

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – CAMPUS DE ASSIS

TAYNARA RAFAELA DOS SANTOS

ARTISTAS E INTELECTUAIS NEGRAS EM CENA:

um estudo sobre a atuação das mulheres participantes do Teatro Experimental do Negro e
suas estratégias de evidenciação (1944 a 1957)

Assis

2024

TAYNARA RAFAELA DOS SANTOS

ARTISTAS E INTELECTUAIS NEGRAS EM CENA:

um estudo sobre a atuação das mulheres participantes do Teatro Experimental do Negro e suas estratégias de evidenciação (1944 a 1957)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em História.

Área de Concentração: História e Sociedade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Helena Oliveira Silva

Assis

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

S237a Santos, Taynara Rafaela dos
Artistas e intelectuais negras em cena : um estudo sobre a
atuação das mulheres participantes do Teatro Experimental do
Negro e suas estratégias de evidenciação (1944 a 1957) /
Taynara Rafaela dos Santos. — Assis, 2024
98 f.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Lúcia Helena Oliveira Silva

1. Mulheres. 2. Negras. 3. Teatro brasileiro - Relações
raciais. 4. Cultura afro-brasileira - Aspectos sociais. 5. Teatro
Experimental do Negro (TEN). I. Título.

CDD 792.0981

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE TAYNARA RAFAELA DOS SANTOS, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 27 dias do mês de março do ano de 2024, às 09:00 horas, no(a) meet.google.com/xgx-ioeu-hop, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de TAYNARA RAFAELA DOS SANTOS, intitulada **Artistas e intelectuais negras em cena: Um estudo sobre a atuação das mulheres participantes do Teatro Experimental do Negro e suas estratégias de evidenciação (1944 a 1957)**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. LUCIA HELENA OLIVEIRA SILVA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL - Assis/SP, Prof. Dr. WILTON CARLOS LIMA DA SILVA (Participação Virtual) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. PATRICIA TEIXEIRA SANTOS (Participação Virtual) do(a) UNIFESP - Guarulhos/SP. Após a exposição pela mestrande e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. LUCIA HELENA OLIVEIRA SILVA



AGRADECIMENTOS

Primeiramente, aos Orixás e às forças ancestrais, que me guiaram até aqui, me trazendo clareza, paciência e tranquilidade para conseguir realizar este trabalho. À minha família, em especial meu pai e minha irmã, que sempre me incentivaram a seguir nos estudos e não desistir dos meus objetivos educacionais. Aos meus amigos, que ao longo desses anos me ajudaram de diversas formas possíveis, seja com palavras de motivação, tirando dúvidas, corrigindo parte do trabalho, dentre outros. Destaco aqui: Daniel, Jonatan, Wallison, Ana Carolina, Anna Betine, Natana, Natácia, Caio, Andrew e Benedito.

Também agradeço ao meu psicólogo, pela escuta atenta ao longo do processo de escrita, que me ajudou a aliviar as inseguranças sobre a pesquisa e a escrita da dissertação.

Aos funcionários da FCL Unesp de Assis, pela atenção e orientação, desde o departamento de graduação, de pós-graduação, passando pela biblioteca, onde estive boa parte do tempo durante a realização deste trabalho.

Agradeço imensamente à Prof^a Dr^a Lúcia Helena de Oliveira Silva, pelo apoio e pela orientação desta dissertação, que foi imprescindível para que eu chegasse até o momento da defesa.

A todos, minha eterna gratidão.

RESUMO

Esta dissertação nasceu do interesse em pensar as relações raciais e de gênero a partir do Teatro Experimental do Negro - TEN¹. Esse grupo teatral teve grande importância no cenário social e político brasileiro e é a partir disso que evidenciaremos o protagonismo artístico e político de mulheres, artistas e intelectuais que dele participaram. A periodização das fontes acompanha o grupo desde a sua fundação, em 1944, e estende-se até a década de 1950. O interesse voltou-se especialmente para o trabalho e para a história de vida das mulheres que participaram do grupo, procurando entender a inserção da população negra, seu ativismo e a participação feminina nas histórias de Mercedes Baptista, Ruth de Souza, Léa Garcia e Maria de Lourdes Nascimento. Também são analisadas peças escritas para o TEN e as estratégias de evidência das personagens negras. Por fim, ao analisar a participação das atrizes e mulheres do TEN, demonstraremos as experiências de vida e luta quer pelo coletivo negro, quer para o caminho profissional escolhido por cada uma delas, apontando o forte envolvimento e os espaços obtidos na luta contra o racismo e em suas trajetórias de vida.

Palavras-chave: mulheres negras; Teatro Experimental do Negro; estratégias de evidenciação.

¹ Ao longo do texto será utilizada a abreviação TEN ao se referir ao grupo Teatro Experimental do Negro.

ABSTRACT

This dissertation stems from an interest in exploring racial and gender relations through the lens of the Experimental Theater of the Negro (TEN). This theatrical group held significant importance in the Brazilian social and political scene, and it is from this standpoint that we seek to highlight the artistic and political agency of the women artists and intellectuals who were involved in it. The sources cover the period from the group's founding in 1944 through the decade of the 1950s. My focus particularly lies in the work and life histories of the women who were part of this group, seeking to understand the integration of the black population, their activism, and the female participation within the stories of Mercedes Baptista, Ruth de Souza, Léa Garcia, and Maria de Lourdes Nascimento. The plays written for the TEN and the strategies for highlighting black characters are also analyzed. Finally, in examining the participation of actresses and women from the TEN, we aim to showcase the experiences and struggles, whether for the black community as a whole or for their chosen professional paths, highlighting their strong commitment and the spaces gained in the fight against racism and in their life trajectories.

Keywords: black women; Experimental Theater of the Negro; strategies for highlighting.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 - FORA DOS PALCOS: A POPULAÇÃO NEGRA NO BRASIL NO PÓS-ABOLIÇÃO	18
1.1 Entre associativismo e espaços de sociabilidade	18
1.2 Mulheres negras e o mundo do trabalho.....	25
1.3 Mulheres negras e o fenômeno da mestiçagem no imaginário social e na literatura	31
1.4 A situação da mulher negra no período pós-abolição: O caso de <i>Clara dos Anjos</i> , em Lima Barreto	35
1.5 Mulheres negras e a prostituição: análise da canção <i>O mundo é um moinho</i> , de Cartola ..	39
CAPÍTULO 2 - MULHERES NEGRAS DO TEN	46
2.1 A trajetória de Ruth de Souza entre memória e evidenciação	46
2.2 A trajetória de Léa Garcia: atuação na cena e militância	52
2.3 Mercedes Baptista: A bailarina negra no TEN e do Theatro Municipal	58
CAPÍTULO 3 - TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: A ESCRITA POTENTE DO GRUPO.....	64
3.1 Maria de Lourdes Vale Nascimento: a voz do TEN.....	64
3.2 A questão racial na peça <i>Sortilégio - Mistério Negro</i>	72
3.3 A construção da vilã negra na peça <i>O Filho Pródigo</i>	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS	92
Fontes	92
Bibliografia.....	93

INTRODUÇÃO

A história da população negra no Brasil tem recebido notáveis contribuições desde o centenário da abolição em 1988. Desde a década de 1980, esse protagonismo tem sido investigado devido às novas configurações teórico-metodológicas no campo historiográfico, que buscaram evidenciar as parcelas denominadas excluídas da história². A História do Brasil do final do século XIX e da primeira metade do século XX esteve centrada em detalhar um processo de intensas mudanças políticas e sociais, momento em que a modernização e industrialização tomavam a sua forma. Contudo, as camadas mais pobres, entre as quais estavam os negros, libertos e livres, foram invisibilizados no processo social histórico. As citações focadas no negro caracterizavam-se como exemplo do insucesso da Abolição, ou seja, pobreza, analfabetismo, a continuidade das más condições existentes na escravidão. Sendo assim, boa parte do estrato social negro não acompanhou esse fluxo do processo de modernização, ao passo que permaneceu desassistido pelo Estado, pois situado predominantemente em áreas rurais.

Novos trabalhos historiográficos têm revisto essa perspectiva e se voltado para uma história das relações raciais do trabalho, com ênfase no protagonismo negro e dos grupos alijados de sua própria história. Silvia Lara (1995) trouxe questionamentos sobre a ausência de estudos sobre os processos de resistência da população negra, ao demonstrar as possibilidades de se pensar o conceito de experiência de Edward P. Thompson, utilizado para os estudos da classe operária, para se refletir sobre a história da escravidão e abolição. Esse trabalho é um exemplo das novas leituras que repensaram os tradicionais limites da escravidão-liberdade, dos processos de luta cotidianos e pontuais e da importância de uma história das relações raciais, além da necessidade de pensar em novos paradigmas³.

O que se evidencia e é importante para nós, é que diante do processo político de modernização dos centros urbanos, os negros criaram estratégias de resistência para sobreviver, principalmente nas áreas urbanas, experiência que vinha desde o tempo da escravidão, o que se deu por meio da organização de entidades de ajuda mútua, denominadas de associativismo negro, sobre as quais explicaremos mais adiante.

² Aqui, inspira-se no título do trabalho de Michelle Perrot, cuja análise recaiu sobre grupos excluídos da história social francesa. Cf. PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução Denise Bottmann. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

³ LARA, Silvia Hunold. Blowin' in the wind: E. P. Thompson e a experiência negra no Brasil. **Projeto História**, São Paulo, n. 12, p. 43-56, out. 1995. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11300/8283>. Acesso em: 23 abr. 2024.

Nesse sentido, refletir a singular experiência do TEN e a história do seu criador, Abdias Nascimento, é um caminho para pensar sobre nossas protagonistas, as mulheres negras, e sua inserção no mundo do trabalho, literatura e nos debates políticos. Abdias Nascimento nasceu em Franca, interior de São Paulo, em 14 de março de 1914. Foi um escritor, artista plástico, teatrólogo e político ativista pelos direitos humanos e na luta contra a discriminação racial no Brasil. Fez parte da Frente Negra Brasileira⁴ e organizou o I Congresso Afro-Campineiro, em 1938. Sua idealização do TEN surgiu após uma viagem ao Peru, quando assistiu, pela primeira vez, à peça *O imperador Jones*, vendo como protagonista um homem branco pintado de preto, o que lhe causou indignação⁵. Além do TEN, ele também criou o Teatro do Sentenciado, enquanto esteve preso na Penitenciária do Carandiru, em 1943⁶. Segundo Sandra Almada (2009), o nome de Abdias Nascimento insere-se ao lado de grandes e reconhecidos ativistas mundiais, como Nelson Mandela e Martin Luther King, homens que lutaram pela causa antirracista. O longo legado de Abdias Nascimento teve grande impacto nacional e internacional, além de figurar como pessoa ativamente envolvida com a vida pública, sendo parlamentar no período de redemocratização do Brasil. A autora também destaca a passagem de Abdias Nascimento por São Paulo, quando tinha apenas 15 anos. Nessa ocasião, ele se alistou no exército com documentos falsos, haja vista que pretendia lutar na frente de batalha da Revolução Constitucionalista de 1932. Foi nesse momento que o jovem Abdias teria se aproximado da Ação Integralista Brasileira, movimento nacionalista fundado por Plínio Salgado. Após essa passagem por São Paulo, Abdias Nascimento partiu para o Rio de Janeiro, onde fundou com companheiros a confraria *Santa Hermandad Orquídea*, que se caracterizava por um grupo de jovens poetas interessados em arte e boemia. Foi nesse contexto que Abdias embarcou rumo ao norte do país e, posteriormente, a países da América do Sul, viagens que o impactariam profundamente e o inspiraram a fundar o Teatro Experimental do Negro⁷.

É importante ressaltar que essa iniciativa, embora de grande expressão, não se caracterizou como a primeira manifestação artística que se inseriam negros a emergir no país.

⁴ A Frente Negra Brasileira foi um movimento nacional fundado em 16 de setembro de 1931 na capital paulista. Tinha como objetivo a defesa da identidade negra, denunciando a segregação em espaços públicos, a falta de oportunidades e acesso à educação, saúde e empregos dignos para essa parcela da população. Organizava eventos esportivos e cívicos, e também mantinham salas de alfabetização. Entre seus fundadores, destacam-se as figuras de José Correia Leite e Raul Joviano do Amaral. Cf. OLIVEIRA, André Cortês de. **Quem é a “gente negra nacional”?**: Frente Negra Brasileira e *A Voz da Raça* (1933-1937). Orientadora: Celia Maria Marinho de Azevedo. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2006. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/371192>. Acesso em: 23 abr. 2024.

⁵ Esse episódio ocorreu em 1941, justamente quando Abdias estava no Peru e assistiu à peça *O Imperador Jones*, onde o ator Hugo D’Eviery interpretou o protagonista brochado de preto.

⁶ IPEAFRO. Personalidades – Abdias Nascimento. Disponível em: <http://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

⁷ ALMADA, Sandra. **Abdias Nascimento**. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 12.

Segundo Evani Tavares Lima (2010), desde o século XVI, os padres jesuítas utilizavam representações cristãs para catequizar indígenas e negros escravizados, que eram, ao mesmo tempo, público e atores envolvidos na produção teatral. Também ocorriam manifestações teatrais envolvendo negros em datas comemorativas, como Natal, onde essas pessoas apresentavam autos religiosos e espetáculos de cunho popular. Tais eventos atraíam um expressivo público, ainda que a prática de se fazer teatro nesse período fosse considerada algo não tão socialmente aceito.

Lima destacou companhias negras desse contexto, que faziam sucesso principalmente entre a realeza, companhias teatrais de Padre Ventura e Manuel Luís. Possuíam em seu elenco uma maioria de atores mulatos e montavam peças que chamavam atenção pela criatividade e luxo empregado nos figurinos. Evani Lima também lembra que durante a segunda metade do século XIX e início do XX, havia a presença de personagens negros em dramaturgias brasileiras e embora a presença no palco não fosse tão expressiva, a temática da escravidão estava de alguma forma representada nos palcos, pois o objetivo era engendrar uma ideia de “abrasileiramento” para a cena naquele momento histórico. A autora entende que houve uma desumanização dos negros na forma de representá-los, já que eles eram descritos como “o mal”, “feio” e outros adjetivos negativos, mostrados por meio de personagens como “mucama”, “moleque”, “escravo fiel”, “escravo ruim”. Houve dramaturgos amplamente conhecidos, como Martins Pena, que trazia o “negro paisagem”, e outros, como José de Alencar, Paulo Eiró, Castro Alves, Artur Azevedo, Agrário de Menezes e França Jr., que inseriram os negros como personagens centrais de suas tramas.

Adentrando ao contexto do século XX, quando o teatro tornou-se algo mais acessível às demais camadas da sociedade, a autora localizou práticas teatrais nas quais o negro se inseria com certo protagonismo, esses trabalhos ficaram conhecidos como teatro “ligeiro” e teatro de revista. Esse último se caracterizava por se tratar de um estilo que comportava música e dança, e atraía um público diversificado devido a seus traços cômicos e com temas sociais acessíveis. O teatro de revista contava com um expressivo número de atores e também dançarinas, que ficaram conhecidas como *Black Girls*. Dentre as companhias de revistas negras que compunham esse cenário e que ficaram bastante conhecidas, a autora destaca a Companhia Negra de Revistas (1926), a Companhia Bataclan Negra (1927) e a Companhia Mulata Brasileira (1930)⁸.

⁸ LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro**: do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum. Orientadora: Inacyra Falcão dos Santos. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930?mode=full>. Acesso em: 13 jan. 2023.

Nesse sentido, o TEN surgiu como um grupo diferido das manifestações artísticas teatrais mencionadas acima? O TEN emergiu a partir das inquietações do intelectual Abdias Nascimento, que juntamente com o advogado Aguinaldo Camargo⁹, pintor Wilson Tibério¹⁰ e outros amigos implicados com a arte fundaram o grupo de teatro na cidade do Rio de Janeiro em 1944. Abdias Nascimento entendeu a urgência de se criar um grupo de teatro com certas especificidades, nesse sentido, ele informou que a fundação do TEN se desenvolveu da seguinte maneira:

Quando fundamos o Teatro do Negro, ficou desde logo estabelecido que o espetáculo, a pura representação, seria coisa secundária. O principal, para nós, era a educação, e esclarecimento do povo. Pretendíamos dar ocasião aos negros de alfabetizar-se com conhecimentos gerais sobre história, geografia, matemática, línguas, literatura, etc. Por isso, enquanto a União Nacional dos Estudantes nos cedeu algumas de suas inúmeras salas, pudemos executar em parte esse programa¹¹.

O TEN ocupou-se, a priori, em alfabetizar e instruir com as primeiras noções teatrais as pessoas que fariam parte do elenco. Os primeiros interessados eram oriundos do setor de serviços, ou seja, empregadas domésticas, pedreiros, motoristas, dentre outros trabalhadores. A princípio, o grupo utilizava para os ensaios uma sala cedida pela União dos Estudantes Universitários - UNE, chegando a possuir cerca de 600 alunos em seu início. A entidade cumpria também a função pedagógica com os integrantes, politizando-os sobre a questão racial a fim de que adquirissem esclarecimento sobre a situação social da população negra no Brasil. A preocupação com a alfabetização de seus membros foi central para o TEN nesse período, pois era uma necessidade para que os atores e atrizes memorizassem os textos; por conta disso, a educação foi a principal bandeira do TEN em seu início, como parte do projeto de valorização do negro a fim de possibilitar acessos, como direito ao voto e maiores oportunidades no mercado de trabalho, além de engendrar conhecimentos sobre a cultura negra¹².

⁹ Aguinaldo Camargo (1918-1952) nasceu em Campinas, interior de São Paulo. Foi agrônomo, advogado, comissário de polícia, ator e diretor. Organizou, juntamente com Abdias do Nascimento e Geraldo Campos, o Congresso Afro Campineiro, em 1938. Um dos atores e militantes mais atuantes do TEN, sua carreira foi interrompida em 1952 com seu falecimento, vítima de atropelamento. IPEAFRO. Personalidades - Aguinaldo Camargo. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/aguinaldo-camargo/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

¹⁰ Wilson Tibério (1923-2005) foi um importante pintor, desenhista e escultor negro, além participar da concepção de cenário de algumas peças do TEN, também foi um artista de projeção internacional, expondo suas obras em diversos países, como Rússia, China, França, Itália e no continente africano. Museu AfroBrasil - Biografia. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/07/03/wilson-tib%C3%A9rio/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

¹¹ NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2003, p. 289.

¹² *Ibid.*, p. 290.

Acreditamos que o TEN visou ensinar em seus primeiros membros o que conhecemos como princípios da Negritude¹³, que remete à aceitação e ao orgulho de ser negro, bem como o reconhecimento de sua história para além da escravização. Segundo Petrônio Domingues (2005), o movimento Negritude ganhou força no Brasil por meio do TEN, pois os intelectuais do grupo guiavam seus pensamentos e ações a partir da ideia de valorização do negro, com a superação do complexo de inferioridade e combate ao racismo visando a emancipação. Para o autor, a ascensão desse pensamento se configurava como a expressão pequeno burguesa da intelectualidade negra envolvida com o TEN naquele período, como uma resposta à opressão de raça sofrida¹⁴.

Essa consciência racial era importante para que o desempenho dos atores no palco fosse consistente ao se embasar nesses princípios. Esse trabalho de resgate da identidade negra enquanto povos da Diáspora atlântica¹⁵ trouxe notoriedade ao TEN, dentro e fora dos palcos.

A primeira peça encenada pelo TEN foi *O Imperador Jones*, escrita pelo dramaturgo estadunidense Eugene O’Neil. Ela estreou no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1945. A realização só foi possível por conta da intermediação do então presidente Getúlio Vargas. Abdias Nascimento construiu diversas redes de apoio a seus projetos, a partir da participação de intelectuais renomados, como Paschoal Carlos Magno¹⁶. Foi após uma reunião com o então presidente organizada por Carlos Magno, juntamente com outros artistas e produtores para reivindicar subsídios estatais para a classe teatral, que Abdias Nascimento, junto à comissão, aproveitou a oportunidade e pediu ao presidente Vargas que autorizasse a apresentação do TEN naquele espaço almejado. O presidente apoiou prontamente a iniciativa

¹³ A partir da definição dos idealizadores (Aimé Césaire, Léopold Sedar Senghor e Léon Damas) do conceito de Negritude, admitimos que tal expressão trata-se da “Consciência de ser negro, simples reconhecimento de um fato que implica aceitação – assumir sua negritude, sua história e sua cultura”. A respeito, ver: MUNANGA, Kabengele. Pan-africanismo, negritude e teatro experimental do negro. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 107-120, jun. 2016. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2016v18n1p109>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2016v18n1p109>. Acesso em: 24 abr. 2024.

¹⁴ DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **África**, São Paulo, n. 24-26, p. 193-210, 2009. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i24-26p193-210>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74041>. Acesso em: 14 jan. 2024.

¹⁵ Esse conceito é utilizado ao se referir a todos os descendentes dos africanos trazidos pelo tráfico à América. Diz respeito à dispersão e desenraizamento dessa população do continente africano. Cf. GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

¹⁶ Paschoal Carlos Magno (1906-1980) foi um influente teatrólogo, ator, diplomata e produtor teatral. Fundou o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), o Teatro Duse e a Aldeia de Arcozelo. Foi um importante aliado do TEN em seus primeiros anos de atuação. Mais informações sobre a vida de Paschoal Carlos Magno, fundador do teatro Duse, do TEB e da Aldeia de Arcozelo, disponíveis em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/conheca-sobre-a-vida-de-paschoal-carlos-magno-fundador-do-teatro-duse-do-teb-e-da-aldeia-de-arcozelo>. Acesso em: 16 jan. 2024.

ligando para o prefeito Henrique Dodsworth para que este autorizasse a apresentação do TEN no Theatro Municipal do Rio de Janeiro¹⁷.

A apresentação histórica foi bem recebida pela crítica especializada da época, que voltou os elogios ao personagem protagonista Brutus Jones, interpretado pelo ator estreante Aguinaldo Camargo. Contudo, ela não foi vista com bons olhos por parte da grande imprensa, que classificou a empreitada como uma tentativa de segregação entre negros e brancos, defendendo que, ao contrário dos Estados Unidos, o racismo no Brasil não operava de maneira tão violenta, o que correspondia com a ideia de negação do racismo existente. Segundo um editorial publicado no jornal *O Globo*, parte da sociedade viu com descrédito a empreitada do grupo teatral. O texto dizia respeito ao pensamento de autor desconhecido, que acreditava não haver a necessidade da criação de um grupo de teatro só para negros e que tal ação serviria apenas para gerar um clima separatista no país, fundamentado pela harmonia racial: “[...] estamos construindo a nacionalidade e afirmando a raça de amanhã. Falar em defender teatro de negros entre nós, é o mesmo que estimular esporte de negros, quando no quadro das olimpíadas, mesmo no estrangeiro, misturam todos”¹⁸.

Essa relação de negação do racismo existente no Brasil foi observada por George R. Andrews (1998) entre os negros na cidade de São Paulo entre os anos de 1888 e 1988. Nesse contexto, o autor remarca a existência de posturas adotadas entre as pessoas negras de classe média de negar o racismo que sofrem, o que se justificava por conta da forma que se revela as relações raciais no Brasil, uma vez que ao mesmo tempo que visa maquiagem a existência de tensões raciais, também corrobora para manter os negros em posição inferior e subordinada em relação aos brancos. Essa situação é apontada pelo autor como exaustiva para os negros de classe média de São Paulo. Por meio de entrevistas, ele cita diversos exemplos de pessoas negras que se sentem pressionadas a produzirem mais e serem mais ativas que os brancos, sem o direito de cometer um erro sequer, principalmente no que tange o mundo do trabalho, se transformando em “super-humanos” para que, dessa maneira, consigam ascender socialmente e também “fugir” da discriminação racial. Esse comportamento acaba por levar os negros ao adoecimento psíquico, cujo impacto recai sobre a saúde mental¹⁹.

¹⁷ NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004, p. 214. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/B8K74xgQY56px6p5YQQP5Ff/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 24 abr. 2024.

¹⁸ TEATRO de negros. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 out. de 1944. [Editorial: Ecos e Comentários]. Ipeafro - Acervo Digital. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/ten-testemunhos/> Acesso em: 29 abr. 2024.

¹⁹ ANDREWS, George Reid. **Negros e brancos em São Paulo: 1888-1988**. Tradução Magda Lopes. Revisão técnica e apresentação Maria Lígia Coelho Prado. Bauru, SP: Edusc, 1998, p. 270-275.

