aos interesses da branquitude, a exemplo da problematização contundente da democracia racial fomentada pelo TEN, que foi notoriamente evoluindo para um posicionamento radical em paralelo com a afirmação de negritude. Essa é uma ruptura importante na trajetória do grupo com um projeto de Brasil que rendeu muita rejeição, antipatia e acusações ao grupo de estarem dividindo o país, pretensamente harmônico. Tal ruptura foi realizada ideológica e formalmente em cena, como nos aponta Leda Maria Martins no já citado artigo *Identidade e ruptura no teatro do negro*.

Considerações finais e prenúncios de desafios contemporâneos

Abdias Nascimento, em *Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões*, num exercício analítico do impacto do grupo trinta e oito anos após a sua extinção, identifica que “O TEN se desdobrava em várias frentes: tanto denunciava as formas de racismo sutis e ostensivas, como resistia à opressão cultural da brancura” (Nascimento, 2004, p. 223). De fato, a opressão foi um elemento que o grupo precisou de muita habilidade para transpor e avançar com seus intuitos, gerando muitas vezes posturas excessivamente conciliadoras e moderadas. Mas, no ponto de vista do historiador Petrônio Domingues, o TEN colaborou muito pouco ou quase nada para uma perspectiva radical antirracista da cena teatral brasileira:

Ele denunciava os estereótipos raciais, mas parte da dramaturgia produzida ou escolhida pela *troupe* continuou reproduzindo imagens da ‘cultura negra’ de forma exótica ou estilizada, bem como alimentando representações das religiões de matriz africana de maneira folclorizada ou espetacularizada. (Domingues, 2009, p. 124)

O historiador, no já citado artigo *Tudo preto: a invenção do teatro negro no Brasil*, embasou duras críticas ao teatro negro, tendo a Companhia Negra de Revistas e o Teatro Experimental do Negro como referência, ambos canonicizados a duras penas, com o intuito de apontar para problemas contemporâneos que ainda perduram para os corpos negros, que são capturados pelo

discurso de uma pretensa democracia, ou desviados de seus propósitos por um mercado das artes que ainda atua sob a égide da dominação branca. Ainda que ambas as contribuições e avanços sejam indiscutíveis, o que o autor parece sugerir é que esses grupos não foram radicais o suficiente para contraporem-se à força racista predominantemente em nosso país e presente em suas plateias. Se Abdias Nascimento já anunciava uma “opressão dominante da brancura,” a denúncia do racismo foi um tanto limitada aos moldes de civilização ocidental branca e à tentação de tornar-se elite negra, sem considerar que isso era uma mimese do opressor mais do que uma ruptura com a estrutura hegemônica.

O tensionamento entre as instâncias raciais negras e não negras foi constituinte das contradições geradas ao longo da trajetória do grupo. Análises como essas poderão subsidiar uma melhor compreensão de como a elite pretensamente branca carioca das décadas de 1940 a 1960 se colocava enquanto público de teatro negro, e a concepção de hipóteses acerca da falta de engajamento do grupo para a criação de uma política de formação de plateia negra que considerasse a inacessibilidade das pessoas negras aos espaços de fruição teatral. Abdias Nascimento declara a sua pretensão de educar os brancos por meio do teatro em entrevista concedida em 1946: “Vamos educar o público, fazê-lo aceitar, sem choques, a movimentação de brancos e pretos no palco” (Caetano, 1946). Essa aceitação da mobilidade de pretos no palco (e fora dele) já pressupõe o interlocutor branco como público, uma vez que é dele a dificuldade em admitir a presença de negros nos mesmos espaços frequentados por ele. Outro exemplo dessa pretensão de conscientização pedagógica do público branco se apresenta na publicação do livro *Dramas para negros e prólogo para brancos* em 1961, encampada pelo grupo, quinze anos após sua estreia, com nove textos dramáticos de diferentes autores, escritos especificamente para atores e atrizes negros, ao mesmo tempo que explicita o seu principal interlocutor. *Prólogo para brancos*, escrito por Abdias Nascimento, além de apresentar a coletânea, anuncia didaticamente para o leitor branco (e possível espectador) suas principais pretensões com a publicação: a conscientização da população branca sobre a relevância da cultura negra. Se a criação de tais dramaturgias tem como objetivo eliminar de vez a estigmatização de negros em cena normatizada até então, tais produções

literárias podem ser compreendidas como mecanismos pedagógicos, além de estéticos, voltados para artistas negros em cena e o público branco na plateia, quando encenadas.

Com todas as suas limitações, que são circunstanciais e históricas, o TEN foi responsável por encampar um projeto inovador e experimental, que tem como maior legado a elaboração e publicação de dramaturgias que dão conta de corpos negros e suas enunciações igualmente negras, fomentadoras da criação de uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, dando ao negro a oportunidade de surgir como personagem-herói, o que até então não se verificara. A partir de 1948, com a montagem da peça *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, e *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho, em 1949, há uma reviravolta do grupo no que diz respeito a seu engajamento no projeto dramático e cênico atrelado às suas ambições políticas e estéticas para o teatro negro brasileiro. Há algo comum, em ambas as dramaturgias, sobre a nítida intencionalidade de abordagem da cultura afro-brasileira que irá delinear uma poética mais próxima das intenções do grupo acerca do conceito de negritude. Tal intenção será materializada mais contundentemente em *Sortilégio, mistério negro*, escrita por Abdias Nascimento em 1951, e encenada por ele apenas em 1957, o projeto mais amadurecido do TEN, segundo uma perspectiva de maior aproximação com a cultura afro-brasileira conjunta à elaboração estética pretensamente negra, quase sinônimo de ancestralidade africana, quando esse valor não estava amplamente difundido. Porém, em todos esses casos, ainda há uma “estilização” tanto da cultura negra quanto da própria noção de mestiçagem, em voga na época. A dimensão “experimental” do grupo foi muitas vezes negligenciada em pesquisas, mas considerada por Leda Maria Martins, que relativiza a produção artística do grupo quando a compreende como disruptiva e desestabilizadora da recepção costumeira do negro enquanto estereótipo cômico racista, ainda que flertasse com o projeto moderno de cultura elitista, igualmente colonizador. Se o gesto político-artístico do TEN não contemplou os públicos negros no período de sua vigência, ainda assim tentou por inúmeras vezes dar o seu recado antirracista aos brancos, configurando seu caráter educador, ainda que, por vezes, corroborasse com a narrativa do opressor para ser aceito. Mas, sobretudo,

foi basilar para a formação futura de muitas plateias negras engajadas nos teatros negros da atualidade.

Então, por meio dos rastros do TEN, é possível apontar para os desafios de gerações seguintes de artistas da cena e da performance que consideram a intrínseca relação entre palco e plateia, sobretudo no teatro dito negro contemporâneo. Desde a aparição do TEN, surgem coletivos de artistas negros atentos aos debates promovidos por intelectuais também negros, e percebe-se considerável avanço na materialidade cênica imbuída de reflexões acerca da problematização de noções de universalidade, ocidentalidade, hegemonia cultural e raça como essência monolítica, ao mesmo tempo em que há expressivo crescimento do número de espectadores negros na plateia. De certa forma, o legado do TEN e seus duelos apontam para a demanda de reconhecimento da branquitude tal como se a compreende hoje, articulada por intelectuais brancos e negros, por tratar-se de importante debate para os estudos sobre racismo na contemporaneidade de maneira ainda mais densa e complexa. Se há nesse grupo o afinco em dar a ver mecanismos de opressão sobre o corpo negro, nunca foi sem perder de vista a insistente força de contrariedade a essa condição. Esse breve estudo dá atenção ao agenciamento dos modos de ver a cena teatral à luz de importantes processos sociais, com a intenção de apontar para a invenção de futuro intencionada pelo TEN para a população negra. A possibilidade de invenção para as pessoas negras, quando materializada cenicamente por outros coletivos artísticos constituídos após o TEN que gozam de seu legado, apresenta ao espectador contemporâneo anúncios de um mundo a ser alcançado, muito além do que se pode ver.

Referências

- BARBOSA, M. S. **Guerreiro Ramos e o personalismo negro**. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, USP. São Paulo, 2004.
- BENTO, M. A. S. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- CAMARGO, A. R. **A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

- DINIZ, G. A. **A literatura dramática do Teatro Experimental do Negro** [manuscrito]: entre a crítica e a história. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2022.
- DOMINGUES, P. Tudo preto: a invenção do teatro negro no Brasil. **Luso-Brazilian Review**, v. 46, n. 2, p. 113-127, 2009.
- FERNANDES, F. **O negro no mundo dos brancos**. 2. ed. São Paulo: Global, 2007.
- FERNANDES, F. Prefácio. *In*: NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016. p. 17-21.
- FREYRE, G. **Casa-grande e senzala**. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt, 1933.
- LIMA, E. T. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MARTINS, L. M. Identidade e ruptura no teatro negro. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, n. 18-20, p 227-236, 2016. DOI: 10.17851/0101-3548.9.18-20.227-236.
- MENDES, M. G. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.
- MENDES, M. G. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- NASCIMENTO, A. (org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NASCIMENTO, A. (org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.
- NASCIMENTO, A. Nasci no exílio. *In*: CAVALCANTI, P. C. U.; RAMOS, J. (org.). **Memórias do Exílio: Brasil 1964-19??**. São Paulo: Livramento, 1978.
- NASCIMENTO, A. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 50, 2004.
- NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno: 1930 – 1980**. São Paulo: Edusp, 1988.
- SILVA, J. C. **Entre Mira, Serafina, Rosa e Tia Neguita: a trajetória e o protagonismo de Léa Garcia**. Manaus: Editora UEA, 2023.

Recebido em 22/04/2024

Aprovado em 03/06/2024

Publicado em 30/08/2024