Sobre o surgimento do TEN e o tensionamento social com a fundação do grupo, Abdias Nascimento (2004) revela dados a respeito da reação da imprensa e da sociedade que foram fortemente desmotivadores. De maneira geral, houve a censura do projeto desde o seu título, havendo até quem sugerisse a adoção de outros nomes, como “teatro folclórico” ou “teatro popular”, com o intuito de despolitizar a iniciativa e retirar o caráter ideológico do TEN. O sufixo “negro” não incomodou apenas setores da imprensa, mas também outros âmbitos da sociedade, inclusive aqueles considerados “progressistas” e de “esquerda”, como os membros da Semana de Arte Moderna de 1922, com destaque ao intelectual Mário de Andrade. Segundo Abdias, Andrade teria rechaçado, desde o início, a sua ideia de um teatro voltado para o negro²⁰.

Apesar de toda a crítica relacionada ao projeto, Abdias e seus companheiros deram seguimento aos ensaios do TEN, desafiando a crítica não só pela insistência no nome, mas também através do amadurecimento do grupo e de seus principais objetivos, colocar no palco atores e atrizes negros. Houve também inúmeras ações políticas e culturais realizadas pelo TEN em prol da mobilização antirracista: nos palcos, o grupo visava mobilizar esforços para inserir o negro nas artes cênicas, já que antes a sua presença era inexistente ou existia de forma estereotipada. Sobre isso, Miriam Garcia Mendes (1982) no lembra que no teatro do contexto escravocrata a questão racial não era tema relevante nas produções, pois o negro aparecia como parte do contexto da época. Ou seja, embora nem todas as peças versassem sobre escravidão, o negro se inseriu na maioria dessas montagens como parte do cenário²¹.

Um dos principais objetivos da entidade sempre foi a inserção do negro nas artes a partir de uma educação emancipadora, além da realização de ações políticas com intuito de divulgar iniciativas do movimento antirracista. Desse modo, o TEN não se restringia somente ao palco e uma de suas estratégias foi usar a imprensa periódica, focada na população negra, como meio de divulgação das ideias do grupo e também de suas atividades. Entre 1948 e 1950, eles criaram o jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, cuja proposta era popularizar e viabilizar as principais discussões étnico-raciais daquele momento. Uma dessas ações foi a veiculação de campanhas de candidatos negros nas eleições, dando espaço a artistas e intelectuais brancos e negros que tratavam sobre o tema racial, divulgando eventos promovidos pelo TEN e seus parceiros, além de denunciar os atos de racismo praticados na sociedade cotidianamente. O jornal apontava, por exemplo, o uso do critério “cor branca” por parte de associações beneficentes como condição para auxiliar os mais necessitados. Também

²⁰ NASCIMENTO, Abdias. *Op. cit.*, 2004, p. 210.

²¹ MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro (1838-1888)**. São Paulo: Ática, 1982, p. 189.

denunciava as escolas de ensino básico que se recusavam a executar a matrícula de alunos negros. Tais denúncias acerca do impedimento do ensino aos negros também apareceram no periódico, na coluna “Tribuna Estudantil”, escrita por Haroldo Costa²², em que destacou:

É comum, quando se diz que em determinados educandários não é permitido ao jovem de cor se matricular, surgirem os acomodados dizendo enfaticamente: ‘—A questão é simplesmente econômica. Se o negro tiver dinheiro poderá estudar onde lhe aprouver’. No entanto a questão verdadeiramente não se reduz a isto. Aí está o Colégio Notre Dame de Sion, que não aceita alunas negras, mesmo que elas se sujeitem a pagar as pesadas mensalidades²³.

O jornal *Quilombo* contava, ainda, com a coluna “Fala a mulher”, escrita pela assistente social Maria de Lourdes Vale Nascimento, colunista e diretora do periódico. Além disso, ela coordenava outras iniciativas do TEN, como o Departamento Feminino, através do qual criou o Conselho Nacional de Mulheres Negras em 1950. No terceiro capítulo deste trabalho, iremos detalhar a história dessa mulher emblemática e ainda pouco estudada pela historiografia.

Os eventos organizados pelo TEN destacaram-se pela autenticidade e pelo cunho político. Esses encontros foram importantes para levantar discussões raciais que muitas vezes não apareciam em eventos protagonizados pela intelectualidade brasileira, massivamente branca. Dentre os eventos promovidos pela entidade, estavam a Convenção Nacional do Negro, de 1945 e 1946, e a Conferência Nacional do Negro, de 1948 e 1949. Destacamos, aqui, o I Congresso do Negro Brasileiro, de 1950²⁴, que contou com a participação de diversos intelectuais, pesquisadores e militantes da época. Nele foram propostos seminários e debates acerca da condição e do papel desempenhado por esta população na história do Brasil. As discussões eram levantadas a partir de exposições temáticas de militantes e pesquisadores presentes, entre eles: Roger Bastide, Aguinaldo Camargo, Sebastião Rodrigues, Elza Soares Ribeiro, Mercedes Baptista, Guiomar Ferreira de Matos, Maria Manhães, Nilza Conceição, Arinda Serafim, Maria de Lourdes Vale Nascimento, José Cláudio Nascimento, Haroldo Costa, Edison Carneiro, Darcy Ribeiro, Guerreiro Ramos, Ironides Rodrigues e Abdias Nascimento. Ou seja, havia militantes negros e intelectuais que estudavam o tema.

Também marcaram presença diversos representantes de entidades negras, como a União dos Homens de Cor, União Cultural dos Homens de Cor, Federação dos Morros, Floresta

²² Haroldo Costa é ator, diretor, produtor, escritor e sambista. Iniciou sua carreira artística no TEN, quando atuou na peça *O filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, em 1947. Quando escreveu para o jornal *Quilombo*, era ex-vice-presidente da Associação Metropolitana de Estudantes Secundários.

²³ COSTA, Haroldo. Queremos estudar. **Jornal Quilombo**, Rio de Janeiro, 9 dez. 1948.

²⁴ O I Congresso do Negro brasileiro, de 1950, realizado pelo TEN ocorreu após a I e II Convenção Nacional do negro, de 1946 e 1947, e a Conferência Nacional do Negro, de 1949. Tais encontros anteriores ajudaram a dar forma ao Congresso de 1950.

Aurora, Grêmio Cruz e Sousa dentre outros. Um dos objetivos do congresso era ampliar os estudos sobre a importância do negro não somente como objeto de pesquisa, mas também como pesquisador, traçando diálogos entre a militância e a academia, visando pensar em ações políticas concretas em prol do combate às discriminações e frente às principais dificuldades enfrentadas pela população negra na sociedade brasileira. Entre os variados assuntos versados, os temas mais discutidos foram o problema da discriminação racial, identidade, cultura, trabalho e educação. Ademais, nos chama atenção o debate sobre a regulamentação das trabalhadoras domésticas, liderado pelas mulheres do TEN, assunto que será exposto mais adiante²⁵.

Dentre as outras atividades desenvolvidas no interior do TEN destacam-se a iniciativa cultural e artística da Semana de Estudos Negros e o Concurso de Belas-Artes com o tema “Cristo Negro”, em 1955²⁶. O evento de artes plásticas aconteceu em razão do 36º Congresso Eucarístico Internacional na cidade do Rio de Janeiro. Naquela data, a ideia era eleger uma obra artística que melhor representasse a população negra e cristã. Apesar do evento ter sido apoiado por diversas autoridades religiosas, ele gerou uma série de críticas por parte da parcela cristã mais conservadora da sociedade carioca, como ilustrou a edição de 26 de junho de 1955 de *O Jornal do Brasil*, que classificou o concurso como de muito mal gosto: “Essa exposição que se anuncia deveria ser proibida como altamente subversiva. Tal acontecimento realizado às vésperas do Congresso Eucarístico foi preparado adrede para servir de pedra de escândalo e motivo de repulsa”²⁷.

Outro evento do TEN que chamou atenção foram os concursos de beleza, que mobilizaram esforços para promover e valorizar a estética e atributos da mulher negra, excluída de concursos de beleza nacionais, como o “Miss Brasil”. Os concursos de beleza idealizados e promovidos pelo TEN foram os chamados “Boneca de Pixe” e “Rainha das Mulatas”, e ocorreram entre os anos de 1947 e 1950. Embora os nomes adotados para os concursos gerassem controvérsias, a intenção era ressignificar os termos pejorativos “Pixe” e “Mulata”. Os critérios cobrados das candidatas iam desde qualidades artísticas, elegância, além de qualidades morais e intelectuais. A finalidade era desconstruir a imagem estereotipada da mulher negra brasileira que estampava o imaginário popular, a saber: falta de atributos de beleza e atitudes de recato. Segundo Elisa Larkin Nascimento (2003), com a iniciativa dos concursos

²⁵ NASCIMENTO, Abdias. **O negro revoltado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

²⁶ A vencedora do concurso foi a artista Djanira, com sua obra intitulada “Cristo na Coluna”. Cf. IPEAFRO - Acervo Digital. Disponível em: OBRAS CRISTO NEGRO | Ipeafro. Acesso em: 23 jun. 2023.

²⁷ NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Op. cit.*, p. 300-301.

de beleza, “[...] O TEN procurava ensinar espaços de conquista de autoestima às mulheres negras afrodescendentes inferiorizadas por esse padrão exclusivista e eurocentrista de beleza”²⁸.

Enfatizamos a participação da bailarina Mercedes Baptista no concurso “Rainha das Mulatas” de 1948. Mercedes foi a primeira bailarina negra a compor o corpo de baile do Ballet Municipal do Theatro do Rio de Janeiro e sua trajetória será evidenciada neste trabalho. Ao vencer o concurso, ela começou a participar mais ativamente do TEN, participando de eventos e discussões. Seu legado está diretamente relacionado ao carnaval e à dança afro-brasileira, e, por essas e outras razões, merece nossa devida atenção²⁹.

Até aqui, tivemos em vista evidenciar o grupo Teatro Experimental do Negro como um dos mais expressivos grupos de teatro negro brasileiro e demonstrar seus esforços para imprimir na história do teatro nacional personagens negros interpretados, de fato, por atrizes e atores afrodescendentes. As manifestações do grupo de Abdias Nascimento diferem de outras entidades por manter diálogo com intelectuais, políticos e artistas que tinham interesse em auxiliar o grupo de alguma maneira. O tem, como já descrito, também esteve em múltiplos espaços onde o negro ocupava de forma invisibilizada, como as artes e as discussões acadêmicas. É por essa razão que o TEN ganhou notoriedade por se tornar uma companhia de teatro que montava peças clássicas com atores negros e que, ao mesmo tempo, buscava atender as demandas da população negra com conhecimento, acesso à cultura e a cidadania.

Destarte, esse trabalho dará enfoque nas mulheres negras que, de alguma forma, participaram das ações do TEN entre as décadas de 1940 e 1950, evidenciando suas trajetórias e principais feitos artísticos e políticos, bem como as estratégias adotadas por elas para se destacarem nos meios nos quais se inseriram. O estudo sobre essa participação volta-se a partir da perspectiva da micro-história³⁰ sem, contudo, deixar de entender a participação delas no contexto histórico em que viviam. A metodologia é parte de nossos instrumentos de análise de documentos e trabalhos relativos à trajetória do TEN em que se revelam nomes de mulheres

²⁸ *Ibid.*, p. 297.

²⁹ MERCEDES BAPTISTA. Museu afro Brasil, 2023. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/mercedes-baptista>. Acesso em: 5 jan. 2024.

³⁰ A micro-história define-se como estudos dos processos históricos do indivíduo ou coletivo por meio de lacunas existentes nos processos macro-históricos. Seu interesse parte geralmente da esfera do privado e do cotidiano, abrangendo, principalmente, grupos subalternizados que foram, de alguma maneira, silenciados, apagados ou tiveram suas realidades distorcidas pela história universal, como as mulheres, os trabalhadores, as comunidades rurais, etc. Para esse trabalho, o nome é remarcado pela análise microscópica ganhando ares de extremo valor, uma vez que nosso objetivo é trazer à luz da historiografia mulheres que foram importantes dentro de seus contextos. Segundo Carlo Ginzburg (1989), para a micro-história, é a partir do nome que se localizam personagens esquecidos ao se analisar, por exemplo, episódios transgressores na história e processos criminais. Assim, o nome funciona como um fio condutor da história. E, por conta disso, este trabalho buscará revisitar os nomes dessas mulheres negras e suas realizações.

negras, bem como em suas biografias publicadas, que mostram como elas de alguma forma contribuíram para o legado do grupo e também como adotaram formas de evidenciar-se em suas áreas de atuação. O nome como evidência se torna, no entendimento de Carlo Ginzburg (1989), peça primordial de análise na pesquisa histórica³¹. Para a micro-história, qualquer tema é possível de ser estudado, seja seus personagens célebres ou desconhecidos, assim como elucidou Ronaldo Vainfas (2002), essa corrente historiográfica está diretamente ligada à história cultural e social, e tem em seu cerne a preocupação com assuntos ligados à representação, sem perder de vista as contradições sociais³².

Ao longo deste trabalho, reuniremos informações pertinentes e que se ligam de alguma forma ao legado da população negra brasileira e ao TEN. No primeiro capítulo serão mostrados os caminhos percorridos pela população negra durante o pós-abolição, pensando estratégias de evidência no espaço rural e urbano, bem como a inserção no mundo do trabalho pelas mulheres negras, passando pela ocupação no trabalho doméstico e pela prostituição, como essas mulheres são vistas pela bibliografia especializada e também por meio da literatura e da música, que visam refletir os principais anseios da época.

No segundo capítulo, adentramos na biografia de nomes femininos importantes que de alguma forma se ligaram ao TEN, entre o seu surgimento, passando por momentos marcantes da trajetória do grupo, figuras como Ruth de Souza, Léa Garcia e Mercedes Baptista serão mencionadas para evidenciar a existência e potência de suas trajetórias artísticas e políticas.

Já no terceiro capítulo serão analisados os escritos que se aproximam do grupo presentes no trabalho de Maria de Lourdes Vale Nascimento como redatora do jornal *Quilombo*, a fim de compreender o impacto dessa produção. Também serão analisados dois trabalhos dramáticos produzidos para o TEN e encenados pelo grupo: *O Filho Pródigo* e *Sortilégio - Mistério Negro*. Aqui será pensada a estrutura dessas obras por meio da conceitualização de gênero nelas presentes, além de seu impacto no cenário teatral, ao analisar a dramaturgia e a recepção do público e da crítica especializada.

³¹ GINZBURG, Carlo. O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico. In: CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989, p. 169-178.

³² VAINFAS, Ronaldo. **Micro-história: os protagonistas anônimos da História**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

CAPÍTULO 1 - FORA DOS PALCOS: A POPULAÇÃO NEGRA NO BRASIL NO PÓS-ABOLIÇÃO

Neste capítulo serão abordadas as principais formas de organização política de parte da população negra, seus arranjos e militância em prol da igualdade racial. Também serão discutidos os espaços de sociabilidade dessa população, seja no meio rural e urbano, visando observar as formas que essas pessoas encontraram para sobreviver, principalmente por meio da ocupação do trabalho doméstico. Para refletir sobre o lugar da mulher negra no imaginário social, artístico e literário, propõe-se análise da canção *O mundo é um moinho* e do romance *Clara dos Anjos*, relacionando-as a relações matrimoniais e de intercasamento existentes no Brasil, além de pensar sobre a questão da prostituição e formas de resistência observadas à luz do período intitulado pós-abolição.

1.1 Entre associativismo e espaços de sociabilidade

É importante demonstrar que para além do TEN, houve outras iniciativas da comunidade negra, cujo propósito era integrar o negro às principais pautas raciais existentes no país em meados da primeira metade do século XX. Tais esforços mostram que a população negra não estava passiva diante de toda a situação de desamparo do período pós-abolição. Pelo contrário, eles buscaram estratégias para ocupar melhores posições na sociedade e se organizaram de diversas formas. Um dos caminhos escolhidos para efetivação de ajuda foi o associativismo negro, que consistia em organizações sociais, culturais, educacionais e políticas. Essas entidades tinham o objetivo de obter visibilidade e lutar por direitos na estrutura social, permeada pelo racismo que os impedia de avançar em diversos âmbitos. Nascido durante a escravidão, o associativismo negro ampliou-se no período pós-abolição e, principalmente, na segunda metade do século XX, atuando em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e em algumas localidades do interior do Brasil³³.

Essa forma de se organizar por meio de redes de apoio entre negros, principalmente no pós-abolição, se tornou uma clara resposta ao racismo estrutural presente na sociedade

³³ Entende-se por associativismo negro a formação de redes de sociabilidade em prol da luta por direitos sociais, com a criação de organizações de apoio mútuo entre negros, com o intuito de melhorar as condições de vida dessa parcela da população. Para mais informações, consultar: SILVA, Lúcia Helena Oliveira; XAVIER, Regina Célia Lima. Historicizando o associativismo negro: contribuições e caminhos da historiografia. **Revista Mundos do Trabalho**, Florianópolis, v. 11, p. 1–15, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-9222.2019.e67320>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/view/1984-9222.2019.e67320>. Acesso em: 5 jan. 2024.

brasileira. Segundo Silvio Almeida (2019), o conceito de racismo estrutural define-se pela ideia de que estamos inseridos em uma estrutura social alimentada pelo racismo, isso ocorre por conta das instituições de poder estarem dentro dessa estrutura social, e, por isso, acabam por reproduzir racismos e outros tipos de opressões. O autor cita como exemplo o governo e escolas como instituições que reproduzem muitas vezes padrões racistas, demonstrando que o racismo estrutural ultrapassa os limites do plano individual, tornando, assim, uma relação estabelecida entre um grupo contra o outro, que visa manter uma ordem social com o uso, muitas vezes, do aparato institucional. Para a superação do racismo estrutural, o autor mostra a necessidade de as instituições adotarem posturas e medidas antirracistas a fim de cessarem com a reprodução de toda e qualquer forma de discriminação³⁴.

A criação de espaços suplantados pelo associativismo negro para autoafirmação, onde a comunidade negra pudesse reivindicar sua cidadania frente ao preconceito racial, tornou-se solo fértil para o florescimento de diversas formas de ativismo pela luta contra o racismo. O chamado ativismo negro, aliado ao associativismo, apareceu no chamado período pós-abolição a partir de organizações em diversas frentes e se caracterizava por clubes dançantes e desportivos, localizados principalmente nos centros urbanos. Tinham por objetivo criar modos de luta contra a discriminação racial, especialmente para a obtenção de melhores condições de trabalho para a população negra. Posteriormente, houve a organização de movimentos sociais ampliados, como foi o caso o Movimento Negro Unificado - MNU na cidade de São Paulo, no final da década de 1970. Inspirado nas organizações negras marxistas estadunidenses, a organização contava com diversas entidades negras, como o Centro de Cultura e Arte Negra - CECAN, Câmara do Comércio Afro-Brasileiro, Grupo Afro-Latino América, dentre outros. O MNU correspondia a esforços de unificar as diversas manifestações do movimento negro que ascendiam naquele período. Sua atividade de renascimento no período da Ditadura foi o ato público em frente ao Theatro Municipal de São Paulo em razão da discriminação racial sofrida por atletas negros no Clube de Regatas Tietê e também pela morte do trabalhador negro Robson Silveira da Luz, brutalmente torturado e assassinado no 44º Distrito policial de Guaianases³⁵.

Em estudo sobre o percurso do negro brasileiro através do associativismo, Clóvis Moura (1992) demonstra a trajetória e ações da intelectualidade negra do período com a Imprensa Negra Paulista. Em 1915, surgiu o periódico negro denominado *O Menelick*, considerado um dos mais expressivos jornais desse movimento. Segundo Clóvis Moura, os negros paulistas

³⁴ ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

³⁵ DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói, RJ, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/yCLBRQ5s6VTN6ngRXQy4Hqn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25 abr. 2024.

“[...] recorreram à solução mais viável, que era fundar uma imprensa alternativa, na qual os seus desejos, as denúncias contra o racismo, bem como a sua vida associativa, cultural e social refletissem”³⁶. Posteriormente, surgiram outros jornais com finalidades semelhantes e também como instrumentos de organização política, como foi o caso de *A Voz da Raça*, de 1933. Esse periódico teve vida mais duradoura e se tornou porta-voz da Frente Negra Brasileira – FNB, organização que veio a público na capital paulista como um movimento e se espalhou por outros estados, vindo a tornar-se, inclusive, partido político. Assim como o TEN, ela defendia a identidade negra, denunciando a segregação em espaços públicos, a falta de oportunidades e acesso à educação e saúde. A Frente Negra procurava estimular o acesso à educação e politização de seus participantes. Esse interesse culminou na criação de escolas comunitárias e cursos de alfabetização, criados pela própria Frente Negra e por outras entidades. Contudo, o acesso aos espaços educacionais era a superação do primeiro obstáculo, uma vez que ao ingressar no ensino regular, a população negra enfrentava o preconceito racial e a subestimação por parte de muitos professores e alunos brancos, o que gerava uma alta taxa de evasão, situação que só foi investigada nos estudos voltados à educação³⁷. Um dos estudos centrados no comportamento escolar da população negra na primeira metade do século XX foi realizado pela Virgínia Leone Bicudo, mulher negra pioneira dos estudos psicanalíticos no Brasil no início do século XX. Virgínia contribuiu juntamente com os autores para a construção do livro *Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo*, de 1955, em que ela investigou o impacto do racismo na vida escolar de estudantes negros³⁸.

Ao trazer informações sobre o ativismo negro aliado ao associativismo, nota-se que o século XX foi marcado por inúmeros protestos em nome da chamada segunda abolição³⁹, indicando que as entidades negras mantiveram diálogo com a sociedade civil a fim de informar sobre a condição desigual do negro. A instauração do Estado Novo (1937-1945) acabou por colocar na ilegalidade muitas dessas organizações, como foi o caso da Frente Negra Brasileira. Foi nesse contexto político que surgiu o TEN. Como as organizações anteriores, ele se

³⁶ MOURA, Clóvis. **História do negro brasileiro**. Em Busca da Cidadania. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 70. v. 180.

³⁷ *Ibid.*, p. 63-79.

³⁸ Houve estudos acerca da condição do negro brasileiro, realizados no início da década de 1950 por sociólogos como Roger Bastide e Florestan Fernandes, que foram amparados pela UNESCO, com a missão de compreender como se estruturava as relações sociais com os grupos raciais distintos existentes no país. Cf. BICUDO, Virgínia Leone. Atitudes dos alunos dos grupos escolares em relação com a cor dos seus colegas. In: BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan (org.). **Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo**. São Paulo: Editora Anhembi/Unesco, 1955, p. 227-310.

³⁹ Para o sociólogo Florestan Fernandes, o conceito de segunda abolição define-se como os movimentos de contestação promovidos pelos negros entre as décadas de 1930 e 1940. Cf. FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Expressão Popular: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2017, p. 32-33.

organizou em uma ampla frente de atividades que anteriormente já tinham buscado o letramento educacional, associações de mútua ajuda, que vieram muito antes dos sindicatos. Voltava-se também aos eventos artísticos, congressos científicos, enfim, tinham uma agenda diversa de apoio e promoção da população e identidade negra. Nesse sentido, no caso de São Paulo, a Imprensa Negra Paulista foi primordial, sendo um dos empreendimentos da comunidade negra paulista mais ativo, que floresceu especialmente entre os anos de 1910 e 1960⁴⁰.

Essas múltiplas formas de se organizar socialmente pensadas e efetivadas pela população negra no pós-abolição, são formas de interpretações acerca das estratégias de evidenciação dos negros no Brasil em meados do início do século XX. Ao lançar o olhar para o seu cotidiano, percebe-se clara estrutura idealizada para ajudar de alguma maneira aqueles que eram empurrados à margem da sociedade em razão do preconceito étnico-racial. Em função disso, nossa perspectiva teórica será baseada na metodologia de análise dos arranjos sociais pela ótica da Edward Thompson (1998). O autor desenvolveu uma linha de pensamento histórico ao descrever os costumes presentes na vida dos trabalhadores da Inglaterra do século XVIII e XIX, como refletiram na cultura dessa classe e de que modo reverberou em toda sociedade imbuída nos novos ditames da crescente Revolução Industrial que assolava o hemisfério norte naquele momento. Ao reivindicar por uma história vista da perspectiva dos trabalhadores, ele mostra que essa mudança de enfoque pode ser bastante útil ao historiador, abrindo ainda a possibilidade para as pesquisas futuras que possam se interessar por essa perspectiva⁴¹.

Para melhor compreensão da organização da classe operária inglesa do período explicitado, Edward Thompson (1987) lançou o olhar para o cotidiano dessas pessoas, visando reconstruir os caminhos percorridos por elas. Sobre isso, o autor nos elucida que a vida da classe operária durante a Revolução Industrial deve ser lembrada para não ser negligenciada pela história, mostrando que:

[...] Apenas os vitoriosos (no sentido daqueles cujas aspirações anteciparam a evolução posterior) são lembrados. Os becos sem saída, as causas perdidas e os próprios perdedores são esquecidos.

Estou tentando resgatar o pobre tecelão de malhas, o meeiro ludita, o tecelão do ‘obsoleto’ tear manual, o artesão ‘utópico’ e mesmo o iludido seguidor de Joanna Southcott, dos imensos ares superiores de condescendência da posteridade. Seus ofícios e tradições podiam estar desaparecendo. Sua hostilidade frente ao novo industrialismo podia ser retrógrada. Seus ideais comunitários podiam ser fantasiosos.

⁴⁰ Para saber sobre a trajetória da Imprensa Negra Paulista, ver: FERRARA, Miriam Nicolau. **A imprensa negra paulista (1915-1963)**: estudo monográfico. Orientador: Fernando A. A. Mourão. 1981. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

⁴¹ THOMPSON, Edward Palmer. *Costume e Cultura*. In: THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**. Estudo sobre a Cultura Popular Tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 13-24.

Suas conspirações insurrecionais podiam ser temerárias. Mas eles viveram nesses tempos de aguda perturbação social, e nós não. Suas aspirações eram válidas nos termos de sua própria experiência; se foram vítimas acidentais da história, continuam a ser, condenados em vida, vítimas acidentais⁴².

Sendo assim, é com base nesse lugar de retomada das vozes menos ouvidas pela história oficial que traremos noções ao que refere aos arranjos sociais da população negra de meados do século XX, para, assim, adentrarmos na questão relativa à vida das mulheres negras reais e da ficção. Ao se valer de informações sobre cidades do interior e capitais do território brasileiro é possível compreender o contexto cotidiano do pós-abolição. É certo afirmar que a maioria da população negra era predominantemente rural e, quase em sua totalidade, analfabeta. Todavia, houve aqueles que optaram pelo modo de vida urbano na busca por garantia de melhores condições e acesso à educação.

Em dados fornecidos por Joana D’Arc de Oliveira (2018), em seu estudo sobre a população negra na cidade de São Carlos, no interior de São Paulo, ela observou que o acesso à terra em perímetro urbano entre os anos de 1850 e 1920 foi dificultado. Segundo a pesquisadora, tal dificuldade seria uma reação ao recente processo de abolição da escravidão, já que essas permissões eram regidas pela Câmara Municipal de São Carlos através do código de posturas e tinham como finalidade certificar que as terras localizadas, principalmente em áreas centrais do município, se concentrassem nas mãos das famílias mais abastadas. Por conta dessa dificuldade, muitos negros que viviam na zona rural permaneceram nelas, ocupando as funções de trabalho nas fazendas e em moradias ofertadas pelos seus antigos senhores de escravos⁴³.

A partir da coleta de dados do Recenseamento Populacional da cidade de São Carlos em 1907⁴⁴, Joana Oliveira pôde quantificar a percentagem de pessoas negras que viviam na área rural e urbana. Segundo o censo, cerca de 4.816 pessoas se declararam negras, o que correspondia à 12% da população. Desse total, 3.487 moravam na parte rural da cidade e apenas 1.329 tinham como moradia o perímetro urbano, o que em dados percentuais corresponde a 72% da população negra rural e 28% urbana. Observou-se que uma grande parcela negra da

⁴² THOMPSON, Edward Palmer. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 13.

⁴³ OLIVEIRA, Joana D’Arc de. Conflitos e vivências no espaço urbano no pós-abolição. In: OLIVEIRA, Joana D’Arc. **Da senzala para onde?** Negros e negras no pós-abolição em São Carlos–SP (1880-1910). São Carlos: FPMSC, 2018, p. 61-62.

⁴⁴ Joana D’Arc pondera que os dados do recenseamento de 1907 foram retirados do decreto-lei registrado em Ata da Câmara Municipal e que apenas ordenava a execução do censo e nada dizia sobre a metodologia utilizada, sendo que muitos pardos teriam sido classificados como brancos, o que torna os dados da fonte pouco críveis. Essa documentação e outras utilizadas pela pesquisadora encontram-se hoje na Fundação Pró-memória de São Carlos (FPMSC).

população habitava a área rural, onde trabalhavam em propriedades agrícolas e, em alguns casos, em suas próprias terras. Havia uma certa preferência dessas famílias pela vida no campo, fosse pela familiaridade com o contato com a terra em trabalhos ligados à agricultura, mas também pela conservação da unidade familiar e vínculos afetivos⁴⁵.

Joana Oliveira notou a existência de uma pequena, porém ativa parcela de negros que viviam na área urbana da cidade de São Carlos. Esses moradores ocupavam áreas mais distantes da igreja Matriz, localizada no centro da cidade e que possuía em seu entorno casas e mansões que abrigavam a elite do café. Após a abolição da escravidão, foram criados os primeiros loteamentos periféricos em São Carlos e eles passaram a comportar a população mais pobre e também negra. Os loteamentos buscavam resolver um problema de espaço urbano, mas também poderiam revelar um desejo de afastamento e receio das elites em relação aos mais pobres, entre os quais estavam os libertos e seus descendentes, do centro da cidade. Ainda segundo Joana D'Arc de Oliveira, esses bairros periféricos não atendiam as necessidades básicas para moradia e permaneceram carentes de melhorias por muito tempo⁴⁶.

Sobre os espaços delimitados para a população negra, vimos movimento semelhante em Campinas, também no interior de São Paulo, onde os negros conviviam cotidianamente com a violência desde o período escravista, sendo que essa era a região paulista apontada como uma das mais cruéis no que diz respeito ao tratamento concedido às pessoas escravizadas. Após a abolição da escravidão, a parcela negra correspondia a cerca de 30,5% da população total da cidade, esse percentual seguia em queda em razão da forte onda de imigração europeia que se instalara em Campinas para trabalhar nas lavouras de café.

Lúcia Silva (2016), ao analisar fontes documentais relativas à Casa de Detenção da Corte na cidade do Rio de Janeiro e processos criminais e cíveis do município, encontrou informações referentes a cor das pessoas, suas formas de sociabilidade, além de mapear os locais de habitação dos negros, bem como o local de onde vieram, sendo em sua maioria vindos da cidade do Rio de Janeiro. A autora chama atenção para o fato de que os negros em Campinas eram coibidos de percorrer, aos domingos, as ruas destinadas aos brancos. Por meio de jornais da época, como *Gazeta de Campinas*, a população branca destilava a sua insatisfação ao ver negros transitando no mesmo espaço que eles. Lúcia Silva explicita que o direito de ir e vir dos negros era duramente cerceado, mesmo entre aqueles que possuíam alguma ocupação, ou seja, as ruas centrais de Campinas eram destinadas à circulação das famílias ricas. Na rua central, intitulada Barão de Jaguara, por exemplo, existia uma imposição social silenciosa que impedia

⁴⁵ OLIVEIRA, Joana D'Arc de. *Op. cit.*, p. 159-161.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 162-163.

os negros de transitarem juntamente com as pessoas brancas em momentos de lazer aos finais de semana. Apesar do intenso clima de animosidade, isso não impediu que os negros campineiros se organizassem para denunciar as discriminações que ocorriam. Em 1910, surgiu o primeiro periódico negro, chamado *O Bandeirante*, e em 1923, foi lançada a primeira edição do jornal *Getulino*, ambos tinham a função de noticiar fatos pertinentes à vida dos negros e também denunciar as intolerâncias raciais constantes e existentes naquela sociedade. Destaca-se a criação da Associação Campineira dos Homens de Cor, fundada em 1915 para prestar auxílio aos desassistidos e a Corporação Musical Campineira dos Homens de Cor, em 1933, como resposta a bandas formadas na cidade, que proibiam a inserção de músicos negros⁴⁷.

Cabe ressaltar que o cerceamento espacial se aplicava às crianças, aos idosos e também às mulheres, mesmo entre aquelas que precisavam estar fora de casa para sustentar suas famílias. Voltando-se agora para a especificidade da mulher negra, observamos que para essa parcela da população ganhar as ruas sempre foi um desafio desde o período colonial, quando se organizavam em diversas atividades com o intuito de obter alguma forma de renda, fosse através da venda de verduras, legumes, frutas, pratos típicos, artesanatos ou até mesmo na prostituição. É claro que muitas vezes se tornavam alvo de alguma forma de opressão pelo fato de estarem ocupando o espaço público e também poderiam sofrer algum tipo de exploração. Abdias Nascimento (2016) destaca tal ponto quando fala sobre a exposição das mulheres negras: “[...] ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de status social, e total desamparo, continua vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco”⁴⁸. Aqui, ele se refere especificamente ao período escravista, quando as mulheres negras eram constantemente vítimas de estupros e exploração sexual, porém esses e outros tipos de violência não se distanciaram da realidade das mulheres negras ao longo da História. No entanto, o enfoque desse trabalho é mapear as estratégias de evidenciação dessas mulheres que, mesmo expostas a situações difíceis, conseguiram transpor essas realidades e se destacarem em contextos micro-familiares ou macro-político-artístico, alcançando, assim, status de projeção, ascensão e visibilidade.

⁴⁷ SILVA, Lúcia Helena Oliveira. Uma cidade difícil de viver: A dura vida dos libertos em Campinas. In: SILVA, Lúcia Helena Oliveira. **Paulistas afrodescendentes no Rio de Janeiro pós-Abolição (1888-1926)**. São Paulo: Humanitas, 2016, p. 60-68.

⁴⁸ NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016, p. 73-77.

1.2 Mulheres negras e o mundo do trabalho

A realidade das mulheres perpassa por diferentes percursos, muitas vezes negligenciados por historiadores. Segundo Rachel Soihet e Joana Maria Pedro (2007), a história foi o último campo das humanidades a dar devida atenção à temática e essa postura cautelosa gerou morosidade no avanço das discussões sobre a participação das mulheres na História. De modo geral, se atribuía um caráter universal ao sujeito histórico, afinal “[...] acreditava-se que, ao falar dos homens, as mulheres estariam sendo, igualmente contempladas, o que não correspondia à realidade”⁴⁹.

No que diz respeito à questão racial, existe uma frequente ausência de racialização nos estudos de gênero. Mesmo com os avanços dos debates historiográficos centrados na questão do feminino iniciados por historiadoras e pelo movimento feminista no século XX, o marcador racial ainda aparece de forma tangenciada nas pesquisas de gênero. Todavia, nas últimas décadas, houve um grande esforço de pesquisadores preocupados em localizar, dar cor, nome e sobrenome às mulheres negras. Visando contribuir para essa área de estudos, faremos um pequeno balanço historiográfico sobre os trabalhos que abordam a mulher negra na perspectiva nacional.

Em pesquisa etnográfica realizada em um bairro rural formado por negros na região de Pernambuco, chama a minha atenção como se estabeleciam as relações sociais, principalmente no que tange a organização do trabalho entre as mulheres comuns da comunidade. Para melhor entendimento do cenário, é importante notar que as mulheres negras no Brasil sempre estiveram implicadas com o trabalho, sendo, geralmente, provedoras de famílias inteiras. Sobre isso, Bebel Nepomuceno (2012) estudou a diferenciação diante do tratamento dado às mulheres negras em detrimento das mulheres brancas no ambiente laboral, entre os séculos XIX e início do século XX. A autora evidencia que as mulheres brancas e abastadas ficavam confinadas em suas casas, sendo sustentadas e proibidas de circularem em espaços públicos sem a presença do pai ou do marido. Já entre as mulheres negras, em sua larga maioria trabalhadoras, eram desenvolvidas diversas formas de geração de renda. Elas ocupavam as ruas mesmo que a contragosto das autoridades, com suas barracas de quitutes e leguminosas, ou oferecendo serviços como o de costureira e de lavadeira. No ambiente rural, algumas dessas mulheres

⁴⁹ SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 54, dez. 2007, p. 284. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882007000200015>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/QQh4kZdCDdnQZjv6rqJdWCc/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25 abr. 2024.

conseguiam adquirir pequenos pedaços de terra, onde criavam animais e cultivavam produtos que poderiam ser comercializados na cidade⁵⁰.

Anita Maria de Queiroz Monteiro (1985), em estudo sobre o contexto rural de Pernambuco, verificou que as mulheres negras no contexto rural nordestino ocupavam-se basicamente da agricultura e dos cuidados com o lar. Sua investigação - localizada no bairro rural de negros de Castainho, próximo ao município de Garanhuns, região do agreste Pernambucano, entre 1974 e 1978 - identificou que cerca de 34,89% das famílias eram chefiadas por mulheres. A respeito da divisão sexual do trabalho, a autora mostra que em Castainho: “Nem todos os trabalhos são permitidos à mulher, e, caso alguém resolva transgredir padrões, será motivo de comentários depreciativos por parte de outras famílias”⁵¹. Apesar disso, as mulheres de Castainho contribuíram efetivamente para o desenvolvimento da comunidade, desempenhando funções diretamente ligadas ao trabalho na terra para o consumo coletivo e comercialização da produção excedente, além da criação e trato de animais também para fins comerciais. Essas trabalhadoras, por vezes, poderiam ainda operar, juntamente com seus filhos e outras mulheres da família, nas chamadas “indústrias” existentes na própria comunidade, como a Olaria, a Casa de Farinha, e também atuavam na produção dos mais variados utensílios de palha em seus próprios quintais⁵².

Ainda acerca das mulheres negras de Castainho, a autora chama atenção para modos de organização das residências, onde o terreiro – que popularmente também é conhecido como quintal – era um importante espaço de socialização e de trabalho. Era ali que ocorria a confecção de itens de palha, plantio de alimentos à base de mandioca, além de servir de espaço destinado a danças, jogos e encontros festivos. Além disso, o terreiro funcionava como forma da dona de casa ser “avaliada” pelos demais membros da comunidade: se seu terreiro estivesse limpo e organizado, a moradora era considerada uma boa dona de casa, do contrário, poderia ser alvo de julgamentos⁵³.

É interessante perceber que essa cultura familiar, marcada pela importância atribuída ao quintal das residências, também é descrita por Joana D’Arc de Oliveira (2018) na cidade de São Carlos, em perímetro urbano. Ela destaca o quintal como elemento agregador, remarcando que

⁵⁰ NEPOMUCENO, Bebel. Protagonismo Ignorado. In: PINKSY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p.382-406.

⁵¹ MONTEIRO, Anita Maria de Queiroz. **Castainho**: etnografia de um bairro rural de negros. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 1985, p. 32-33.

⁵² *Ibid.*, p. 45-55.

⁵³ *Ibid.*, p. 61-67.

muitas famílias não permitiam que seus filhos saíssem de casa com receio da discriminação e, por conta disso, era no quintal onde a vida social ocorria:

A casa, que a nosso ver, é um espaço social e palco das relações estabelecidas entre os seus moradores, é nos quintais, conforme vimos acompanhando, uma espécie de extensão da moradia e um espaço de vivência extremamente ativa. É como se neste local, os negros encontrassem a liberdade para manifestar culturalmente, produzindo ali o que lhes era negado na cidade e no espaço público⁵⁴.

Outro exemplo de trabalho feminino destinado à comunidade é Tia Ciata, quituteira, uma das primeiras mulheres a vender comidas de rua com roupa típicas de baiana na cidade do Rio de Janeiro, no começo do século XX. Amplamente conhecida, a casa de Tia Ciata era um espaço de acolhida que recebeu uma intensa leva de migrantes negros vindos da Bahia, no início do século XX. Por conta da decadência do regime escravista, a população da então capital do país chegou nesse período a quase um milhão de habitantes. Essa parte da cidade, que recebeu a maioria dos negros vindos de diversas regiões do Brasil, ainda que majoritariamente da Bahia, ficou popularmente conhecida como a “Pequena África”, devido à numerosa população negra presente naquela localidade, que compreendia principalmente a zona do cais do porto à cidade nova, tendo como epicentro a praça Onze⁵⁵.

Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, veio de Salvador para Rio de Janeiro em 1876, onde se estabeleceu e se tornou uma grande influência para os habitantes da região da Praça Onze. Conhecidora das tradições religiosas de cultos africanos, como o candomblé, ela também possuía o domínio da culinária típica e vendia seus doces nas ruas, além de confeccionar e vender roupas de baiana, tornando-se bastante conhecida na cidade. O terreiro da ampla casa de Tia Ciata pode ser considerado o “berço” do samba, ritmo perseguido naquela época, já que para se fazer uma roda de samba precisava ter autorização policial. Segundo relatos de seu neto, o sambista e compositor Bucy Moreira, sua avó recebeu a autorização para realizar festas regadas por sambas e cerimônias de candomblé em sua casa após tratar de uma ferida na perna do então presidente da época Wenceslau Brás. Tia Ciata foi astuta ao pedir como recompensa, por curar o presidente com seus conhecimentos de ervas medicinais, que seu marido João Batista da Silva pudesse ter um bom emprego, e foi assim que ele foi trabalhar no gabinete do chefe de polícia⁵⁶.

⁵⁴ OLIVEIRA, Joana D’Arc de. *Op. cit.*, p. 211.

⁵⁵ MOURA, Roberto. A Pequena África e o reduto de Tia Ciata. In: MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p. 120. v. 32.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 139.

Por fim, a figura emblemática de Tia Ciata é lembrada até os dias atuais, pela sua importância para a conservação da cultura afro-brasileira. Nesse sentido, Roberto Moura (1995) pontua:

Na sua casa, capital do pequeno continente de africanos e baianos, se podiam reforçar os valores do grupo, afirmar o seu passado cultural e sua vitalidade criadora recusados pela sociedade. Lá começam a ser elaboradas novas possibilidades para esse grupo excluído das grandes decisões e das propostas modernizadoras da cidade, gente que progressivamente se integraria, a partir do processo de proletarização que se acentua no fim da República Velha e da redefinição de sua vida cultural, com a solidificação das novas instituições populares, legitimadas e submetidas pela legislação de Vargas. Da Pequena África no Rio de Janeiro surgiriam alternativas concretas de vizinhança, de vida religiosa, de arte, trabalho, solidariedade e consciência, onde predominaria a cultura do negro vindo da experiência da escravatura, no seu encontro com o migrante nordestino de raízes indígenas e ibéricas e com o proletário ou o pária europeu, com quem o negro partilha os azares de uma vida de sambista e trabalhador⁵⁷.

No que diz respeito à inserção das mulheres negras no mundo do trabalho livre, veremos que as ocupações no âmbito doméstico se entrelaçam com suas histórias do período colonial, passando pelo pós-abolição até os tempos atuais. A manutenção do lar esteve sempre a cargo das mulheres negras e isso se explica pela herança das relações estabelecidas durante o período de escravização no Brasil, que perdurou mesmo após 1888, com a intensa procura por mão-de-obra estrangeira para desempenhar essas funções. É correto afirmar que a classe trabalhadora das domésticas negras perpassa por diversos momentos de intensa transformação na forma de se posicionar politicamente ao longo dos séculos XIX e XX, na medida em que elas sempre lutaram, e ainda o fazem, por melhores condições de trabalho e reconhecimento⁵⁸.

Em estudo voltado para o tema, Maciel Henrique Silva (2016) efetuou um levantamento minucioso sobre como era a realidade de homens e mulheres, de crianças a idosos, inseridos no trabalho doméstico, problematizando, especialmente, a história das mulheres negras empregadas domésticas na região de Recife e Salvador entre os anos de 1870 e 1910. Silva observou semelhanças na maneira como a sociedade lidava com os trabalhadores no período da escravidão com o período pós-abolição, o que evidencia muitos resquícios do sistema escravista, permitindo ao autor concluir que o regime de trabalho do período pós-abolição configurou um regime de semiescravidão⁵⁹.

As crises econômicas do período estudado afetavam os preços dos alimentos decorrentes dos longos períodos de seca na região do Recife, enquanto a procura por trabalho era imensa.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 152-153.

⁵⁸ FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**: o legado da raça branca. 5. ed. São Paulo: Globo, 2008, p. 81. v. I.

⁵⁹ SILVA, Maciel Henrique. **Nem Mãe Preta, Nem Negra Fulô**. História de trabalhadoras Domésticas em Recife e Salvador (1870-1910). Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2016, p. 58.

Essa situação mobilizou uma intensa massa de mão de obra composta de mulheres pobres, brancas, pardas e negras, escravizadas, livres e recém-libertas. Esse grande número de pessoas que estavam em busca de oportunidades, gerou sério agravamento nas condições de contratação de trabalho, com salários extremamente baixos, quando existiam, cumpre destacar. Havia instituições de caridade que faziam intermediação entre patrões e empregados, produzindo os contratos de trabalho ou simplesmente entregando crianças e jovens para viverem nas casas onde iriam trabalhar. Nesses casos, cabia à família contratante zelar por cuidados básicos: roupas, alimentação, moradia, educação, despesas médicas e ainda proteger a honra dos infantes e adolescentes. Esse tipo de arranjo ocorria em caso de famílias muito pobres ou de órfãos pertencentes a locais destinados a esse público, lugares conhecidos em Recife por Rodas dos Enjeitados⁶⁰ e em Salvador por Santa Casa de Misericórdia⁶¹. Silva observou que as meninas compunham majoritariamente esse contingente e ficaram conhecidas como “Catarinas”. Elas eram retiradas do convívio familiar, ou quando não possuíam nenhum responsável vivo, eram encaminhadas para a casa dos chamados “protetores”, onde seriam criadas por eles e aprenderiam o ofício do servilismo doméstico. Sem qualquer autonomia e privadas do acesso às ruas, essas expostas ficavam à mercê dos mais variados tipos de violência. Não raro eram os casos de fugas, de denúncias de maus tratos e de crimes contra a honra, situação descrita em sua pesquisa em processos criminais, muitos caracterizados por casos de defloração, estupros e lesões corporais contra as jovens trabalhadoras expostas⁶².

No caso de Salvador, Maciel Silva aponta que cerca de 90% das domésticas remuneradas eram da cor preta ou mestiças, o que permitiu levantar a hipótese que isso ocorria pois a capital baiana não absorveu a mão de obra advinda da imigração europeia da mesma maneira que outras regiões do Brasil, como aconteceu no estado de São Paulo. Outro ponto interessante trazido pelo autor, é a preferência tanto de recifenses como de soteropolitanos por empregadas mais idosas, por razões morais, já que se acreditava que elas seriam mais dóceis e honestas. Contudo, assim como as “Catarinas”, as mulheres mais velhas buscavam, para além

⁶⁰ A Roda dos Enjeitados ou Casa dos Expostos do Recife foi criada em 1789 pelo então governador-geral D. Tomás de Mello, era o local onde os genitores deixavam seus bebês que não podiam criar. Sobre essa temática, ver: NASCIMENTO, Alcileide Cabral do. O abandono “selvagem” de crianças nas ruas do Recife (1789-1830). In: XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, ANPUH, 2003, João Pessoa. **Anais [...]**. João Pessoa: ANPUH, 2003, p. 1-4. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548177545_5b2fc537f08ba23f4c35c14d9a2fc2fa.pdf. Acesso em: 25 abr. 2024.

⁶¹ A Santa Casa de Misericórdia de Salvador surgiu ainda em 1549 como o primeiro hospital de caridade do Brasil. Mas foi entre 1710 e 1734 que a instituição recebeu grandes doações de benfeitores e assim passou a ter responsabilidade pelo acolhimento dos enjeitados. Cf. SOUSA, Arisane de Almeida. **A Roda dos Expostos da Santa Casa de Misericórdia da Bahia** - Uma Abordagem Sobre a Infância no Brasil (1910). Orientadora: Angélica Maria Reis Soares. 2011. Monografia (Bacharelado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Católica de Salvador, Salvador, 2011.

⁶² SILVA, Maciel Henrique. *Op. cit.*, p. 69.

da remuneração, proteção e segurança, tornando evidente a exposição social, fosse na velhice ou na tenra idade⁶³.

Apesar das condições extenuantes que essas mulheres vivenciaram, isso não as impediu de criar estratégias de resistência por meio de redes de solidariedade. Isso aconteceu principalmente no que diz respeito a denúncias coletivas de estupros cometidos contra as mais jovens, remarcando uma identificação e noção de proteção mútua diante da situação em comum que viviam: a da pobreza. Foi nesse cenário que começou a se delinear a organização dessa classe trabalhadora, desejosa não só de sobreviver, mas também ter maior dignidade no mundo do trabalho.

Dentre as pioneiras na luta por melhores condições para as domésticas, destaca-se a figura de Dona Laudelina de Campo Mello, mulher negra e empregada doméstica responsável pela criação da primeira Associação das Empregadas Domésticas em 1936, na cidade de Santos. A associação teve um importante papel de defesa do trabalhador doméstico, com um caráter assistencialista, a associação liderada por Dona Laudelina também procurava atender as necessidades de demais grupos invisibilizados, como os idosos e crianças. Também mantinha estreitas relações com clubes negros de caráter associativo e com partidos políticos daquele período. Em 1988, por exemplo, a Associação das Empregadas Domésticas tornou-se o Sindicato dos Trabalhadores Domésticos, quando finalmente alguns direitos para a classe foram conquistados e elencados na constituição de 1988, a saber: salário mínimo, férias anuais remuneradas, décimo-terceiro salário, licença gestante, aviso prévio proporcional ao tempo de serviço, aposentadoria, dentre outras conquistas⁶⁴. Contudo, essas e outras demandas só foram devidamente alcançadas décadas mais tarde com a aprovação da Emenda Constitucional 72/2013, conhecida popularmente como a PEC das domésticas⁶⁵.

⁶³ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁴ PINTO, Elisabete Aparecida. **Etnicidade, gênero e educação**: a trajetória de vida de D. Laudelina de Campos Mello (1904-1991). Orientadoras: Olga Rodrigues de Moraes Von Simson e Zelia de Brito Fabri Demartini. 1993. 775 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais aplicadas à Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. 2 v. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1582521>. Acesso em: 20 mar. 2023.

⁶⁵ Essa emenda constitucional, extraída da PEC 66/2012, de autoria do deputado Carlos Bezerra (PMDB), garantiu, dentre outros direitos: O salário-maternidade, auxílio-doença e acidente de trabalho, aposentadoria por tempo de contribuição e invalidez, jornada de trabalho de 8h diárias e 44h semanais, obrigatoriedade da contribuição para o FGTS (lei complementar 150/2015), além de aumento de 50% no valor das horas extras. BRASIL. Emenda Constitucional n.º 72, de 02 de abril de 2013. Altera a redação do parágrafo único do art. 7º da Constituição Federal para estabelecer a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais. **Diário Oficial da União**: Brasília, DF, p. 6, 3 abr. 2013. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/540675/publicacao/15632913>. Acesso em: 25 abr. 2024.

Petrônio Domingues (2007) também pontuou sobre a história das mulheres, alegando que “a história das mulheres negras não foi devidamente contada”⁶⁶. Com essa afirmação, o autor enfatizou os processos de resistência da população negra ao enfrentamento ao racismo, trazendo para o centro da discussão a participação das mulheres negras, utilizando-se do movimento da Frente Negra Brasileira⁶⁷. Por isso, nas páginas seguintes, será de extremo esmero dar destaque a outras figuras femininas negras, refazendo seus passos e tecendo suas trajetórias, ao passo das estratégias de evidenciação utilizadas por elas e para torná-las de maneira efetiva agentes históricos.

1.3 Mulheres negras e o fenômeno da mestiçagem no imaginário social e na literatura

A literatura enquanto fonte historiográfica fornece materialidade para reconstruir o imaginário social de uma determinada época. E é a partir do olhar do autor da obra que se desenvolve uma série de indícios de como pode ser concebida a figura da mulher negra, sendo o objeto de análise dessa pesquisa. Podem-se encontrar vestígios de algumas vivências com essa presença descrita como protagonista e ativa, buscando distanciar-se da produção do período escravista de lugar secundário, garantindo que as narrativas escritas alcançassem seus pares⁶⁸.

Entre as obras literárias que protagonizam a história de mulheres negras, podemos citar *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2009). Trata-se de um romance inspirado na vida de Luísa Mahin, mulher escravizada trazida do continente africano para o Brasil ainda criança, que narra sua história de vida para seu filho, Luís Gama, como o seu envolvimento na revolta dos malês na Bahia do século XIX. O romance é baseado em evidências documentais da existência de Luísa Mahin e dados sobre a História do Brasil, contados de uma forma romantizada⁶⁹. Outro exemplo a ser lembrado é *Úrsula*, de Maria Firmino dos Reis (1859), considerado o primeiro romance abolicionista brasileiro. A autora era mestiça, abolicionista,

⁶⁶ DOMINGUES, Petrônio. Fretenegrinas: notas de um capítulo da participação feminina na história da luta anti-racista no Brasil. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 28, jun. 2007, p. 347. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100015>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/BxK3GdGdpbRc8XCygctTGcx/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25 abr. 2024.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 348.

⁶⁸ Ao se debruçar sobre a produção literária de autoras negras, como Ponciá Vicêncio, Maria Carolina de Jesus e Paulina Chiziane, a pesquisadora Renata Jesus da Costa revela esta tendência como forma de legitimação da presença negra nos espaços acadêmicos. A respeito, ver: COSTA, Renata Jesus. **Subjetividades femininas: mulheres negras sob o olhar de Carolina Maria de Jesus, Maria Conceição Evaristo e Paulina Chiziane**. Orientadora: Maria Odília Leite da Silva Dias. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13066>. Acesso em: 25 abr. 2024.

⁶⁹ GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2009.

professora e também era defensora da educação gratuita para todos. Ainda no século XIX, ela fundou a primeira escola pública e mista do estado do Maranhão e seu romance fala da história de amor entre Úrsula e Tancredo. A novidade reside no fato de a autora trazer as personagens escravizadas Túlio e Velha Susana, que narram ao longo da história seus sonhos e vivências no sistema escravista, destacando, dessa forma, pela primeira vez, a vida de pessoas escravizadas⁷⁰. Destaca-se também a obra *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*, de Maria Carolina de Jesus (1960), publicada em diversos países e que trouxe um novo movimento na literatura periférica do Brasil. Esse livro traz os escritos de Carolina sobre sua vida, juntamente com seus filhos, marcada pela fome, a autora narra seu dia-a-dia e também seus sonhos na favela do Canindé, em São Paulo, nos dando um relato conciso sobre a época⁷¹. Por fim, outra escritora que merece destaque por sua produção é Conceição Evaristo. Doutora em literatura, publicou o romance *Ponciá Vicêncio* (2003), mas desde a década de 1990 escreve poemas e contos centrados na vivência dos negros brasileiros, o que a autora concebe como “escrevivência”. Na obra em questão, a autora fala sobre a trajetória de uma mulher negra no interior do Brasil, desde sua infância, passando pela fase adulta, trazendo dados relativos à memória de sua família⁷².

Esses trabalhos, embora sejam de ficção, trazem aspectos biográficos da vida das autoras e ajudam a entender o contexto social das experiências das mulheres negras no século XIX e XX. Eles são importantes para remarcar a existência de uma produção feminina negra na literatura, em que as obras aparecem como referências para se compreender como se desenvolveu o pensamento literário feminino negro. Não é do nosso interesse adentrar mais a fundo nessas obras, pois buscaremos evidências femininas tendo como fonte a obra de Lima Barreto e também nas dramaturgias do TEN, visando entender como a figura da mulher foi percebida e descrita nesses trabalhos. Contudo, a produção da escrita feminina negra merece destaque, tendo em vista seu impacto social e literário.

Para iniciar a discussão sobre as estratégias de evidenciação promovidas pelas afro-brasileiras, é importante não perder de vista alguns antecedentes necessários para compreender o caminho da formulação dessas estratégias, bem como elucidar de que maneira se situava a mulher negra no imaginário brasileiro. Abdias Nascimento (1980) demonstrou que havia clara discrepância no território brasileiro de mulheres negras trazidas do continente africano, afirmando que o número delas era infinitamente inferior em relação aos homens, o que tornava

⁷⁰ REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Porto Alegre: Zouk, 2018.

⁷¹ JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

⁷² EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

a possibilidade da formação de novos núcleos familiares extremamente enviesados. O autor também problematizou a exploração sexual, assunto explicitado brevemente na introdução deste trabalho, mas que carece de um olhar mais aprofundado. Os abusos sexuais impostos às mulheres escravizadas eram práticas bastante naturalizadas no período da escravidão, quando elas eram obrigadas pelos seus “donos” a prestarem serviços sexuais. As crianças que nascessem fruto desses estupros, tinham a mesma condição que suas mães, isto é, a escravização, independentemente de a paternidade ser livre ou não⁷³.

Em razão disso, Abdias Nascimento classificou as relações de intercasamento ocorridas no Brasil, entre mulheres negras escravizadas e homens brancos livres, como um projeto de genocídio perpetrado pela estrutura social vigente e pelo racismo. Segundo ele, o crescimento da população mulata ocorreu em razão de abusos contra mulheres negras. Essa conjuntura de violência sexual se estruturava para o autor na forma de:

Um processo de destruição combinado com outros instrumentos agressivos, durante a escravidão, tais como os maus-tratos, as torturas, a desnutrição, o trabalho excessivo; tudo isto conjugado, resultava na taxa extremamente alta da mortalidade infantil e, através desse fenômeno de extermínio, o povo negro-africano jamais poderia, segundo cálculos das classes dominantes, se tornar um problema ou uma ameaça⁷⁴.

Apesar de muitos estudiosos se utilizarem da teoria da mestiçagem para materializar uma suposta existência de relações sexuais harmoniosas entre senhor de escravos e escravizados, esse argumento, que por muito tempo fomentou a teoria de democracia racial, já é superado nos espaços acadêmicos, como bem elucidou Sônia Maria Giacomini (1988), que esclarece que as relações não se deram de maneira branda e com traços demarcados de afetividades mútuas. Ela explica que tal afetividade, se acontecia, se dava perniciosamente ao se amparar no arcabouço de poder e dominação existente entre homem branco livre e mulher negra escravizada. Esse panorama das relações patriarcais que ditavam a época, trazidos por Maria Giacomini, serve para combater os discursos que visam amenizar as violências presentes no regime escravocrata⁷⁵.

A exploração do corpo de mulheres negras acarretou a mestiçagem da população e, conseqüentemente, o surgimento de uma população mestiça, ou vulgarmente dita mulata. A mestiçagem no Brasil, mais especificamente sobre a figura da mulata, tornou-se um estereótipo e lugar social de falsas relações harmônicas existentes no senso comum, na literatura, na música e em outras manifestações artísticas, exploradas pela ideologia da democracia racial. A

⁷³ NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980, p. 229-231.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 233-234.

⁷⁵ GIACOMINI, Sônia Maria. **Mulher e escrava, uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

mestiçagem brasileira carrega consigo um emaranhado de estereótipos engendrados desde contexto colonial, e perpassa os tempos atuais, e é por conta disso que se faz necessária a apropriação de sua gênese. Ao analisar os estereótipos da mulata, Mariza Corrêa (2006) aponta para a existência de duas categorias no território brasileiro: a desejável e a indesejável. A mulata desejável seria aquela descrita principalmente na literatura como “fogosa”, com belo corpo, com cheiro característico, que dança lascivamente; essa mulher seria objeto de desejo puramente sexual. Por conseguinte, a ideia de mulata indesejável parte do pressuposto da miscigenação enquanto deletério para a sociedade, que enxergava na brancura uma suposta superioridade⁷⁶.

Durante o século XIX, médicos e estudiosos repudiavam veemente a mistura de raças como fator determinante para a degeneração da população brasileira, influenciados pelas teorias do racismo científico e eugenia. Corrêa explica que a mulata era cobaia em estudos médicos que tinham por finalidade atestar a superioridade branca em detrimento dos negros. Ao se estudar a anatomia de mulheres escravizadas negras e mestiças, médicos adeptos da eugenia, como Nina Rodrigues, concluíram, embasados em teorias do racismo científico, que as mulheres negras já nasciam com o hímen rompido. Esse pressuposto foi adotado para justificar uma série de abusos físicos, sexuais e mentais cometidos por esses homens, que eram considerados detentores do conhecimento. A autora informa, ainda, que o conceito mulatice transcende o que compreendemos como branco e negro no Brasil, ficando entre esse limiar por se tratar principalmente de uma figura culturalmente construída, entendido como um lugar fixo, definitivo e que se opõe ao que se entende como feminino universal:

Acredito que a mulata construída em nosso imaginário social contribui, no âmbito das classificações raciais, para expor a contradição entre a afirmação de nossa democracia racial e a flagrante desigualdade social entre brancos e não brancos em nosso país: como ‘mulato’ é uma categoria extremamente ambígua e fluída, ao destacar dela a mulata que é a tal, parece resolver-se esta contradição, como se se criasse um terceiro termo entre os termos Branco e Negro. Mas, no âmbito das classificações de gênero, ao encarnar de maneira tão explícita o desejo do Masculino Branco, a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta⁷⁷.

Sendo assim, torna-se necessário um olhar crítico diante das narrativas que insistem em colocar as mulheres negras como meros objetos de espoliação e violência, não no sentido de apagar, diminuir, negar ou até invalidar os múltiplos contextos sociais em que elas se inseriram ao longo da História do Brasil, mas muito pelo contrário: o olhar precisa ser treinado para se

⁷⁶ CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 6-7, 1996, p. 39-40. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1860/1981>. Acesso em: 24 abr. 2024.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 49-50.

enxergar além de estereótipos e narrativas hegemônicas, para se ter uma percepção das diferentes nuances existentes nas formas de viver e de resistir adotadas por elas. E é nesse caminho percorrido por mulheres negras tão distintas entre si que este trabalho se debruça, ao analisar, justamente, como elas eram descritas por homens negros que se destacaram no contexto temporal do início do século XX. De outro modo, como as mulheres negras aparecem na composição artística de autores como Lima Barreto (1948) e Cartola (1976)? Será proposto, a seguir, um exame sobre como as mulheres podem ser vislumbradas e ganharam forma nas obras desses autores.

1.4 A situação da mulher negra no período pós-abolição: O caso de *Clara dos Anjos*, em Lima Barreto

A produção literária no Brasil, como vimos, contou com a importante inserção de escritoras negras, mas nosso interesse neste trabalho é analisar a existência de uma produção literária que trata das mulheres negras escrita por homens negros. Devido a essa especificidade, entenderemos como se construiu a figura da mulher negra em romances escritos por homens. Por isso, voltamos nossa atenção a um autor brasileiro que se preocupou em dar destaque a essa representação em seus escritos, como foi o caso de Lima Barreto, autor da obra que será analisada, *Clara dos Anjos*.

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no bairro das Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro, em 1881. Recebeu educação formal, mas não pôde terminar seus estudos por conta da saúde mental de seu pai. Posteriormente, Lima Barreto foi acometido por problemas de ordem mental ao longo de sua vida, sendo internado no Hospício Nacional de Alienados com diagnóstico de neurastenia, causada pelo alcoolismo. Autor de contos, como *O homem que sabia javanês* e *A nova Califórnia*, além de romances célebres, como *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, *Cemitério dos vivos*, dentre tantos outros. Foi funcionário público da Secretaria de Guerra, mas se dedicou intensamente à escrita para diversos periódicos da época, como os jornais *Correio da Manhã*, *Jornal do Comércio*, *A Noite*, *Jornal do Trabalhador* e revistas, *Careta*, *Fon-Fon*, etc. Fundou, em 1907, a sua própria revista, intitulada *Floreal*. Em seus escritos, buscava denunciar problemas sociais e políticos da população pobre de forma satírica, o que não agradava muito os literatos, razão pela qual tentou ingressar na Academia Brasileira de Letras por 3 vezes, sem sucesso. Sua vida foi marcada pela loucura, pobreza, pelas polêmicas, por ser vítima de racismo e pelo pouco reconhecimento.

Porém, sua obra é perene devido à relevância literária, marcada pela autenticidade, ficando ao lado dos grandes escritores negros brasileiros, a exemplo de Machado de Assis⁷⁸.

O romance *Clara dos Anjos* foi, num primeiro momento, publicado em formato de conto pela coletânea *História e Sonhos*, em 1920. Já seu primeiro capítulo veio a público pela revista *Mundo Literário* em 1922, às vésperas de sua morte. A obra só foi publicada na íntegra postumamente, em 1948, com selo da editora Mérito. A História narra a singela vida de uma família negra e pobre carioca, o pai Joaquim, a mãe Engrácia e a filha única do casal que dá nome a obra, Clara dos Anjos, de 17 anos, descrita como uma jovem negra de pele clara e bonita. A trama gira em torno do encontro de Clara com Cassi Jones, jovem branco com pouco menos de 30 anos, que teria despertado interesse pela protagonista após ser convidado para tocar violão em sua festa de aniversário. De caráter extremamente questionável, as aventuras e confusões de Cassi são descritas por Lima Barreto logo nas primeiras páginas do romance, sendo que era de amplo conhecimento de todos que orbitam a história que o rapaz se envolvia com mulheres casadas, “desonrava” moças e fugia do compromisso de se casar com elas, pois vivia metido em problemas decorrentes de rinhas de galo, dentre outros imbróglios que o levou até para atrás das grades em diversas ocasiões. Contudo, por pertencer a uma boa família, do ponto de vista econômico, sempre conseguia se livrar das acusações, encoberto sempre por sua mãe e condescendência de seu pai⁷⁹.

Ao se deparar com Clara, o rapaz teria tentado seduzi-la, com falsas promessas de amor. A menina acaba por cair nos encantos do sedutor e se inicia o maior drama que uma moça daquela época poderia passar: ficar grávida e não ter apoio do rapaz que a engravidou. Clara vê-se em completo desespero, e amparada por sua mãe e por uma vizinha, Dona Margarida, decidem ir até a casa de Cassi Jones exigir da família dele que se case com ela. Nesse ponto, a história se delineia para uma crítica social, pois ao chegar à casa do sedutor, a mãe de Cassi, Dona Salustiana, destrata Clara, deixando evidente seu repúdio pela cor e classe social da moça. Ao responder da seguinte forma a assertiva colocada sobre o casamento: “— Que é que você diz, sua negra?”⁸⁰.

⁷⁸ NASCIMENTO, Amanda Silva do; BEZERRA, Antony Cardoso; SILVA, Marcus Vinícius Ferreira da. Clara dos Anjos de Lima Barreto: O conto e o romance. **Encontros de Vista**, Recife, v. 21, n. 1, p. 106-119, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/encontrosdevista/article/view/4743/482484409>. Acesso em: 25 abr. 2024.

⁷⁹ BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 125.

E ainda completa, ao ouvir Dona Margarida indagar mais uma vez sobre a ideia de casamento: “— Casado com gente dessa laia... Qual!... Que diria meu avô, Lorde Jones, que foi cônsul da Inglaterra em Santa Catarina. Que diria ele se visse tal vergonha? Qual!”⁸¹

Dona Salustiana coloca a culpa em Clara e em todas as outras mulheres que vieram antes dela se queixarem de Cassi: “— Engraçado, essas sujeitas! Queixam-se de que abusaram delas... É sempre a mesma cantiga... Por acaso, meu filho as amarra, as amordaça, as ameaça com faca e revólver? Não. A culpa é delas, só delas...”⁸²

O pai de Cassi, Sr. Azevedo, ao se deparar com a cena de Clara aos prantos, ajoelhada a seus pés, apenas lamenta:

— Minha filha, eu não posso fazer nada. Não tenho nenhuma espécie de autoridade sobre ‘ele’... já o amaldiçoei... Demais, ‘ele’ fugiu e eu já esperava que essa fuga fosse para esconder mais alguma de suas ignóbeis perversidades... Tu minha filha, te ajoelhaste diante de mim ainda agora. Era eu que devia ajoelhar-me diante de ti, para te pedir perdão por ter dado a vida a esse bandido — que é meu filho... Eu, como pai, não o perdôo; mas peço que Deus me perdoe o crime de ser pai de tão horrível homem... Minha filha, tem dó de mim, desde pobre velho, deste amargurado pai, que há dez anos sobre as ignomínias que meu filho espalha por aí, mais do que ele... Não posso fazer nada... Perdoa-me, minha filha! Cria teu filho e me procura se...⁸³

Por fim, ao se ver nessa situação de desamparo diante da família de seu algoz, Clara volta-se à mãe e lamenta: “— Nós não somos nada nesta vida”⁸⁴.

Os diálogos da obra possibilitam elucidar o caráter crítico presente no livro, uma vez que Lima Barreto atribui a ingenuidade de Clara e a sua condição racial como motivo de abandono diante da gravidez por Cassi Jones. Aparentemente cruel, Lima Barreto tecia uma crítica à criação dada pelos pais e expunha o racismo na realidade vivida e a denúncia social diante das mazelas que os libertos e seus descendentes vivenciavam no período da nascente República que ele mesmo vivenciou e presenciou ao longo de sua vida⁸⁵. A personagem Clara é uma amostra de como as mulheres negras eram tratadas na sociedade de sua época. Diferentemente de outras obras literárias que trazem a figura feminina da mulata em suas narrativas, Clara dos Anjos não é descrita de forma sexualizada por Lima Barreto. O autor remarca ao longo das páginas o perfil recatado e ingênuo da moça, além de sua criação cheia

⁸¹ *Ibid.*, p. 126.

⁸² *Ibid.*, p. 126.

⁸³ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 125-128.

⁸⁵ BORGES, Luciana. Personagens femininas e mulatas no universo ficcional de Lima Barreto. In: II SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA, I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA, 2011, Catalão, GO. **Anais** [...]. Goiás: UFG, 2011. p. 561-580. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/520/o/42.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2023.

de melindres por parte de seus pais, protegida em casa de qualquer tipo de agressão, o que, para ele, teria sido o motivo para que ela se encontrasse exposta àquela situação:

A educação que recebera, de mimos e vigilâncias, era errônea. Ela devia ter aprendido da boca dos seus pais que a sua honestidade de moça e de mulher tinha todos por inimigos, mas isto ao vivo, com exemplos, claramente... O bonde vinha cheio. Olhou todos aqueles homens e mulheres... Não haveria um talvez, entre toda aquela gente de ambos os sexos, que não fosse indiferente à sua desgraça... Ora, uma mulatinha, filha de um carteiro! O que era preciso, tanto a ela como às suas iguais, era educar o caráter, revestir-se de vontade, como possuía essa varonil Dona Margarida, para se defender de Cassi e seus semelhantes, e bater-se contra os que opusessem, por este ou aquele modo, contra a elevação dela, social ou moralmente. Nada a fazia inferior às outras, senão o conceito geral e a covardia com que elas o admitiam...⁸⁶

Entende-se a relevância desse romance no sentido de problematizar as relações raciais existentes no Brasil na primeira metade do século XX e como elas poderiam se estruturar. Lima Barreto teve sagacidade ao revisitar a tripla marginalização da personagem negra, mulher e pobre, buscando distanciar-se de estereótipos e se aproximando de uma narrativa que visava dar visibilidade a essa parcela da sociedade. Identificamos por meio de sua obra que o autor pontua a importância do letramento racial e social por meio da educação para identificar discriminações e conseguir enfrentá-las, no caso das mulheres negras, essa condição salta aos olhos diante da organização patriarcal que muitas vezes inferioriza a mulher e a limita a lugares bem delineados, como a vida doméstica e a busca pelo matrimônio.

O trabalho de Ana Cláudia Lemos Pacheco (2008), sobre a vida amorosa das mulheres negras, também nos apoia na leitura sobre o olhar voltado para as relações raciais da década de 1950 a 1980. Segundo ela, o fenômeno da matricentralidade das famílias negras está diretamente ligado a fatores como “famílias parciais” ou “chefias” femininas, ao “fracasso” da figura masculina provedora, pobreza, pouco acesso à educação, além das mulheres negras ocuparem postos de trabalho menos valorizados. A autora observou que o comportamento afetivo das pessoas negras se ampara ainda no modelo escravista, o que ela explica com dados estatísticos e a partir dos estudos de Elza Berquó⁸⁷ sobre a preferência dos homens negros por contrair matrimônio com mulheres brancas de modo a ascender socialmente⁸⁸.

Ana Pacheco pontua, no recorte demográfico da população baiana, que as mulheres negras são as que se casam mais tarde ou que se tornam celibatárias, fruto do tensionamento

⁸⁶ BARRETO, Lima. *Op. cit.*, p. 127.

⁸⁷ BERQUÓ, Elza. **Nupcialidade da população negra no Brasil**. Campinas, SP: Núcleo de Estudos de População (NEPO), Unicamp, 1987. [Texto 11].

⁸⁸ PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **“Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar”**: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. Orientadora: Maria Suely Kofes. 2008. 317 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2008.

social que as coloca em situação de abandono por seus parceiros, ou por relações afetivas transitórias e até mesmo em solidão definitiva. Em relação intercasamento, a preferência de homens negros por mulheres brancas não é a mesma no caso das mulheres negras com homens brancos, pois, segundo a autora, não existe a ideia de ascensão social nem aceitação por parte da família do parceiro no caso da mulher negra, ou seja:

[...] homens negros que adquiriram algum tipo de prestígio social, econômico ou educacional casavam-se com mulheres brancas pobres, com baixo grau de instrução. Em contrapartida, as mulheres negras e mestiças não conseguiam ter as mesmas chances de casamento inter-racial, não gozavam de prestígio social, portanto, restava-lhe o concubinato ou o celibato⁸⁹

Assim, o trabalho realizado por Ana Cláudia Lemos, cuja teoria central explica a solidão e abandono da mulher negra, comunica-se com a obra de Lima Barreto, ou seja, vai ao encontro da mesma conclusão de Barreto, ao apontar aspectos sobre a solidão da mulher negra e o abandono destas no contexto matrimonial brasileiro, nos fornecendo materialidade para fundamentar a tese que as mulheres negras são as que menos se casam e que são as que menos possuem chances de manter um relacionamento estável, seja este inter-racial ou não.

Iremos, agora, analisar outra obra artística brasileira que visou incorporar a mulher negra como figura central de sua narrativa, a música *O mundo é um moinho*, de autoria do compositor Cartola, em 1976, pois se trata de uma importante fonte para compreender como era vista a conduta da mulher negra na segunda metade do século XX.

1.5 Mulheres negras e a prostituição: análise da canção *O mundo é um moinho*, de Cartola

*Ainda é cedo, amor
Mal começaste a conhecer a vida
Já anuncias a hora de partida
Sem saber mesmo o rumo que irás tomar*

*Preste atenção, querida
Embora eu saiba que estás resolvida
Em cada esquina cai um pouco a tua vida
Em pouco tempo não serás mais o que és
Ouça-me bem, amor
Preste atenção, o mundo é um moinho
Vai triturar teus sonhos, tão mesquinhos
Vai reduzir as ilusões a pó*

*Preste atenção, querida
De cada amor tu herdarás só o cinismo
Quando notares estás à beira do abismo*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 84.

*Abismo que cavaste com os teus pés.*⁹⁰

Agenor de Oliveira, conhecido artisticamente por Cartola, foi um sambista de imenso impacto na música brasileira e na consolidação do samba como ritmo considerado referência quando o assunto é identidade cultural popular do país. Ele nasceu em 11 de outubro de 1908 no bairro do Catete, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, mas foi no Morro da Mangueira que sua arte floresceu. Foi lá que fundou o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, quando, em 1928, compôs o seu primeiro samba, intitulado *Chega de demanda*, canção que se tornou o primeiro samba-enredo da sua escola durante o carnaval de 1929. Para Nilcemar Nogueira (2005), neta do artista, seu avô foi “considerado um dos grandes autores da música popular brasileira de todos os tempos, produziu um estilo de música criativa, de harmonia inusitada, típica de quem conhecia a teoria musical”⁹¹.

Compositor nato, vendeu diversos discos cujas músicas se tornaram grandes sucessos, como *Corra e olhe o céu*, na voz da cantora de Bossa Nova Nara Leão, e participou de inúmeras parcerias musicais com outros sambistas, que deixariam marcas profundas na História desse ritmo, como Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento, Zé Ketí, Carlos Cachça, dentre muitos outros. Era conhecido pela originalidade, sensibilidade e leveza, qualidades que podem ser decodificadas em suas composições. Sem dúvidas, Cartola, um homem negro criado na favela e de enorme talento, deixou um legado na música brasileira e que será lembrado ao longo de gerações. Sua carreira teve muitos altos e baixos, precisou trabalhar em empregos variados, como pedreiro e tipógrafo, mas a música sempre esteve presente em sua vida.

O amor pelo carnaval e, conseqüentemente, pelo samba, veio de influência familiar quando, ainda na infância, participava de ranchos e festejos populares que viriam mais tarde a se tornar o que hoje conhecemos como a festa mais popular do Brasil. Foi no rancho dos Arrepiados que veio a inspiração para as cores verde e rosa da mangueira. Dessa forma, é evidente que ao longo de sua trajetória, Cartola influenciou - e ainda influencia - artistas da música, em razão do grau de sofisticação de seus arranjos, embora houvesse quem questionasse a autoria de seus trabalhos.

Buscando formas de sobreviver ao lado de Dona Zica, sua companheira de longa data, fundou o restaurante e espaço de samba *Zicartola*, no centro da cidade do Rio de Janeiro, que

⁹⁰ O MUNDO é um moinho. [Compositor e intérprete]: Cartola. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1976. Disco de vinil de 7 polegadas (3 min 20 s).

⁹¹ NOGUEIRA, Nilcemar. **De dentro da Cartola**: a poética de Agenor de Oliveira. Orientadora: Marieta de Moraes Ferreira. 2005. 126 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/4c3bdfe2-e924-4888-960f-597d8d52603b/content>. Acesso em: 26 abr. 2024.

esteve em pleno funcionamento entre os anos de 1963 e 1965. Apesar de sua efêmera duração, se consolidou como lugar de encontro de intelectuais e renomados talentos da música brasileira. Em um contexto de instabilidade política, às vésperas do golpe civil-militar de 1964, o *Zicartola* representava um respiro cultural para a efervescente boemia carioca⁹².

No entanto, o nobre artista do samba apenas obteve notoriedade e devida projeção de seu talento já no final da vida, aos 66 anos, ao lançar o seu primeiro LP, em 1974. Outros discos foram gravados e incontáveis sucessos tornaram-se conhecidos pelo grande público até 1980, data de sua morte em decorrência de um câncer. E foi nessa última fase de sua carreira que lançou a canção *O mundo é um moinho*, em 1976, que será analisada a seguir. A música integra o álbum *Cartola II*, que também contava com outros grandes sucessos: *Preciso me encontrar*, *Minha* e *As rosas não falam*.

Muitos boatos foram levantados sobre a história da música *O mundo é um moinho*. O mais lembrado é o que conta que ela teria sido feita por Cartola para expor sua preocupação em relação à sua filha Creuza, adotada pelo cantor e sua primeira companheira, Deolinda, após a morte de seus pais aos 5 anos. Creuza foi uma mulher negra criada por seus pais adotivos em meio a música, o que contribuiu para que demonstrasse talento para tal, tendo feito inclusive algumas gravações de samba ao lado de seu pai.

Ao se aproximar do conteúdo em si da composição, a letra de *O mundo é um moinho*, descrita na íntegra na epígrafe do subitem, revela uma intensa apreensão do eu lírico acerca do futuro de uma mulher, que, para muitos, trata-se de Cartola se referindo à Creuza, que, naquele momento, era uma jovem de 16 anos. Há um tom de temor pela mulher quando se refere aos caminhos e percalços que ela enfrentaria, seja os perigos das ruas, mas principalmente dos problemas que poderia encontrar nos enlances românticos. É perceptível um certo teor de advertência no que tange à pouca idade da jovem mulher; também é mostrada a inquietação sobre o possível desejo dela de sair do entorno familiar em busca de aventuras amorosas. O eu lírico enxerga essa empreitada com bastante receio e, ao longo da canção, vai pontuando o sentido dessa constatação. Porém, ao notar que não poderá intervir sobre os caminhos e escolhas da jovem, a voz de *Um mundo é um moinho*, apenas lança mão de conselhos para que ela não caia em armadilhas que possam prejudicá-la.

Pode-se partir do pressuposto que Cartola realmente está aconselhando Creuza no decurso da letra, remetendo à ideia que a composição se trata da preocupação de um pai zeloso a respeito da filha adolescente. Foi desse lugar que surgiram diversas interpretações que tentam

⁹² CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: Política e Samba na Casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará. 2004.

buscar a fonte de inspiração de Cartola ao compor a obra. Uma delas é que a música foi feita para Creuza é uma dúvida que ainda paira no imaginário dos amantes do samba. Todavia, o ponto que interessa nessa análise é se apropriar da teoria que diz que Cartola havia descoberto que Creuza estava se prostituindo e, por conta disso, teria feito essa composição para expressar sua dor diante do fato e, ao mesmo tempo, enumerar motivos para a filha desistir de seguir com a atividade sexual. Sem dúvidas, essa teoria gerou muitas controvérsias na época.

Entretanto, essa versão da história do surgimento de *O mundo é um moinho* foi desmentida em diversas ocasiões pelos familiares, inclusive pelos próprios filhos de Creuza, ao atestar que a música realmente falava dela, mas em um sentido de expressar o carinho de um pai em relação a sua filha. Para Nilcemar Nogueira (2005), que também pontua para a realidade de que essa seria uma história inventada, anuncia, logo no início de seu trabalho, que a música sequer teria sido composta em forma de homenagem à Creuza, demonstrando que: “já se tornou voz corrente (e falsa) que essa canção foi feita para sua filha”⁹³. Tendo a dimensão que *O mundo é um moinho* chama atenção para os percalços que uma mulher poderia enfrentar, é interessante pensar os motivos que levaram as pessoas a fomentar o boato de que ela retratava a vida de uma mulher negra na prostituição, no caso, a própria filha de Cartola.

Ao se voltar para o contexto histórico do início do século XX, notar-se-á a configuração de uma forte política de repressão e marginalização quanto à atividade sexual remunerada, que, em certa medida, era protagonizada por mulheres negras, pardas e pobres, mas também por um elevado número de estrangeiras brancas traficadas para a cidade do Rio de Janeiro em meados do final do século XIX. Cristiana Schettini (2006) observou a existência de prostitutas negras que ganhavam a vida nas ruas centrais próximas à praça da Constituição, concentrando-se principalmente nas ruas São Jorge e Senhor dos Passos, sinalizando para a existência de uma divisão racial entre as trabalhadoras sexuais naquele espaço. Ou seja, no trabalho das ruas cada grupo racial deveria se manter em vias separadas da cidade carioca⁹⁴.

Durante o ano de 1870 ocorreram ações mais incisivas das autoridades em relação à prostituição, sob os argumentos da moralidade sexual, saúde pública e com base no direito romano sobre a prática da prostituição de escravizadas ser lesiva, o que acarretava a perda da “propriedade” do corpo dessas mulheres. Com esse posicionamento, deixava-se evidente o processo de higienização nas ruas, que visava atingir não só as mulheres escravizadas inseridas na prostituição compulsoriamente, mas também e diretamente a classe trabalhadora, pobre e

⁹³ NOGUEIRA, Nilcemar. *Op. cit.*, p. 3.

⁹⁴ SCHETTINI, Cristiana. “**Que tenhas teu corpo**”: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006, p. 33.

negra que circulava pelos logradouros centrais do Rio de Janeiro durante esse período que ficou conhecido como a *Belle Époque*, quando o Brasil desejava atingir os padrões europeus de comportamento por meio da apropriação estética e dos valores importados precariamente do velho mundo⁹⁵.

Segundo Cristiana Schettini, o policiamento sobre a prostituição de escravizadas foi encabeçado pelo delegado responsável do 2º Distrito, Miguel José Tavares, que ao ordenar a listagem de todas as mulheres escravizadas que estavam se prostituindo, pôde coibir a exploração e, ao mesmo tempo, abrir cerca de 200 ações de liberdade, onde teria levado 186 mulheres a alcançar a alforria. Porém, essa empreitada não tirou todas as mulheres negras das ruas, como era da vontade do delegado, pois mesmo que naquele momento as discussões sobre abolição da escravidão estivessem efervescentes, o problema da exploração sexual de corpos negros não tinha grande impacto, pelo contrário, representava a continuidade de práticas ainda do tempo da escravidão e se estudava a possibilidade de tolerar a atividade em nome da ordem pública⁹⁶.

Havia as mulheres negras e livres que ficavam nas janelas das casas pelo desejo de ocupar aquele espaço como forma de sobrevivência e obtenção de renda, muitas delas eram imigrantes nordestinas vindas por conta própria em busca de maiores oportunidades na cidade do Rio de Janeiro, ou em razão dos resquícios do tráfico interprovincial de escravizados e também pela migração interna. Quase sempre, elas eram vítimas da má-fé de cafetões ou dos donos das casas que cobravam aluguéis abusivos, extirpando boa parte dos ganhos e tornando suas vidas extremamente precarizadas. Nesse contexto, é interessante observar que as prostitutas negras, além de ficarem “ilhadas” nas ruas, ainda eram vistas como duplamente nefastas pela sociedade: além de pretas, ainda praticavam a tal atividade imoral. Havia a comparação com mulheres estrangeiras que, naquele momento, também ocupavam as vias públicas, pois para os olhos moralizadores, as negras brasileiras poderiam possuir certo recato em detrimento das brancas europeias, ao passo que se acreditava em uma suposta pureza inata na brasilidade, com a intenção de apagar as marcas nocivas deixadas pela escravidão⁹⁷.

Decerto, as prostitutas sofreram com a repressão em nome da política de “saneamento moral” que reverberava nas décadas finais do século XIX na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, elas não ficaram alheias e passivas diante disso, encontraram formas de enfrentamento e de se tornarem evidenciadas nesse contexto de tentativa de coibição do direito de ir e vir. Foi

⁹⁵ *Ibid.*, p. 34-35.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 136.

em 1896, após o episódio de expulsão de mulheres de suas casas e das ruas onde ganhavam a vida, que elas se organizaram e entraram com diversos pedidos de *habeas corpus*⁹⁸ para garantir sua permanência nas ruas por meio de instrumentalização jurídica. Criaram, ainda, diversas redes de solidariedade entre si, com seus vizinhos e clientes, visando combater a imposição policial. O argumento da inexistência da regulamentação da prostituição também serviu para legitimar *habeas corpus* impetrado naquela ocasião, em favor das mulheres expulsas, pelo advogado Evaristo Moraes, quando ele apontou para o cumprimento dos princípios constitucionais e efetivação dos direitos básicos a qualquer cidadão, independentemente de status moral. Com isso, barrou-se a tentativa de retirar dezenas de mulheres do espaço público pela força policial⁹⁹.

Esse acontecimento envolvendo as prostitutas cariocas anunciou uma clara estratégia de evidência adotada por elas para se fazerem vistas frente a uma sociedade que as enxergava como um problema de saúde pública. As mulheres negras compunham expressivamente a classe de trabalhadoras sexuais e, por conta disso, encaravam uma série de desafios diariamente para obterem o mínimo necessário para se manterem. Diante da ideia de perderem seu principal meio de subsistência, se colocam na posição de enfrentamento diante das autoridades, mesmo correndo o risco de serem presas ou sofrerem algum tipo de represália. Se utilizando de meios legais, essas mulheres conseguiram barrar a maquinário higienista estatal que desejava, de alguma forma, eliminá-las. E foi assim que conquistaram o direito à ocupação do espaço público e também a autonomia de seus próprios corpos.

Mesmo não existindo relação entre as mulheres negras prostituídas e a pessoa que Cartola se refere em *O mundo é um moinho*, que fala de um período posterior no século XX, pode-se traçar uma aproximação entre o sentimento de preocupação do eu lírico da música em relação aos perigos que existentes nas ruas, com a realidade na qual estavam imersas as mulheres que ganhavam a vida pelas principais vias da cidade do Rio de Janeiro no período explicitado. O espaço público sempre foi hostil para aqueles que se desviavam da norma e da moralidade imposta pela sociedade brasileira, que carrega em seu âmago inúmeras faces discriminatórias dos mais variados gêneros, e no caso das mulheres negras, essa premissa é bastante evidente dado aos resquícios do modelo escravista, mas nem por isso elas deixaram de se apropriar dos espaços que lhes convinham, exercendo a cidadania que, por muitas vezes, lhes era negada.

⁹⁸ No parágrafo 22 do art. 72 da Constituição Federal de 1891 diz que: “Dar-se-á o *habeas corpus* sempre que o indivíduo sofrer ou se achar em iminente perigo de sofrer violência ou coação, por ilegalidade ou abuso de poder”.

⁹⁹ SCHETTINI, Cristiana. *Op. cit.*, p. 35-36.

Por fim, a exposição presente neste capítulo, serviu para demonstrar os espaços de ativismo criados pela população negra, principalmente no pós-abolição. Também teve em vista enfatizar a presença das mulheres negras em espaços de sociabilidade, no que tange aos arranjos de trabalho e imaginário social. Podemos perceber que as mulheres negras se caracterizam como um grupo heterogêneo e dotado de inúmeras especificidades, devido à sua localização no espaço e também pelos resquícios deixados pela escravização que moldaram as relações sociais no Brasil, impactando profundamente a população negra. As mulheres negras criaram formas de sobreviver e resistir às opressões impostas, de maneira que pode ser observada nas formas de organização entre elas, sempre em busca de oportunidades para existirem.

Dessa maneira, fica-se claro que o TEN foi um espaço importante para ampliar os caminhos e experiências das mulheres negras a partir dos anos de 1940 e 1950, pois se configurou como uma proposta de inserção dos negros nas artes e na militância política. Ao ocupar esse espaço, as mulheres negras puderam realizar o desejo de serem artistas, alcançando certa notoriedade. Veremos agora algumas dessas mulheres que se ligaram ao TEN.

CAPÍTULO 2 - MULHERES NEGRAS DO TEN

Neste capítulo, trata-se das principais figuras femininas envolvidas com o Teatro Experimental do Negro entre os anos de 1947 a 1957. Será observado como se deu a aproximação delas com o grupo e suas formas de atuação, remarcando o pioneirismo, o talento e a militância política no ambiente artístico.

2.1 A trajetória de Ruth de Souza entre memória e evidenciação

Para evidenciar artistas que ficaram conhecidas pelo sucesso alcançado após se envolverem de alguma forma com o Teatro Experimental do Negro, trataremos sobre a história de vida e carreira de uma das primeiras atrizes ingressantes do TEN, Ruth de Souza. Para iniciar a exposição sobre a sua trajetória profissional, faz-se necessário uma breve contextualização de quem foi essa mulher que integrou o TEN entre os anos de 1940 e 1950, a fim de potencializar a contribuição precursora do grupo para as artes cênicas brasileira e evidenciar o pioneirismo da atriz.

Ruth Pinto de Souza (1921-2019), também conhecida como Dona Ruth, nasceu na cidade do Rio de Janeiro e iniciou sua carreira no TEN em 1945, aos 17 anos, participando da estreia do grupo nesse mesmo ano. Atuou nas montagens de *O imperador Jones*, *Todos os filhos de Deus têm asas*, *O moleque sonhador*, *O filho pródigo*, *Aruanda* e *Filhos de Santo*, dentre outras, sendo ainda convidada para participar de *Terras do Sem Fim* com texto de Jorge Amado, montado pelo grupo Teatro dos Comediantes em parceria com o TEN. Ela é considerada a “primeira dama negra” do teatro, do cinema e da televisão, sendo ainda a primeira intérprete negra e brasileira a ser indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza de 1954, por sua personagem marcante “Sabina” no clássico filme “Sinhá Moça”, de 1953, dirigido por Tom Payne¹⁰⁰.

Dona Ruth foi uma das participantes e intérpretes do TEN que provavelmente teve maior projeção e êxito na carreira artística. Em sua mais recente biografia, *Uma estrela negra no teatro brasileiro: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza (1945-1952)*, o historiador Julio Claudio da Silva preocupou-se em dar voz a essa precursora da cena brasileira, reconstruindo suas memórias, bem como os personagens e os momentos marcantes de sua carreira. Partindo da premissa de Michael Pollack (1992), em cujo trabalho, diz: “[...] A

¹⁰⁰ IPEAFRO. Personalidades - Ruth de Souza. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/ruth-de-souza/>. Acesso em: 8 out. 2023.

memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado”¹⁰¹, Julio Silva (2015) nos chama atenção para as escolhas feitas pela artista ao contar sobre sua vida: o que escolheu lembrar, as histórias que se repetem em suas entrevistas de forma quase que “decoradas”, além dos fatos que ela escolheu esquecer. No que diz respeito ao seu legado no TEN, fica nítido que Ruth de Souza manteve uma postura cautelosa diante das entrevistas que concedeu, optando sempre em manter o mesmo discurso pré-montado, principalmente em relação ao TEN e a convivência com Abdias Nascimento. Ela ingressou no TEN em 1945, após ver em um jornal uma matéria sobre o grupo, indo até a sede da União Nacional dos Estudantes - UNE, onde ocorriam os ensaios, e realizou o teste para a peça *O Imperador Jones*, um papel pequeno, mas que lhe encheu de esperança em seguir seus sonhos¹⁰².

Em homenagem ao centenário da atriz, em 2021, a professora Patrícia Teixeira Santos, da UNIFESP, organizou uma palestra com o professor Julio Silva, como parte de sua disciplina ofertada de Pan Africanismo, Negritude e Pan Arabismo. Ele falou sobre seu trabalho de pesquisa biográfica sobre Dona Ruth, bem como a obra fruto desse trabalho, dimensionando aspectos importantes por ele recolhidos nessa produção. Dentre os fatos mencionados pelo professor, durante sua fala, podemos citar como o trabalho pioneiro de Ruth de Souza como atriz negra se configurou como uma porta de entrada para artistas que almejavam seguir seus passos, muito antes da palavra “representatividade” estar em voga¹⁰³.

Apesar do fato de Ruth de Souza optar por não trazer o tema da discriminação racial para o centro de seus discursos, ela sempre era questionada sobre o assunto, trazia passagens de sua infância, em que infelizmente o racismo não passou despercebido. É interessante observar esse tipo de posicionamento de sua parte, visto que por integrar o TEN, se imagina que a pauta racial estivesse em primeiro plano entre os integrantes do grupo. Contudo, houve um episódio que parece ter sido bastante marcante para a atriz, destacado por Julio Silva e diz respeito à sua participação em um dos eventos organizados pelo TEN, a Conferência do Negro Brasileiro, em 1949. Nesta ocasião, ela conta que declamou o poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves, no evento que contou com a presença de diversos nomes da intelectualidade brasileira. Ruth de Souza demonstrou sobre o ocorrido que estaria alheia a toda aquela

¹⁰¹ POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

¹⁰² SILVA, Julio Claudio da. **Uma Estrela Negra no teatro brasileiro**. Relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza (1945-1952). Manaus: UEA Edições, 2015, p. 71-72.

¹⁰³ DIÁLOGOS Sobre a História da África. 100 anos de Ruth de Souza: Talento, Luta e Resistência. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (1 h 58 min 21 s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zc3MKRTINns>. Acesso em: 10 de out. 2023.

militância política que estava sendo pautada, justificando tal fato pela pouca idade que tinha na época¹⁰⁴.

Ao mesmo tempo, percebemos que na memória da atriz se manteve vivo o seu encontro com o autor de *Casa Grande & Senzala* no mesmo evento, já que ela se dizia fã de Gilberto Freyre. Ruth de Souza conta que ao cumprimentá-lo, Freyre a tratou mal, e sobre esse momento específico, Julio Silva escreveu:

O encontro parece ter sido marcante ou, ao menos, o modo como foi recebida naquele espaço onde circulavam intelectuais estabelecidos e militantes negros experientes, ao lado de jovens em seus primeiros passos. Arrisco-me a dizer: a jovem Ruth sentiu-se quase invisível. Curiosamente a imagem reproduzida pela atriz refere-se a um intelectual que não foi, de fato, um aliado do ativismo negro e via com bastante restrição, aquele tipo de atividade político-cultural¹⁰⁵.

É perceptível que Ruth de Souza blindou-se contra possíveis questionamentos que poderiam prejudicar sua carreira, evitando falar de racismo, sem negar, ao mesmo tempo, o importante papel do TEN como um grupo preocupado com a modernização do cenário teatral, além do compromisso deste com o enfrentamento ao racismo e papel pedagógico sobre o debate racial com a população em geral. Sobre isso, a atriz remarca: “O problema é o seguinte... O Abdias fundou o Teatro Experimental do Negro, era para [...] mostrar que o negro podia ser ator também”¹⁰⁶.

É inegável que durante os primeiros anos de sua carreira, o TEN foi de extrema importância, ao possibilitar que ela conhecesse muitas pessoas que se tornaram aliadas em sua trajetória e também seus amigos pessoais. Dentre os nomes mais expressivos, podemos citar o escritor Jorge Amado, que desempenhou um dos papéis centrais de incentivo para seu processo de profissionalização. O autor baiano concedeu os direitos de seu livro *Terras do Sem Fim* ao grupo teatral Os Comediantes, em 1948, para que montasse a peça. O grupo, em parceria com o TEN, colocou a peça em cartaz, e foi dessa maneira que a jovem atriz Ruth de Souza fez seu primeiro trabalho remunerado. Ele também a teria indicado para a montagem cinematográfica da obra, onde ela interpretou a mesma personagem que viveu no teatro¹⁰⁷.

Além da amizade com os integrantes do TEN, Jorge Amado foi figura atuante nos eventos que traziam a discussão racial em seu cerne, dentre eles podemos citar a sua participação no II Congresso Afro-Brasileiro da Bahia, em 1937. Neste evento em questão, a

¹⁰⁴ SILVA, Julio Claudio da. *Op. cit.*, 2015, p. 31-33.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 39-40.

pauta principal envolveu valorização da cultura africana no Brasil, sobre a população negra, além do combate às práticas racistas¹⁰⁸.

A ida de Ruth de Souza para os Estados Unidos foi um importante passo em sua carreira, proporcionando maior experiência e oportunidades profissionais. Como atriz, ganhou notoriedade no cenário artístico, tendo participado de pelo menos 9 peças de teatro e atuado em 4 filmes até aquele momento. A viagem ocorreu em 1951 por meio da indicação do teatrólogo e diplomata Paschoal Carlos Magno para uma bolsa financiada pelo *Rockefeller Foundation*. Com o advento dessa bolsa de estudos, a jovem Ruth estudou por cerca de um ano em instituições renomadas, como *Karamu House*, *American National Theater and Academy* e *Harvard*, onde além de aprimorar o idioma inglês, também teve contato com técnicas de atuação, produção teatral, dentre outros estudos pertinentes à área das artes cênicas. Durante esse período, ela atuou e dirigiu peças teatrais no interior da *Karamu House* como parte de sua formação, trabalhos que foram muito elogiados pela crítica, segundo a atriz. Foi nesse momento também que contou com a ajuda do poeta Vinícius de Moraes, que teria escrito uma carta para pessoas que conhecia da embaixada de Washington, nos Estados Unidos, pedindo auxílio para atriz em caso de emergências, devido a sua condição de jovem negra e estudante em um país estrangeiro¹⁰⁹.

A rede de apoio que se criou em seu entorno e em prol de sua carreira artística foi sempre lembrada pela atriz como significativa para sua formação e projeção, ela relata que foi “muito bem cuidada” enquanto esteve nos Estados Unidos graças a seus amigos bem relacionados. Sobre isso, Julio Silva questiona os motivos que levaram esses intelectuais e artistas a apoiarem Ruth de Souza, especula-se que além da amizade, eles estariam também “[...] orientados por algum tipo de preocupação política? Pelo menos o ‘movimento artístico de 1945’ - do qual a atriz participou a partir do TEN - não foi puramente artístico, também foi político”¹¹⁰.

Em entrevista concedida a Maria Angela de Jesus, em 2007, Dona Ruth de Souza contou alguns detalhes sobre sua vida, sempre buscando evidenciar sua capacidade enquanto atriz, remetendo a momentos de sua carreira em que utilizou de seu talento para “roubar a cena”. Uma das passagens mais emblemáticas dessa entrevista, logo em seu início, é quando a atriz profere a seguinte frase: “muitos riram de mim. Não acreditavam que eu fosse conseguir e faziam chacota, se divertiam à minha custa. Mas isso não me incomodava, porque tinha uma certeza:

¹⁰⁸ Para mais informações sobre o evento, Cf. II Congresso Afro-Brasileiro - uma releitura 81 anos depois... Instituto Geográfico e Histórico da Bahia - 1894, 2022. Disponível em: <https://www.ighb.org.br/single-post/2018/08/10/ii-congresso-afrobrasileiro-uma-releitura-81-anos-depois>. Acesso em: 4 set. 2023.

¹⁰⁹ SILVA, Julio Claudio da. *Op. cit.*, 2015, p. 97-98.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

eu ia ser artista”¹¹¹. Nesta passagem, transparece o descrédito das pessoas diante da artista, devido à sua condição social e racial, demonstrando que Ruth de Souza enfrentou muitos obstáculos decorrentes do preconceito racial, mas que também teve força a despeito das críticas recebidas.

Como já destacado por Julio Silva, Ruth de Souza buscava sempre enfatizar o seu talento, demonstrando uma forma de justificativa de si, ao pautar sempre o seu mérito artístico em detrimento da discriminação racial e de gênero que vigorava no cenário artístico nacional. Esse posicionamento da atriz, segundo Julio Silva, seria uma maneira de apagar a sombra da tese de inferioridade da população negra, que pairava sobre o seu imaginário desde a infância¹¹².

Esse pensamento de menor valor intelectual, atribuído ao negro, atravessou a atriz durante muito tempo, sobretudo após ter contato com as teorias raciais, como a eugenia, que se instalaram no país entre os séculos XIX e XX. Essa teoria nasceu na segunda metade do século XIX após formulações de Francis Galton. A partir do lançamento da obra *A origem das espécies*, de seu primo Charles Darwin, trabalho que foi primordial para o desenvolvimento do pensamento eugenista pensado como teoria para a origem das espécies. A teoria de Galton diz respeito a uma suposta superioridade de raça que pretendia se comprovar ao esboçar que a inteligência e outros atributos são adquiridos de forma hereditária, classificando os humanos segundo o critério de raças e origens. Ao chegar ao Brasil, a eugenia adquire força entre médicos e cientistas, tendo sido utilizada para a justificar a condição desigual dos não brancos, ou seja, negros, indígenas e mestiços¹¹³.

Ao citar uma situação que vivenciou, Ruth de Souza relembra com certa melancolia um fato de sua infância, quando durante uma atividade de leitura na escola, deparou-se com o que parecia se tratar de uma tese do Sociólogo Oliveira Vianna, um dos principais nomes do racismo científico brasileiro. Na leitura em questão, havia uma representação do que seria os representantes da identidade brasileira: o branco, o indígena e o negro. Nela, o negro era descrito como pouco dotado de inteligência. Ao ler aquilo, a pequena Ruth chorou copiosamente, relembra, e a professora, para amenizar a situação, pediu para que todos mudassem para a próxima lição do livro didático. Esse ocorrido ficou marcado na memória da atriz de tal forma que a mesma sempre relembrava do fato em entrevistas na qual o tema do racismo era colocado, ela procurava demonstrar que conseguiu transpor essa teoria com anos de estudo e dedicação. Sobre situações de racismo, Ruth de Souza diz: “nunca guardei mágoa

¹¹¹ JESUS, Maria Ângela. **Ruth de Souza**: a estrela negra. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 13.

¹¹² DIÁLOGOS Sobre a História da África. *Op. cit.*

¹¹³ DIWAN, Pietra. **Raça pura**: Uma História da Eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2007.

por causa de situações como essa. Sempre tive uma capacidade muito grande de compreensão, de suportar o preconceito e tentar entender”¹¹⁴.

Ainda na entrevista concedida para Maria Angela de Jesus, Ruth de Souza contou momentos em que seus conhecimentos na área de atuação se evidenciaram através da sua forma de trabalhar, fosse ao se apropriar do texto dramático, na construção de personagens, criação de vínculo entre os atores e também sua valorização em cada personagem que se propôs a fazer, por menor que fosse o papel, remarcando seu profissionalismo e comprometimento com a arte da atuação. Ela se refere à prática teatral como primordial para a formação do ator, e atribui as suas qualidades artísticas ao palco. Sobre isso, elucidou que:

O teatro é a base da arte de representar. Acho que todo ator tem de fazer teatro para depois partir para o cinema ou televisão. Só assim o artista vai realmente entender o que está fazendo, o que é ser ator. O teatro ensina muito: você tem de ser paciente, tem de estudar¹¹⁵.

A presença do negro nos palcos brasileiros, como já dito anteriormente, insere-se como parte do cenário e a depender do contexto da época. Porém, não podemos perder de vista que a linguagem teatral, enquanto expressão artística, tem em mira transmitir ao espectador inquietações inerentes à condição humana. Sejam estas psicológicas ou sociais, sua prática pode ligar-se às necessidades para além do entretenimento, de externalizar vivências, condições históricas ou denúncias sociais por meio de encenações carregadas de poéticas que podem transitar e dialogar com diferentes meios e sujeitos. Patrice Pavis (2005) classifica o teatro como “[...] arte frágil, efêmera, particularmente sensível ao tempo”¹¹⁶. Essa definição faz-se imaginar as gamas de possibilidades existentes na arte e, ao mesmo tempo, que se percebe que investigar impressões ligadas ao teatro pode se tornar uma tarefa árdua ao historiador devido à efemeridade da cena que se localiza no tempo como ação finalizada.

Porém, o teatro enquanto fonte pode e deve ampliar o debate da prática historiográfica e as fronteiras de possibilidades da pesquisa, revelando as condições históricas do momento em que a produção foi pensada e que sobrevive por conta de uma determinada memória histórica, legitimando, assim, artes cênicas como ação dotada de historicidade. Para Ruth de Souza, sua vivência teatral contribuiu para sua formação, de sua passagem pelo TEN aos cursos no exterior. Contudo, seu arquivamento de memórias de si passa, também, pela televisão e o cinema, revelando uma gama de fontes sobre ela. A atriz guardou e selecionou essas memórias que

¹¹⁴ JESUS, Maria Ângela. *Op. cit.*, p. 31.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁶ PAVIS, Patrice. Prólogo. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Direção de tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, p. 11.

julgou mais importantes de sua carreira e que permitem compreender que a memória artística dela permanece viva graças às suas lembranças, arquivos pessoais e as entrevistas que se perenizaram no tempo, remarcando sua importância às artes cênicas brasileiras.

2.2 A trajetória de Léa Garcia: atuação na cena e militância

Com base em outro trabalho biográfico desenvolvido pelo historiador Julio Claudio da Silva, iremos tecer reflexões sobre a vida de mais uma artista que fez parte do TEN, Léa Garcia Lucas de Aguiar (1933-2023). Ela nasceu no Rio de Janeiro e estreou no TEN em 1952, e sua carreira contabiliza pelo menos setenta anos dedicados à arte da atuação, entre peças de teatro, filmes e trabalhos para a TV. Com personagens marcantes, Léa Garcia possui reconhecimento internacional acerca de seu talento, contando com premiações importantes. A partir de entrevistas concedidas pela atriz e críticas publicadas sobre seus principais trabalhos, Silva (2023) reuniu informações pertinentes à atriz que contribuíram para a compreensão de como ocorreu a ascensão artística de uma atriz negra nas décadas de 1950¹¹⁷.

Partimos da ideia de Bourdieu (2000), quando ele pontua sobre a importância do nome como um marcador que reflete a identidade social do biografado, e tem por objetivo marcar a sua individualidade. Ele também chama atenção para o sentido de localizar o biografado em seu contexto social, para não se arriscar pensar em uma história meramente cronológica, criando narrativas engessadas. Neste sentido, Pierre Bourdieu nos informa que “[...] Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado”¹¹⁸.

Nesse sentido, é importante perceber que, diferentemente de Ruth de Souza, Léa não possuía um acervo de si, apenas alguns materiais sobre seus projetos desenvolvidos, tornando as entrevistas que concedeu e o material reunido por Julio Silva em seu trabalho biográfico as principais fontes sobre sua trajetória.

A primeira oportunidade de Dona Léa Garcia com o ofício de atriz surgiu por meio do TEN, por conta da admiração pela atriz Ruth de Souza e também por meio da intervenção de Abdias Nascimento, na época seu companheiro e com quem teve dois filhos. É importante ressaltar que Léa Garcia, além de atriz, era mãe e também funcionária pública federal do

¹¹⁷ SILVA, Julio Claudio da. **Entre Mira, Serafina, Rosa e Tia Neguita: a trajetória e o protagonismo de Léa Garcia**. Manaus: Editora UEA, 2023, p. 23.

¹¹⁸ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 182-191.

Ministério da Saúde, além de ter feito parte do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN)¹¹⁹, do Conselho de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Direções (SATED). Seu entendimento e ativismo sobre a situação do artista negro no Brasil se deu por conta do contato com Abdias e com o seu grupo de teatro e se perpetuou ao longo de sua vida, sendo possível de ser observado por meio do envolvimento de Léa Garcia com movimentos organizados¹²⁰.

Quando Ruth de Souza afastou-se do TEN para estudar nos EUA, Abdias Nascimento viu em Léa Garcia sua possível substituta, embora ela nunca tivesse atuado e dissesse que preferia seguir a carreira de escritora. Para o dramaturgo, era indiscutível as características de atriz de Léa Garcia, com olhos e expressões marcantes. Sua formação inicia-se com a leitura de textos clássicos gregos, principalmente as tragédias, com aulas de ballet com Mercedes Baptista, além de aulas de dicção e expressão corporal. Ao longo das décadas de 1950, Léa Garcia participou das seguintes montagens do TEN: *Rapsódia Negra* (1952), de Abdias do Nascimento, *O filho Pródigo* (1953 e 1955), de Lúcio Cardoso, substituindo a atriz Ruth de Souza com a personagem Aíla, *Todos os filhos de Deus têm asas*, *O Imperador Jones*, no festival em homenagem ao dramaturgo Eugene O’Neil (1953), *Onde está marcada a cruz* e *Sortilégio - Mistério Negro*, de Abdias Nascimento (1957)¹²¹.

Em 1956, participou de *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, montagem que marcou o processo de profissionalização da atriz com a personagem bastante lembrada Mira. Nesse trabalho, esteve envolvida com diversos artistas e intelectuais renomados, como Haroldo Costa, Tom Jobim, Oscar Niemeyer e Vinícius de Moraes. A história é uma adaptação da lenda grega de Orfeu, tendo como pano de fundo os morros das favelas cariocas, contando, em seu elenco, atores e atrizes negras majoritariamente. Léa Garcia chamou atenção com sua atuação neste espetáculo, encantando público e crítica, que teceram elogios à sua interpretação, e a peça foi considerada o melhor espetáculo do ano. Dessa produção, originou-se a adaptação cinematográfica intitulada *Orfeu Negro*, dirigida pelo cineasta francês Marcel Camus, que foi o primeiro filme da carreira de Léa Garcia. Sua atuação lhe rendeu a indicação de melhor atuação feminina no Festival de Cannes de 1959, com a personagem Serafina, ficando em segundo lugar. De caráter cômico, Serafina fugia da ideia de dramaticidade das personagens

¹¹⁹ O Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN) é uma entidade do movimento negro fundada em 1975 e sediada na cidade do Rio de Janeiro. Referência na pesquisa da luta antirracista, seu objetivo é denunciar e combater o racismo por meio da realização de congressos, seminários, palestras e conferências. A respeito, ver: Quem Somos? O IPCN somos nós. Instituto de Pesquisa das Culturas Negras, 2023. Disponível em: <https://ipcnbrasil.org/quem-somos/>. Acesso em: 22 dez. 2023.

¹²⁰ SILVA, Julio Claudio da. *Op. cit.*, 2023. p. 24.

¹²¹ *Ibid.*, p. 50-52.

que Léa Garcia estava familiarizada a compor, se tornando um grande desafio para a atriz, contudo, sua participação foi lembrada positivamente como uma agradável surpresa¹²².

Silva, na biografia da atriz, destaca um aspecto muito importante através da análise da entrevista concedida à jornalista Sandra Almada¹²³ e também em entrevista feita pelo próprio autor, que diz respeito ao posicionamento dela em relação ao racismo presente nas artes. É notável o caráter político da atuação e existência de atrizes como Léa Garcia, reveladas pelo TEN, que despontaram em suas carreiras artísticas por intermédio de redes de apoio criadas não só no interior do grupo de Abdias Nascimento e de outros espaços de militância negra, mas também por méritos puramente individuais dos envolvidos preocupados em alcançar as vias necessárias para se obter destaque e reconhecimento no universo artístico no Brasil e internacionalmente. Visando destacar a posição ocupada por Léa Garcia enquanto atriz negra, Julio Silva salientou que ela observou e enfrentou diversos desafios para se impor diante das limitações impostas pelo racismo estrutural. Muito incentivada por Abdias Nascimento e outros profissionais da área, como Léo Jusi¹²⁴, a seguir como atriz, devido à sua envergadura dramática, Léa Garcia sempre se colocou como pessoa ativa e bastante consciente de sua condição e do espaço onde transitava, o que não a impediu de vivenciar situações que lhe causaram reflexão no que tange à discriminação vivida não só por ela, mas por muitos atores e atrizes negras em nosso país. A atriz conta que dificilmente ia em busca de oportunidades para atuar e que, na verdade, sempre recebeu convites para exercer o ofício, remarcando sua qualidade de intérprete¹²⁵.

Sobre interpretar personagens escravizados e empregadas domésticas, Dona Léa Garcia é enfática ao reafirmar a proximidade desse tipo de personagem com o contexto vivido por negros no Brasil ao longo da história, demonstrando haver certa familiaridade entre a realidade e a ficção em um país que ainda convive com as marcas deixadas pelo processo de escravização de pessoas negras vindas do continente africano. Diz ainda que interpretar esses papéis é ser mobilizada de forma a se aproximar de vivências de antepassados e de uma conjuntura ainda muito recente da história¹²⁶.

¹²² *Ibid.*, p. 95-97.

¹²³ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: Sucesso, lutas e discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

¹²⁴ Luiz Leôncio Jusi foi um importante diretor e produtor teatral, dentre seus trabalhos mais lembrados podemos citar a segunda montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues em 1954. Cf. LÉO JUSI. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349393/leo-jusi>. Acesso em: 23 jan. 2024.

¹²⁵ SILVA, Julio Claudio da. *Op. cit.*, 2023, p. 142-144.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 149.

Ela tece críticas à falta de personagens que não façam parte desse eixo temático (escravo e empregado), que faz com que se restrinja o número de papéis para atuação ofertadas para atores e atrizes negras, diminuindo, dessa forma, oportunidades de ingresso no mercado de trabalho artístico para essas pessoas. Por conta disso, a atriz externaliza o desejo de possuir um teatro cujas principais montagens fossem voltadas para a contratação principalmente de atores e atrizes negras, com o intuito de contribuir para a ampliação do horizonte de possibilidades para essa parcela artística¹²⁷.

A atriz relembra a sua personagem mais marcante pelo grande público, a escravizada Rosa, da novela *A Escrava Isaura*, que foi um sucesso em 1976, sendo exibida em diversos países, sendo um verdadeiro fenômeno em Cuba, por exemplo. Léa Garcia conta que era hostilizada por telespectadores da novela por conta dessa sua personagem antagonista. Segundo Julio Silva, esse foi um importante momento na carreira da atriz:

Rosa, a antagonista da novela *A Escrava Isaura*, poderia ser mais uma das inúmeras vilãs que povoam a memória dos espectadores, ao lado de inesquecíveis personagens do teatro, cinema e da televisão, interpretado por atores das mais variadas matizes. Ao atuar em *A Escrava Isaura*, Léa Garcia acumulava quase três décadas de atuação. Sua atuação contribuiu sobremaneira para alçar a novela ao sucesso nacional e internacional. Sua Rosa marcou época, graças à expressividade e ao potencial dramático da atriz, ou sua ‘máscara de atriz’, como teria definido Abdias Nascimento. Contudo, Rosa era uma mulher escravizada, nesse sentido um caso emblemático para os personagens possíveis para uma atriz negra¹²⁸.

Com essa personagem, Léa Garcia ganhou notoriedade no campo das artes dramáticas, e descreve o grande reconhecimento alcançado pela sua interpretação de Rosa, apesar de declarar não gostar tanto do papel, em razão do maniqueísmo existente na construção das personagens na novela. Ou seja, as personagens possuíam traços imóveis, elas deveriam ser inteiramente boas ou más, o que não agradava Léa Garcia. Apesar disso, Rosa se tornou marcante na memória da atriz, dos envolvidos e dos telespectadores de *A Escrava Isaura* por ser uma vilã descrita como perversa e que, segundo a atriz, tinha esse comportamento por conta de sua condição de mulher negra escravizada, que sofria horrores no sistema escravista.

A atriz ainda defende a postura de Rosa como uma resposta à recusa em aceitar os métodos de violência próprios da escravidão, e que, por isso, não se tratava de uma mulher cuja personalidade correspondia à completa maldade, demonstrando a possibilidade de Rosa não ter muita dimensão dos impactos de suas ações, além de não possuir tanta consciência de sua condição de escravizada. Na novela, Rosa tem um final trágico e morre envenenada, o que, para Léa Garcia ocorre como consequência dos próprios atos, pois Rosa pretendia, na verdade,

¹²⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 151-153.

envenenar a escrava Isaura e acaba por trocar os copos que continham o veneno. Por fim, na definição de Léa Garcia, se Rosa tivesse a possibilidade de entender a brutalidade do sistema, ela saberia que suas atitudes em relação aos ataques contra Isaura correspondiam como a personificação do ódio pelo sistema de escravidão, e na visão dela a escrava negra Rosa, por sua falta de consciência, teria como resultado a sua forma de lidar com as adversidades presentes em sua vida¹²⁹.

A criação de espaços de atuação para atores e atrizes negras sempre esteve no cerne das preocupações na trajetória de vida da atriz, assim como também era uma das inquietações do primeiro grupo do qual fez parte, o TEN. Léa Garcia aponta uma significativa melhora no quadro em relação ao início de sua carreira na década de 1950, dizendo que nas décadas seguintes houve mais oportunidades para atores e atrizes negras. Isso sem dúvida se deu por conta do pioneirismo tanto de Léa Garcia e Ruth de Souza quanto de outros artistas, que foram responsáveis pela abertura de importantes portas para os novos artistas que as sucederam¹³⁰.

A consciência racial de Léa Garcia refletiu em sua atuação como membro da diretoria do Instituto de Pesquisa de Culturas Negras (IPCN) e foi imprescindível para esse movimento de ampliação de oportunidades e também para um maior debate sobre a discriminação racial existente no meio das artes dramáticas¹³¹.

Sobre as práticas discriminatórias, Léa Garcia lembra da necessidade de existir a marcação da cor do ator ou atriz na rubrica, sendo o número de personagens negras sempre inferior em relação ao número de personagens brancas. A presença maior de atores e atrizes negras se dava principalmente em novelas de época, que retratavam o período de escravidão no Brasil. Para a atriz, tal diferenciação ocorria por conta de os negros não ocuparem espaços na direção e na escrita das grandes produções. Além disso, ela aponta a existência de uma padronização branca existente na escolha dos atores e atrizes, que acabava por excluir o negro por ele não fazer parte do que é considerado “belo”. Era uma clara alusão ao jogo de poder empregado no que se refere às produções e dramaturgias onde o negro muitas vezes não é visibilizado. Léa Garcia refere-se à necessidade e urgência dos negros ocuparem esses espaços de poder no âmbito das produções artísticas para haver maiores oportunidades para esses artistas¹³².

Para compreender quais foram as estratégias adotadas por Léa Garcia ao longo de sua carreira para combater e se posicionar contra o racismo no meio profissional, nos valem da

¹²⁹ *Ibid.*, p. 152.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 154.

¹³¹ *Ibid.*, p. 155.

¹³² *Ibid.*, p. 156-157.

revelação da atriz a Sandra Almada que nem sempre ela teve a postura de questionar essas problemáticas, embora o desconforto diante de certas situações se fizera presente, Léa Garcia afirma que precisava ocupar os espaços profissionais. Outro ponto muito marcante de seus relatos sobre discriminação racial, diz respeito aos cortes das câmeras, que para ela representa um apagamento do ator negro em cena em detrimento de um ator branco. Essa ação comum na TV representa mais uma forma de exclusão, segundo a atriz isso se configurava como: “É preconceito mesmo. Você não é figura que a mídia tem interesse em veicular. Ela não vai te ‘explorar’ mesmo. Não somos belos para eles”.¹³³

Sua estratégia de evidenciação diante do cenário de poucas oportunidades e apagamentos se revela através de sua militância e envolvimento com pessoas e entidades que visavam escancarar questões de racismo, como o Movimento Negro, iniciativas como o TEN, do qual fez parte, e a amizade com intelectuais do meio, como seu ex-companheiro Abdias Nascimento. Foram pessoas e ambientes de militância que contribuíram para o fortalecimento da consciência racial e política de uma atriz negra com uma larga experiência de vida artística. Outra forma de enfrentamento apontado por Léa Garcia ao longo de sua carreira, é de “abraçar” seus personagens subalternizados (empregada doméstica e escravizada), desempenhando o papel com bastante afinco e notoriedade, embora isso desagradasse uma parcela significativa dos grupos de movimento negro, era a forma de ela e outros artistas atuarem profissionalmente. Por fim, a atriz diz que a culpa da existência do racismo deve ser atribuída ao branco, enfatizando que: “nós ficamos nos educando, nos conscientizando e acontece que não temos retorno. Os brancos brasileiros precisam se reeducar”¹³⁴.

Sendo assim, conclui-se que a trajetória de Léa Garcia foi marcada por muito talento e também pelo senso crítico e enfrentamento ao racismo que está presente não apenas na sua profissão, mas que se estende por toda a sociedade. O compromisso de Dona Léa Garcia com o combate ao racismo é evidenciado por meio de seus relatos aqui descritos, a partir do olhar do historiador Julio Silva, revelando que a atriz adotou uma postura crítica ao longo de sua carreira a respeito dos papéis estereotipados que recebia, além de ganhar muitos prêmios e receber honrarias por conta de sua contribuição para as artes cênicas brasileira. Dessa forma, Julio Silva finaliza dizendo que:

Dona Léa Garcia é dona de uma produtiva e bem-sucedida carreira na atuação. Também fez parte do conjunto de mulheres negras pioneiras na luta pelo direito à escolha de um ofício e pela representatividade social, em uma sociedade estruturada por raça, classe e gênero. Protagonista no processo de transformação histórica e social,

¹³³ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 170.

através das artes cênicas, existir no lugar em que Dona Léa Garcia existe já é um ato político¹³⁵.

2.3 Mercedes Baptista: A bailarina negra no TEN e do Theatro Municipal

Para continuar evidenciando a trajetória de pessoas negras nas artes cênicas, iremos, agora, tratar da trajetória artística da bailarina e precursora da Dança Afro no Brasil, Mercedes Baptista, tendo como fonte a sua biografia publicada em 2007 por Paulo Melgaço da Silva Jr.¹³⁶. A importância de estudar essa figura se legitima pela ausência constante do nome de Mercedes Baptista no imaginário popular e especializado quando o assunto é dança no Brasil. Apesar de seu pioneirismo nesse âmbito, a bailarina é pouco citada pelos pesquisadores da área que se debruçam sobre o tema. Segundo Christine Douxami (2001), a dança ainda é um espaço que pouco credita artistas negros, sobre isso, escreveu:

A carreira artística no Brasil parece ser um canal de ascensão social para a população afro-brasileira, como demonstram numerosas estrelas como Paulinho da Viola, Elza Soares, Chico César, Carlinhos Brown ou, mais recentemente, os cantores da axé music. Porém, nota-se rapidamente que a ascensão social pela via das artes parece limitar-se à música. Na dança, muitas vezes considerada domínio dos afro-brasileiros, o destaque individual quase não é alcançável¹³⁷.

Mercedes Ignácia da Silva Krieger (1921-2014) nasceu em Campos dos Goytacazes, cidade do estado do Rio de Janeiro. Sua infância foi marcada pela ausência paterna, porém, com a presença importante de sua mãe, que era costureira e que foi em busca de melhores oportunidades ao se mudar para a cidade do Rio de Janeiro. A paixão de Mercedes pela arte surgiu desde cedo através do cinema, pois acompanhava as atrizes de Hollywood e nutria um sonho modesto de ser artista. A fim de se aproximar mais ainda desse anseio e ajudar sua mãe em casa, Mercedes arrumou um emprego como bilheteira de cinema e assim poderia ver sempre que possível os filmes de suas estrelas favoritas. Foi dessa forma que descobriu a sua paixão pela dança¹³⁸.

Assim, começou a procurar por oportunidades de aprender o ofício e, nessa busca, ela ingressou no curso de danças da bailarina Eros Volúcia, oferecido pelo Serviço Nacional de

¹³⁵ *Ibid.*, p. 183.

¹³⁶ SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista: A criação da Identidade Negra na Dança**. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007. Paulo Melgaço da Silva Jr. é doutor em educação pela UFRJ (2014) e artista plástico. Utilizou como fonte para a sua escrita entrevistas em jornais e depoimentos de pessoas que conviveram com a bailarina, como outros bailarinos e amigos próximos, além de depoimentos cedidos pela própria Mercedes Baptista ao MIS, em 1997, e a FUNDACEM (data não especificada).

¹³⁷ DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 25-26, 2001, p. 314. DOI: <https://doi.org/10.9771/aa.v0i25-26.21016>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016>. Acesso em: 26 abr. 2024.

¹³⁸ SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço da. *Op. cit.*, p. 12.

Teatro do Rio de Janeiro. Foi com a bailarina já renomada pela estilização de danças afro-brasileiras que Mercedes teve suas primeiras lições de ballet clássico e danças folclóricas. Contudo, Mercedes contou que não foi muito bem recebida pela professora em sala de aula, que apesar de seu talento notório, não lhe dava muitas oportunidades, chegando até a retirá-la de um espetáculo. Mercedes decidiu, então, procurar um espaço alternativo para receber aulas de dança e ficou sabendo da existência da Escola de Danças do Theatro Municipal, onde sua professora havia estudado. Procurou a escola e lá encontrou o renomado bailarino e professor Yuko Lindberg, que a acolheu e permitiu que fizesse aulas em sua turma particular sem cobrar nada. Foi com ele que Mercedes recebeu a primeira oportunidade de ocupar os palcos e em 1947, Mercedes estreou com o ballet *Iracema*, inspirado na obra de José de Alencar¹³⁹.

Em 1948, Mercedes viu uma grande oportunidade de se profissionalizar como bailarina, com a abertura do concurso público para o ingresso no corpo de baile do Teatro Municipal. Mercedes passou em todas as fases, sendo aprovada, e juntamente com Raul Soares se tornaram os primeiros bailarinos negros do Theatro Municipal até aquela data. Ela contou que quase não entrou para o corpo de baile por um possível boicote: “esqueceram” de avisá-la da última fase da seleção, e que apenas pôde fazer a prova após chorar muito para o então diretor da escola, que permitiu que a bailarina fizesse a prova uma semana depois, juntamente com os candidatos do sexo masculino. Segundo o autor de sua biografia:

A felicidade por ter sido aprovada em um concurso público e assinado o contrato como bailarina profissional era enorme. Mercedes só não poderia imaginar as dificuldades que enfrentaria no Corpo de Baile por causa de sua cor. Para ela, infelizmente, entrar no Corpo de Baile não iria significar se tornar uma bailarina atuante nos palcos¹⁴⁰.

A bailarina contou os percalços que enfrentou ao se tornar a primeira negra a integrar o corpo de baile do balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Ela relembrou que dificilmente era escalada para um papel de destaque e se sentia excluída constantemente daquele espaço. Contou, ainda, que foram pouquíssimas às vezes que esteve em cena juntamente com o restante do corpo de baile, lembrando de uma única apresentação em que atravessava o palco de um lado ao outro utilizando uma sapatilha de ponta. Entre algumas participações pontuais, Mercedes acabou se tornando uma funcionária que apesar de seu talento eram poucas as suas participações nas apresentações¹⁴¹.

Ao se aproximar da militância negra, efervescente no final da década de 1940, Mercedes Baptista encontrou em Abdias Nascimento, criador do Teatro Experimental do Negro, um

¹³⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

importante aliado. Sua participação em 1948 no concurso “Rainha das Mulatas”, organizado pelo grupo, foi muito marcante e, ao ganhar esse concurso, ela se tornou bailarina e colaboradora do TEN. As relações com o TEN abriram novas possibilidades na carreira de Mercedes e naquele mesmo ano, a convite de Abdias Nascimento, se apresentou com performances de danças tipicamente afro-brasileiras para o dramaturgo Albert Camus. Ela também participou em 1949 da Conferência Nacional do Negro, onde integrou uma mesa juntamente com o representante da ONU Paul Vanorden Shaw. Outro evento importante organizado pelo TEN e com a participação de Mercedes, foi a criação do Conselho de Mulheres Negras em 1950. O objetivo do Conselho, que era integrado ao departamento feminino do TEN, era a criação de uma associação profissional das empregadas domésticas e de uma academia de artes¹⁴².

Mercedes Baptista integrou a mesa diretora do Conselho e foi uma das responsáveis pela criação do balé infantil do TEN que foi oferecido para crianças residentes nas favelas cariocas. A aula inaugural dessa iniciativa ocorreu em 1950 durante o I Congresso do Negro Brasileiro e contou com a presença da bailarina e coreógrafa afro-americana Katherine Dunham, que ministrou aulas abertas e participou de palestras e apresentações juntamente com o grupo. Em uma dessas aulas abertas, Mercedes Baptista teria participado com outros bailarinos. Katherine Dunham ofereceu uma bolsa de estudos para um bailarino brasileiro para que este viajasse até os Estados Unidos para ter aula com ela em sua escola de dança. A coreógrafa escolheu Mercedes por conta da sua habilidade técnica e alto grau de elevação em saltos, além de sua familiaridade com ritmos afro-brasileiros. Foi dito na época, por outros bailarinos, que a opção de Katherine Dunham por Mercedes teve influência direta de Abdias Nascimento¹⁴³.

Assim, Mercedes Baptista embarcou rumo a Nova York, em 1950, para participar das aulas no *Dunham School of Dance*, lá “[...] ela pôde compreender como as raízes sociais e culturais da dança negra podem estar a serviço da coreografia, e sobretudo da luta pela igualdade racial”¹⁴⁴. Durante esse período, Mercedes teve contato com diversas estéticas de danças afro de múltiplos países da diáspora africana, como Haiti e Antilhas, uma vez que o grupo era composto por bailarinos de diferentes nacionalidades. Seu trabalho também se destacou no grupo, pois ela também dava aulas de dança clássica para os demais integrantes. Porém, em 1951, Mercedes recebeu uma carta do Brasil que dizia que caso não retornasse ao país perderia seu cargo no Theatro Municipal¹⁴⁵.

¹⁴² *Ibid.*, p. 25-28.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 28-33.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

Com medo de perder a sua aposentadoria, a bailarina decidiu retornar ao Brasil, mesmo não sendo aproveitada no bailado do Theatro Municipal. Em solo nacional, percebeu que nada havia mudado sobre a sua condição, continuou cada vez mais sendo pouco escalada para as apresentações. Com a bagagem adquirida durante sua estadia no grupo de Katherine Dunham, Mercedes Baptista decidiu alçar novos rumos para a sua arte, se distanciando da dança clássica e começando uma intensa pesquisa nos terreiros de candomblé com o intuito de incorporar em sua dança elementos dos cultos afro-brasileiros, como as danças de orixás. Dessa forma, nascia a Dança Afro de Mercedes Baptista, de maneira autônoma e mesclando conhecimentos sobre dança que havia acumulado até aquele momento.

Em 1952, ela buscou pessoas interessadas em formar um grupo de bailarinos negros experimental, seguindo o mesmo movimento do TEN, chegando a recrutar pessoas como filhos de santo, cozinheiros e empregadas domésticas que tinham interesse em aprender uma nova técnica de dança. Com um espaço cedido por uma estudantina, Mercedes Baptista lecionava sobre dança clássica, moderna e afro-brasileira de maneira gratuita. Em 1953, surge o “Ballet Folclórico Mercedes Baptista”, sem grandes apoios, o grupo era mantido pela própria bailarina, que, gradualmente, foi ganhando espaço para apresentações em teatros de revistas, no carnaval e até com convites para a realização de apresentações no exterior¹⁴⁶.

Com a visibilidade nacional e internacional que o “Ballet Folclórico Mercedes Baptista” alcançou, muitos bailarinos foram, mais tarde, convidados para dançar em outras companhias no Brasil e no exterior, o que fez com o que o grupo diminuísse drasticamente. Outro acontecimento que contribuiu para a fragmentação do grupo, foi a gravidez de Mercedes em 1967, que fez com que ela recusasse muitos convites e foi, justamente, nessa ocasião que muitos de seus bailarinos também romperam com o grupo para integrar a turnê internacional do grupo “Brasiliana” de Solano Trindade¹⁴⁷. O Ballet seguiu com as apresentações das quais eram convidados, chegando a se apresentar com o bailado do Theatro Municipal nos anos de 1963 e 1968. Realizou um espetáculo exclusivo em 1962, no teatro de Arena da Guanabara, com ajuda de amigos e admiradores, onde foram encenadas as coreografias *Calunga*, *Congo*, *Candomblé*, dentre outras, todas elas de autoria de Mercedes Baptista¹⁴⁸.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 38-42.

¹⁴⁷ Francisco Solano Trindade (1908-1974) foi poeta, ator, teatrólogo e militante do Movimento Negro e do Partido Comunista. Natural de Recife-PE, foi importante figura do cenário cultural brasileiro, reconhecido internacionalmente pelo seu legado em prol da divulgação da arte negra. Além do Ballet Brasiliana, Solano também foi o idealizador do Teatro Popular Brasileiro.

¹⁴⁸ SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço da. *Op. cit.*, p. 51-52.

Após a perda de seu filho, o “Ballet Folclórico Mercedes Baptista” já não tinha mais a mesma força. Por isso, Mercedes começou a assumir compromissos individuais, como apresentações, cursos e seminários. Ela retomou o grupo já na década de 1980, com bailarinos antigos e outros novos, voltando aos palcos dos teatros e realizando shows em eventos de dança, participações no carnaval, etc., mas com o tempo o grupo foi novamente esvaziando e ficando apenas aquelas pessoas que possuíam outras ocupações¹⁴⁹.

Outro aspecto importante do legado de Mercedes Baptista é sua história com o carnaval carioca, pois nutria um imenso carinho pela manifestação popular, e, por conta disso, participou ativamente de algumas iniciativas. Em 1960, conheceu a G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e participou como coreógrafa com seus bailarinos do carnaval da escola, a convite de seu amigo carnavalesco Fernando Pamplona, com o samba-enredo sobre o Quilombo dos Palmares. Já em 1962, ela participou novamente do carnaval pela escola Salgueiro, como coreógrafa, mas dessa vez com o samba-enredo sobre o descobrimento do Brasil¹⁵⁰. No ano seguinte, Mercedes Baptista causou alvoroço na avenida com o samba-enredo Xica da Silva, segundo Paulo Melgaço:

Coube à bailarina e coreógrafa a responsabilidade de criar uma ala com 12 casais dançando um minueto (em ritmo de samba) representando os bailes da corte. O carnaval do Salgueiro se sagrou como o grande campeão da avenida. Porém, gerou uma enorme polêmica. Uma das pessoas mais atacadas foi Mercedes Baptista, que com sua ala de passos marcados dividiu a opinião das pessoas. Algumas viam nesse ato a inovação do carnaval. Outras acreditavam que com isso ela estaria descaracterizando esta festa popular¹⁵¹.

Mercedes Baptista teria sido a responsável pela popularização do passo marcado no samba, o que, para muitos, seria uma descaracterização do samba que não se configura como ritmo marcado. Em 2003, essa coreografia foi reencenada na avenida como forma de homenagem a Mercedes Baptista e em comemoração aos 50 anos do Salgueiro. Mercedes seguiu participando esporadicamente dos desfiles da escola, ora como coreógrafa, ora apenas como participante do desfile. Também fez participações no carnaval pelas escolas G.R.E.S. Beija Flor e G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense como coreógrafa e homenageada como samba-enredo pela escola G.R.B.C. Alegria de Copacabana, no ano de 1976¹⁵².

A trajetória de Mercedes Baptista nas artes impactou a vida de muitas pessoas, e seu legado permanece vivo no mundo das artes e da valorização da cultura afro-brasileira. Vale ressaltar que a bailarina sempre enfrentou muitas dificuldades para difundir seu trabalho e só

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 70-72.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵² *Ibid.*, p. 73-77.

teve condições de ter o seu próprio espaço para montar a sua escola de dança no final da década de 1970, realizando o seu sonho de fundar a “Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista”, que funcionou durante 20 anos com a ajuda de amigos e ex-bailarinos. A escola teve de fechar com o agravamento do quadro de saúde de Mercedes Baptista e de seu marido, Paulo Krieger, e também pelas dificuldades financeiras que o país enfrentava naquele período.

Outras passagens notáveis na carreira da bailarina que merecem ser destacadas foram a sua participação no 1º e 2º Encontro Nacional das Escolas de Dança, nos anos de 1962 e 1963, onde participou ministrando aulas de dança moderna, além de apresentações com o grupo da sua escola. Ela ministrou cursos de danças modernas no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro nos anos de 1963 a 1965. Na década de 1970, foi convidada pelas escolas *Clark Center of the performing Arts* e *Dance Theatre of Harlem* para ministrar aulas de dança afro-brasileira em Nova York. Mercedes Baptista ainda realizou diversos trabalhos coreográficos para TV e cinema, recebendo o troféu *Nijinsky* da Revista *Querida*, em 1959, por suas contribuições para a televisão. Seu trabalho mais lembrado é a sua última coreografia para TV, de 1996, para a novela *Xica da Silva*, da rede Manchete¹⁵³.

A história aqui contada visou resgatar uma das figuras mais emblemáticas no campo das artes cênicas no Brasil, uma mulher descrita por seus alunos e amigos como uma pessoa de temperamento difícil, mas com o coração enorme, sempre disposta a ajudar e a dar oportunidade a quem a procurasse. Que enfrentou a discriminação na arte, mas conseguiu se evidenciar nesse âmbito, tido por um ambiente muitas vezes elitista e europeizado. Mercedes Baptista conseguiu se evidenciar e mostrar o seu trabalho, embora pouco reconhecida, foi uma mulher negra que trouxe inovação e uma nova cara para a dança no Brasil, sendo a criadora do que conhecemos hoje como dança-afro.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 85-94.

CAPÍTULO 3 - TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: A ESCRITA POTENTE DO GRUPO

Neste capítulo, iremos analisar as produções geradas pelo TEN a partir do legado de Maria de Lourdes Vale Nascimento, uma das fundadoras do grupo. Será observado o impacto da sua escrita para o jornal *Quilombo*, bem como as suas formas de atuação política. Também serão analisadas duas dramaturgias escritas especialmente para o grupo de Abdias Nascimento, ao discutirmos pontos levantados nas tramas e a recepção da crítica da época no que tange ao impacto dos textos dramáticos.

3.1 Maria de Lourdes Vale Nascimento: a voz do TEN

Nossa última protagonista e participante do TEN é Maria de Lourdes Vale Nascimento (1924-1995), ou simplesmente Maria Nascimento. Nascida na cidade de Franca, interior de São Paulo, cursou contabilidade antes de se mudar para o Rio de Janeiro, em 1940, juntamente com seu companheiro da época, Abdias Nascimento. Maria de Lourdes atuou em várias frentes do TEN entre os anos de 1945 e 1950. Considerada uma das fundadoras do grupo, suas ações se centraram principalmente nas áreas da educação, saúde, assistência social e orientação às mulheres negras e à população negra, com o intuito de melhorar a vida da camada da sociedade.

Após a fundação do TEN, Maria Nascimento não mediu esforços para colocar seus anseios em prática, participando ativamente de iniciativas promovidas pelo grupo. Em sua biografia, intitulada *Maria de Lourdes Vale Nascimento - Uma intelectual negra do pós-abolição*, que integra o projeto “Personagens do Pós-Abolição”, a historiadora Giovana Xavier mapeou os seus principais feitos. A pesquisa foi realizada por meio de entrevistas com pessoas ligadas à Maria Nascimento e também por levantamento de dados no Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO)¹⁵⁴.

Ela também participou do I Congresso do Negro Brasileiro de 1950, onde fez uma fala importante sobre a condição dos trabalhadores domésticos, ocasião em que fundou, no interior do TEN, a Associação das Empregadas Domésticas. A pauta das trabalhadoras domésticas foi levada ao Congresso pela advogada Guiomar Ferreira de Matos e tratou sobre a regulamentação

¹⁵⁴ XAVIER, Giovana. **Maria de Lourdes Vale Nascimento**: uma intelectual negra do pós-abolição. Niterói, RJ: EdUFF, 2020. [Coleção Personagens do pós-abolição: trajetórias e sentidos de liberdade no Brasil republicano, v. 5].

do trabalho doméstico, que se caracterizava por uma profissão invisibilizada e com maioria das trabalhadoras sendo mulheres negras¹⁵⁵.

Maria Nascimento foi atuante na área de assistência social e sua preocupação com a infância também era notória. Por conta disso, trabalhou pelas crianças negras desamparadas pelas políticas públicas, através de seu trabalho como assistente social nas comunidades cariocas. É perceptível que, por mais que tenha sido uma figura emblemática de seu tempo e em sua área, seu nome não comparece nos trabalhos acadêmicos que trazem a temática da Assistência Social. Segundo Andréa Pires Rocha (2022), isso ocorre por conta do racismo sistêmico presente na sociedade brasileira, que acaba por apagar figuras importantes como Maria Nascimento:

E, nós, do Serviço Social, o que sabemos sobre ela? Quando nos apresentaram como protagonista na história do Serviço Social brasileiro dos anos 1940–1950? Como temos abordado a história do movimento negro em nosso processo formativo? E na luta pela infância brasileira, a militância de Maria de Lourdes nos é apresentada? Infelizmente, no contexto da profissão, essa potente mulher negra é invisibilizada, característica que não é exclusividade do Serviço Social, mas decorre de uma sociabilidade racista, que tem o apagamento como uma de suas estratégias¹⁵⁶.

Os escritos de Maria Nascimento encontram-se registrados na edição fac-similar do jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, que circulou entre 1948 e 1950, em que Maria Nascimento assinava a coluna “Fala a mulher”. Essa coluna procurava estar sempre atualizada com as demandas das mulheres negras daquele período, temas como trabalho, maternidade e infância estavam sempre presentes. Foi possível localizar cerca de 8 artigos escritos por Maria Nascimento para a referida coluna¹⁵⁷.

No primeiro artigo, chamado “Crianças Racistas”, a autora convida suas leitoras, chamadas carinhosamente de “patricias de côr”, a escreverem para a coluna a fim de externalizar seus anseios. Também enfatiza a falta de oportunidades destinadas às mulheres negras, sendo seu compromisso mudar essa realidade. Conta também sobre uma situação de racismo envolvendo crianças e como essa história a impactou¹⁵⁸.

No segundo artigo, “Infância Agonizante”, fala sobre sua ocupação como assistente social nos morros cariocas, descrevendo as mazelas da infância que se depara, em sua maioria, crianças negras em situação de vulnerabilidade. Ela fornece dados sobre a mortalidade infantil

¹⁵⁵ NASCIMENTO, Abdias. *Op. cit.*, 1982, p. 249-262.

¹⁵⁶ ROCHA, Andréa Pires. Assistente social Maria de Lourdes Nascimento: Antirracismo e defesa da infância em 1940-1950. *Temporalis*, Brasília, DF, v. 22, n. 44, jul./dez. 2022, p. 274. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/38869/26328>. Acesso em: 26 abr. 2024.

¹⁵⁷ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *A edição fac-similar do Quilombo (10 números, entre 1948 e 1950)... [Apresentação]*. Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro. São Paulo: Editora 34: FUSP, 2003.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 26.

de Centro de Ação Social em comunidades como Salgueiro, Barreira do Vasco entre outras, oferecendo serviços médicos, jurídicos e sociais. Por ser assistente social, ela relata que atuou em algumas ações da instituição dentro de sua ocupação profissional, como vistoriadora e desempenhando funções de escritório, por isso, enfatiza conhecer de perto as atividades desenvolvidas pela fundação. Mostra, também, que os principais serviços prestados eram voltados para a legalização de casamentos, registros de nascimento e aulas de alfabetização a jovens e adultos, marcando a importância da educação na vida de pessoas negras¹⁶⁴.

Em “Nosso Dever Cívico”, sexto artigo presente no jornal, a autora retrata a figura de Vijaya Pandit, embaixatriz indiana, por sua militância política em prol da libertação da Índia, que estava sob o domínio da Inglaterra até 1947. O interessante desse artigo é que Maria Nascimento aproveita o fato de trazer para suas leitoras uma figura como Vijaya Pandit como exemplo de atuação política, visando encorajar as mulheres negras - e suas leitoras - a integrarem a vida política brasileira para obter benefícios no que tange ao que chamou de aspectos civilizatórios, culturais e de melhoria de vida para as populações pobres, ingressando em partidos políticos e também votando para eleger seus representantes¹⁶⁵.

Por fim, o sétimo artigo assinado por Maria Nascimento aparece na coluna “Escreve a mulher”, sobre “O Conselho Nacional de Mulheres Negras”. Mais adiante há outra matéria completa intitulada “Instalado o Conselho Nacional das Mulheres Negras”. Neles se tratou sobre a criação e organização deste conselho pelo departamento feminino do TEN que ocorreu em 18 de maio de 1950. É feito um convite ao nível nacional para que as mulheres negras brasileiras aderissem à iniciativa, que tinha o objetivo, segundo Maria Nascimento, “[...] de dar oportunidade às brasileiras pigmentadas de manifestarem seus anseios e problemas”¹⁶⁶.

Dentre as propostas levantadas, a serem implementadas pelo Conselho, estavam: Escola de Artes Domésticas com curso de corte e costura e culinária, amparo moral às mulheres negras que trabalham como empregadas domésticas, criação de uma Associação Profissional das Empregadas Domésticas com curso de datilografia e admissão, proteção à infância, criação do abrigo “Negrinho Abandonado”, educação na infância com jardim da infância, alfabetização, teatro infantil, teatro de bonecos, música, curso de canto e dança, dentre outras. A instalação do Conselho contou com a participação de Maria Nascimento como idealizadora, além do

3%A7%C3%A3o%20Le%C3%A3o%20XIII%20surgiu,(for%C3%A7as%20armadas%2C%20par%C3%B3quia s%2C%20clubes>. Acesso em 26 de out. de 2023.

¹⁶⁴ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁶⁶ NASCIMENTO, Maria. O Conselho Nacional de Mulheres Negras. **Jornal Quilombo**, Rio de Janeiro, ano II, n. 7-8, mar./abr. 1950, p. 86.

sociólogo Guerreiro Ramos, da advogada Guiomar Ferreira de Matos e da bailarina Mercedes Baptista, que fizeram falas sobre a importância da ação.

A busca pela integração da mulher negra na vida social tinha o objetivo de superar desvantagens sociais e o preconceito racial e funcionava como o cerne do Conselho, que reivindicava, ainda, a elevação educacional, cultural e econômica da população negra. Todos os cursos ofertados seriam ministrados por professores voluntários, pois o Conselho não contava com meios financeiros para custear professores, embora almejasse um dia possuir recursos para tal. A sala cedida ao TEN para funcionar o Conselho Nacional de Mulheres Negras foi ofertada por um empresário da época, que mantinha relações estreitas com o TEN, o Sr. Jael de Oliveira Lima, a quem Maria Nascimento tece agradecimentos e pontua que “Ele tem dado inúmeras provas de sua lealdade à causa do negro”¹⁶⁷.

Os artigos escritos por Maria Nascimento no jornal *Quilombo*, revelam as potencialidades dessa ativista e intelectual, uma vez que ela idealizou diversas iniciativas no interior do TEN com o intuito de amparar a comunidade negra, principalmente as mulheres e crianças. Para Giovana Xavier (2020), lembrar a importância de Maria Nascimento é mostrar como as questões estruturais e étnico-raciais eram pensadas naquele período, observando as práticas produzidas a partir da militância, como oferecer acesso a oportunidades de estudos, o que correspondia a uma ação efetiva e cívico-pedagógica. Esse interesse de Maria Nascimento pela educação adveio de sua criação, pois ela sempre foi incentivada por sua família a estudar e isso foi imprescindível para a formação da intelectual e ativista do TEN. Xavier também nos revela que ao entrevistar o primo de Maria Nascimento, César Nascimento, ele salientou que uma das principais lutas dela era pela alfabetização das pessoas que a procuravam, isso em um período marcado por altas taxas de analfabetismo no país, principalmente entre pessoas negras¹⁶⁸.

Outra questão destacada por Giovana Xavier, foi o ativismo de Maria Nascimento, que denunciou as desigualdades ao mesmo tempo que visava valorizar a educação e o trabalho, destacando suas qualidades, como “[...] sensibilidade, capacidade de diálogo, liderança e poder de inovação”¹⁶⁹.

Maria Nascimento manteve sempre o compromisso com o aprimoramento cultural e econômico das pessoas negras através do seu trabalho, enquanto colunista e pela sua militância, fato observável em suas práticas e também por sua forma de pensar em ações centradas na

¹⁶⁷ INSTALADO o Conselho Nacional das Mulheres Negras. **Jornal Quilombo**, Rio de Janeiro, ano II, n. 9, maio 1950, p. 98.

¹⁶⁸ XAVIER, Giovana. *Op. cit.*, p. 42-43.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 63.

valorização das mulheres negras. É indiscutível que suas reflexões partiam do plano individual para o coletivo, o que acarretou uma riqueza de potencialidades que culminaram nos projetos expostos nas colunas do jornal *Quilombo*. A autora de sua biografia chama atenção para a necessidade de visibilizar mulheres que fizeram o uso criativo de suas ideias, com o intuito de impactar a vida de comunidades em que estavam inseridas, assim como fez Maria Nascimento, no sentido de atingir as gerações futuras sobre com o seu legado:

Falar de uma mulher negra que, ressignificando os ‘eixos de opressão’ dedicou-se a trabalhar individual e coletivamente em busca de afirmação, liberdade e resistência para a população negra no mundo livre é desafiador. O desafio de escrever novas histórias para o Brasil, contribuindo para nossa juventude ter a oportunidade de crescer e estudar, construindo referências que gerem sentimentos de orgulho e pertencimento à nossa comunidade¹⁷⁰.

As mulheres que integraram o TEN, desde sua fundação em 1944 até meados dos anos de 1957, e que tiveram um pouco de suas trajetórias mostradas nesta dissertação, romperam com preconceitos como machismo e racismo, e buscaram alcançar reconhecimento a partir de seus trabalhos como artistas e militantes. As formas como se organizaram permitiram que elas se destacassem em suas áreas de atuação e também que alcançassem o esclarecimento em relação a sua condição racial e de gênero.

Sobre essas formas de organização de mulheres negras, Lélia Gonzalez (1984) nos informa que parte disso se iniciou com o advento do Movimento Negro Unificado - MNU e nos movimentos de Associação de Moradores em favelas e bairros da periferia, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, em meados da segunda metade da década de 1970. Esse movimento de mulheres, surgido no interior dessas organizações, teria sido, de alguma forma, negligenciado pelo Movimento de Mulheres, que abarcava em sua maioria mulheres brancas. Ou seja, havia uma necessidade de buscar espaços para tratar das especificidades das mulheres negras, principalmente no que tange o cotidiano marcado pela discriminação racial, e o machismo, que poderia vir tanto por parte de homens brancos, como de homens negros ligados ao Movimento Negro. Dessa forma, a organização das mulheres negras foi imprescindível, pois ao se inserirem nesses espaços de discussões puderam ter maiores oportunidades de falar de si do que no movimento de mulheres brancas, por exemplo¹⁷¹.

Esses encontros, trocas de experiências e saberes promovidos revisitaram uma realidade muito particular presente nos discursos das mulheres negras militantes, principalmente em

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 75-76.

¹⁷¹ Lélia Gonzalez chama atenção para alguns movimentos de mulheres negras que surgiram no período explicitado, no Rio de Janeiro: Aqualtune (1979), Luiza Mahin (1980), Grupo de Mulheres Negras do Rio de Janeiro (1982) e Nzinga (1984).

relação ao mercado de trabalho, educação e saúde. Essas mulheres se percebiam cerceadas e negligenciadas ao acesso de direitos básicos e às políticas públicas que tinham por objetivo garantir o bem-estar de toda a população. O silenciamento existente em relação às questões de gênero nos espaços de militância como o MNU, onde homens negros podiam reproduzir falas e práticas machistas, impedia as mulheres negras de avançarem nos debates, isto é, a reprodução de opressões de gênero acabou gerando embates que culminaram na necessidade do surgimento do chamado feminismo negro, iniciado pelas mulheres negras universitárias do MNU, autointitulado “enegrecendo o feminismo”, tendo como importantes precursoras as intelectuais Lélia Gonzalez¹⁷² e Beatriz Nascimento¹⁷³. Segundo Gonzalez, “[...] o feminismo negro possui sua diferença específica em face do ocidental: a da solidariedade, fundada numa experiência histórica comum”¹⁷⁴.

Patrícia Hill Collins (1998), uma das expoentes do movimento feminista negro estadunidense, segue essa mesma linha de raciocínio ao dizer que o feminismo negro propõe esforços para se aproximar de um discurso coletivo altamente definido e articulado entre mulheres negras. Collins mostra que ao construir espaços seguros onde podem falar de si, eles contribuem para o empoderamento dessas mulheres. Ainda que criados com princípios de “exclusão” (de pessoas não-negras e homens), esses locais têm por objetivo a construção de uma sociedade igualitária através da criação de autodefinições. Segundo ela, ao centrar-se no *self*, as mulheres negras ressignificam opressões internalizadas inerentes à sua condição, ou seja, o movimento de se “reposicionar” levou as mulheres negras a saírem do lugar de vitimização para o lugar da ação, se distanciando das imagens de controle¹⁷⁵ colocadas pelo racismo e machismo, transformando discursos negativos em positivos¹⁷⁶.

¹⁷² Lélia Gonzalez (1935-1994) tinha formação em História, Filosofia, Geografia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Atuou como professora na rede pública, foi uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado (MNU) e do coletivo de mulheres negras Nzinga.

¹⁷³ Maria Beatriz Nascimento (1942-1995) foi uma importante historiadora brasileira, formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Emprenhou-se em trazer outras formas de abordagens sobre a condição do negro no Brasil. Para mais informações, Cf.: RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Kuanza, 2007.

¹⁷⁴ GONZALEZ, Lélia. The black woman's place in the Brazilian society. In: NATIONAL CONFERENCE ORGANIZED BY THE AFRICAN-AMERICAN POLITICAL CAUCUS AND MORGAN STATE UNIVERSITY, 1984, Baltimore, Maryland, p. 9.

¹⁷⁵ O conceito de imagens de controle aparece na obra de Patrícia Hill Collins intitulada *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and Politics of Empowerment*, publicada em 1990. Winnie Bueno (2020) buscou se aprofundar nessa formulação pensada por Collins, definindo-a como: “As imagens de controle aplicadas às mulheres negras são baseadas centralmente em estereótipos articulados a partir de categorias de raça e sexualidade, sendo manipulados para conferir às iniquidades sociorraciais a aparência de naturalidade e inevitabilidade”. Cf. BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020, p. 73.

¹⁷⁶ COLLINS, Patricia Hill. O poder da autodefinição. In: COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução Natália Luchini. São Paulo: Seminário Teoria Feminista, Cebrap, 2013. [1990].

Ainda sobre o feminismo negro, enquanto um importante movimento social e teórico, Bell Hooks (1981) elucida que muitas mulheres negras não se autodenominam feministas por conta do racismo existente no movimento. Sobre isso, a autora nos diz que o temor é compreensível por mulheres que historicamente foram violentadas de diversas formas, mas enfatiza que a tomada de consciência dessas mulheres se dará gradualmente quando se sentirem, de alguma maneira, acolhidas pelo feminismo negro. Sobre esta tomada de consciência por parte das mulheres negras a respeito do feminismo, a autora prenuncia: “Esperamos que quando elas vierem alcançar o nosso objetivo – não mais vitimizadas, não mais menosprezadas, não mais com medo – elas tenham coragem e sigam”¹⁷⁷.

As questões trazidas pelo feminismo negro brasileiro a partir da década de 1980 surgem das discussões de entre raça e gênero no âmbito do feminismo clássico, onde se observou a opressão racial como um marcador preponderante, a partir da experiência histórica das mulheres negras, que não se reconhecem como parte do modelo de mulher universal. Partindo de uma perspectiva mais abrangente, o feminismo negro enquanto teoria nos diz que é impossível pensar gênero no Brasil sem o atravessamento racial e, conseqüentemente, o de classe social também, pois é evidente que pessoas negras compõem a maior parcela da população presente nas ocupações consideradas, por conta dos resquícios do sistema escravocrata, invisibilizadas. Para a filósofa e fundadora do Geledés – Instituto da Mulher Negra¹⁷⁸, Sueli Carneiro (2003), há uma necessidade de impulsionar essas questões ao nível nacional e internacional para sensibilizar movimentos sociais e também garantir o acesso e a criação de políticas públicas que atendam as especificidades das mulheres negras, no que ressalta:

Enegrecer o movimento feminista brasileiro tem significado concretamente, demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem na configuração, por exemplo, das políticas demográficas, na caracterização da questão da violência contra a mulher pela introdução do conceito de violência racial como aspecto determinante das formas de violência sofridas por metade da população feminina do país que não é branca; introduzir a discussão sobre as doenças étnicas/raciais ou as doenças com maior incidência sobre a população negra como questões fundamentais na formulação de políticas públicas na área de saúde; instituir a crítica aos mecanismos de seleção no mercado de trabalho como a “boa aparência”, que mantém as desigualdades e os privilégios entre as mulheres brancas e negras¹⁷⁹.

¹⁷⁷ HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher**. Mulheres negras e feminismo. Lisboa: Plataforma Gueto, 2014, p. 139. [1. ed. 1981].

¹⁷⁸ GELEDÉS - Instituto da Mulher Negra trata-se de uma ONG de Feminismo Negro fundada no Brasil em 1988, que se organiza politicamente para realizar ações e debates sobre racismo, política, sexismo, educação e saúde.

¹⁷⁹ CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Ashoka Empreendimentos Sociais; Takano Cidadania (org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano, 2003, p. 50.

Nubia Moreira (2007) argumenta que o movimento feminista negro no Brasil se organizou a partir da necessidade de intervenção aos processos sociais, e uma vez objetivado, gerava nas mulheres militantes além da sensação de pertencimento, a ideia de tomada de consciência radical no que tange à sua subjetividade. Com esse movimento, a autora argumenta que a luta das mulheres negras brasileiras irá também se fundamentar no “resgate das suas histórias, recriando em suas potencialidades a tentativa de buscar mudanças que permitam novas experiências relacionais de poder na sociedade”¹⁸⁰.

Por conseguinte, entendemos que não é possível pensar a mulher negra sem a inserir nos marcadores de gênero e de raça, que é importante salientar também que os estudos históricos podem e devem encarar os grupos raciais como heterogêneos, considerando a existência de identidades étnico-raciais¹⁸¹, buscando assim a compreensão de suas especificidades que devem ser observadas à luz do regime de historicidade do qual sujeitos racializados estão entrepostos.

3.2 A questão racial na peça *Sortilégio - Mistério Negro*

Após enfatizar o trabalho das protagonistas negras que atuaram no TEN, analisaremos trabalhos do grupo que trata da questão das relações raciais, na peça *Sortilégio - Mistério Negro* e *O Filho Pródigo*. Essas duas dramaturgias, encenadas pelo Teatro Experimental do Negro e apresentadas no livro *Dramas Para Negros e Prólogo Para Brancos*, serão aqui analisadas com o intuito de proporcionar uma experiência de investigação sucinta de ideias sobre as questões das relações étnico-raciais e personagens femininas negras presentes nas dramaturgias. *Dramas Para Negros e Prólogos Para Brancos* corresponde a uma antologia do teatro negro brasileiro, com nove peças divididas em duas partes. A obra foi organizada por Abdias Nascimento, editada sob o selo do Teatro Experimental do Negro e publicada em 1961¹⁸².

No *Prólogo Para Brancos*, Abdias Nascimento descreve as particularidades do teatro negro, atravessadas pela negritude do ator que se apresenta. A definição de Teatro negro, nas

¹⁸⁰ MOREIRA, Núbia Regina. **O feminismo negro brasileiro**: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo. Orientadora: Maria Lygia Quartim de Moraes. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2006, p. 75.

¹⁸¹ Sobre a ideia de identidade “étnico racial-negra”, o Antropólogo Kabengele Munanga adverte que: “Esta identidade política é uma identidade unificadora em busca de propostas transformadoras da realidade do negro no Brasil. Ela se opõe a uma outra identidade unificadora proposta pela ideologia dominante, ou seja, a identidade mestiça, que além de buscar a unidade nacional visa também a legitimação da chamada democracia racial brasileira e a conservação do status quo”. Cf. MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: 3º SEMINÁRIO NACIONAL RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO, 2003, Rio de Janeiro. [Palestra]. Rio de Janeiro: PENESB-RJ, 5 nov. 2003. p. 1-17.

¹⁸² NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Antologia de teatro negro-brasileiro. Rio de Janeiro: [S. n.], 1961.

palavras de Christine Douxami (2001), “[...] pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda, de uma produção negra”¹⁸³.

Em tom didático, Abdias Nascimento (1961) explica que as raízes dessa forma de expressão são genuinamente africanas, traçando uma cronologia para esta em território brasileiro, apontando outros países que também incorporaram o teatro negro em sua cultura, como o teatro afro-cubano e afro-francês. A novidade residia no fato de ele afirmar que a gênese do teatro ocidental advém do continente africano, mais precisamente do Egito, contrastando com o discurso dominante que aponta para o teatro grego. O autor informa, ainda, que no continente africano, cerca de mil anos antes do dramaturgo grego Ésquilo, já existiam ritos teatralizados sobre o deus Hórus, e que os gregos teriam se apropriado posteriormente dessa prática nos cultos ao deus Dionísio¹⁸⁴.

Sortilégio – Mistério Negro é a quarta peça presente em *Dramas Para Negros e Prólogo Para Brancos*, escrita em 1951. Há um registro fotográfico de uma das apresentações, com as personagens Efigênia (Léa Garcia) e Dr. Emanuel (Abdias Nascimento) no final desse texto. A primeira página contém o título e a autoria de Abdias Nascimento e uma observação de que a peça foi escrita para o TEN; na página seguinte, consta a ressalva de que a peça é uma homenagem à memória de Aguinaldo Camargo¹⁸⁵ e a Roland Corbisier¹⁸⁶. Na página seguinte, encontra-se a descrição das personagens. Na página 162 é descrito que *Sortilégio – Mistério Negro* fora encenado pela primeira vez em 21 de agosto de 1957 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção cênica de Léo Jusi, cenário de Enrico Bianco, música litúrgica de Abigail Moura (Orquestra Afro-Brasileira), figurinos e máscaras de Júlia Von Rogger, coreografia de rituais feitas por Ítalo de Oliveira e representações de *Exus* de Cláudio Moura¹⁸⁷.

A história narra o drama de Emanuel, interpretado por Abdias Nascimento. Ele é um advogado bem-sucedido em busca de ascensão social, casado com uma mulher branca, e despreza veemente sua ex-namorada negra, repudiando ainda toda e qualquer manifestação que remeta à cultura africana que, no caso da peça, é representada pela religião do candomblé. O advogado acredita que ao tentar “se tornar branco” negando sua identidade negra, estaria se livrando do racismo. No decorrer da narrativa cênica, Emanuel se vê confrontado pela

¹⁸³ DOUXAMI, Christine. *Op. cit.*, p. 313.

¹⁸⁴ NASCIMENTO, Abdias. *Op. cit.*, 1961, p. 10-11.

¹⁸⁵ O advogado, agrônomo e ator Aguinaldo Camargo foi, ao lado de Abdias Nascimento, um dos fundadores do TEN, falecendo vítima de atropelamento em 1952.

¹⁸⁶ Roland Cavalcanti de Albuquerque Corbisier foi um filósofo e político brasileiro, amigo de Abdias Nascimento.

¹⁸⁷ NASCIMENTO, Abdias. *Op. cit.*, 1961, p. 159-162.

religiosidade e pela polícia devido ao assassinato de sua companheira Margarida, gerando um drama psicológico carregado de simbolismos religiosos. Efigênia, a prostituta e ex-namorada de Dr. Emanuel, interpretada por Léa Garcia, será a personagem negra e feminina de *Sortilégio – Mistério Negro* que terá a nossa atenção, pois essa personagem possui grande impacto na trama.

No início da história, três personagens que interpretam filhas de santo narram os acontecimentos e apresentam as personagens principais enquanto preparam um “despacho” para *Exu*. Nesse momento, surge no palco o Dr. Emanuel, que, ao que tudo indica, está fugindo da polícia por assassinar sua companheira Margarida. Ele conta o drama que está vivendo, além de enfatizar várias vezes não acreditar no culto a *Exu* que está presenciando. Ao mesmo tempo que diz não acreditar, sente medo da liturgia, mas, mesmo assim, segue observando o culto. Alguns pontos para *Orixá* são tocados durante toda a peça, criando uma atmosfera mística para a encenação. Em determinado momento, Efigênia aparece vestida de bailarina, no plano do sonho, e conversa com Emanuel sobre o relacionamento que tiveram, e é neste momento que a trama ganha ares de alucinação, como se a personagem não estivesse ali de fato. Contudo, novamente Efigênia aparece, mas dessa vez vestida como prostituta, em um plano que remete à realidade, enquanto Emanuel se vê atormentado diante da aparição sobrenatural de Margarida. Perdido entre a realidade e devaneios, Emanuel discute sobre o crime e sobre seu envolvimento com Margarida, mulher branca, contando sobre episódios de racismo que passou ao seu lado, como quando foi parado pela polícia apenas por estar beijando Margarida nas ruas, questionando se esse relacionamento inter-racial realmente te trouxe algum benefício¹⁸⁸.

Enquanto isso, Efigênia reaparece e discute com Emanuel, relata um estupro que sofreu quando tinha dezessete anos, época em que ainda o namorava, enquanto ele questiona a violência sofrida:

EMANUEL — Você acabou de contar a vergonhosa história com o José Roberto. Bancou a ingênua, a seduzida...

EFIGÊNIA — Banquei não: fui. Eu também era donzela, ora essa.

EMANUEL — Seduzida, você. Botar a mão num marido branco. Isto sim, era o que você queria. Marido branco mesmo forçado pela polícia.

EFIGÊNIA (*sarcástica*) — E você, com quem casou? Com negra, por acaso? Negro formado só quer saber de branca. Loura.

EMANUEL — Você não tinha o direito de se queixar à polícia.

EFIGÊNIA — Ah, meu filho, direito eu tinha. Então um doutor em leis não sabe disso? A lei estava do meu lado. A lei protege as menores de dezoito.

EMANUEL — Que cínica!

EFIGÊNIA — “Dura lex, sed lex”. Não é assim que se diz? Eu tinha dezessete anos. Donzela...

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 163-178.

EMANUEL — Se estava tão certa da lei, por que chorou? Vi amargura no seu rosto quando o delegado...

VOZ AGRESSIVA — Acabe logo com esses fricotes, vagabunda.

EFIGÊNIA (*tornando-se sincera*) — Amargura? Sim, é verdade. A eterna amargura da cor. Compreendi que a lei não está do lado da virgindade negra... Mas você estragou tudo. Por que agrediu o delegado? Aqueles policiais te derrubaram... bateram tanto em você... no corpo... na cabeça... sangue espirrando... Oh, meu Deus! O delegado rasgou sua carteira de advogado, jogou tudo no lixo...

VOZ AGRESSIVA — Metam o doutor africano no xadrez!

EMANUEL (*sem ênfase, irônico*) — Covarde!¹⁸⁹

Nesse ponto, a narrativa ilustra além da violência sofrida por Efigênia por parte de um homem branco, o julgamento que Emanuel e o delegado de polícia perpetraram contra ela, além do abuso policial enfrentado pelas personagens ao se dirigirem até à delegacia, evidenciando uma possível denúncia presente na obra sobre a conduta das autoridades quando pessoas negras procuram tais serviços. Além disso, a cena mostra que o racismo acaba por prejudicar aqueles que sofrem alguma violência e procuram ajuda. No caso da personagem Efigênia, isso impactou na sua vida, ao ponto que ela desacreditasse que seria possível obter algum tipo de amparo por conta da sua condição de mulher negra, ficando claro em sua fala.

Ao relembrar essa situação vivida, Emanuel e Efigênia trocam palavras de afeto, mais uma vez relembrando os momentos de quando ainda eram um casal, demonstrando haver, de fato, algum sentimento entre eles, trazendo leveza para a narrativa. Porém, rapidamente, os diálogos entre ambos voltam a ser acusações sobre mágoas passadas: Emanuel critica a postura de Efigênia de se entregar a vários homens, enquanto ela o repreende em razão do ciúme exacerbado. Diz ainda que necessitou adotar tal postura de se envolver com homens brancos para poder obter alguma ascensão social e artística, ao mesmo tempo que diz que a cor negra é uma maldição em sua vida, ao se referir a Emanuel. Também pontua que se utilizou de seu corpo para obter essa ascensão, o que é condenado veemente por Emanuel, que enquadra a prostituição de Efigênia como algo extremamente condenável, enquanto ela busca se justificar:

EMANUEL — Também te encantavam os homens. Dormiu com um. Depois com todos eles. Já esqueceu?

EFIGÊNIA — Não. Eu tinha dezessete anos e te amava, gostava de ti como jamais gostei de nenhum outro homem. Mas precisava vencer. Do meu talento não queriam saber. Só do meu corpo. Fiz dele minha arma. Depois aconteceu o que não previ: os homens se transformaram na única razão da minha vida. Aos poucos minha carreira foi ficando de lado. Os vestidos elegantes, meu corpo, até meu nome, tudo perdeu o sentido. Só importava meu desejo de homens. Belo ou feio, baixo, alto, gordo, desdentado. Vermelho ou amarelo. Tudo servia! (*límpida*) Tão bom satisfazer desejo de homem! (*mística*) Eu cumpria uma ordem divina. Executava um ato litúrgico. (*vulgar*) Por isso deixei Copacabana. Mudei para a Lapa¹⁹⁰.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 178-179.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 180-181.

Após isso, Efigênia desaparece do cenário, restando apenas Emanuel, que continua apreensivo em relação ao culto de candomblé que está ocorrendo e também com a polícia que o procura. Ao mesmo tempo, surgem figuras fantásticas no palco, que remetem à morte, como um orixá empunhando uma flor de lírio ensanguentado. Emanuel se vê cada vez mais encurralado pelo seu próprio medo, enquanto tenta manter a lucidez, dizendo que não pode ser preso, pois será tratado como um animal pelos policiais, o que remete mais uma vez à ideia da peça em denunciar possíveis abusos de poder pelas forças policiais com pessoas negras¹⁹¹.

Mais uma vez, Efigênia retorna à cena e observa o desespero de Emanuel, que se vê atormentado por visões religiosas; a mulher zomba de seu sofrimento, o que acarreta em seu choro, como um ato de desespero. Ela demonstra bastante rancor em relação a Emanuel, ao relatar que este apenas chora por sua companheira branca e ainda atribui a Emanuel uma certa obsessão pela brancura:

EFIGÊNIA — Ah, sim? Conversa. Vivia enrabichado pela branca. Uma obsessão. Só falava em branca, branca, branca, branca. Uma vez peguei um caderno de poesia dele. Estava escondido, mas descobri. Sabem o que tinha? Um inacabável “Cântico dos Cânticos à Eva Imaculada”. Colo de marfim... pele alva de neve... ancas alabastrinas... cabelos de orvalho amanhecendo... Cretino!
II FILHA DE SANTO — E você?
EFIGÊNIA — Eu?
II FILHA DE SANTO — Sim, você. Rejeitou a brancura?
EFIGÊNIA — Eu precisava vencer. Os brancos têm o privilégio: sem eles, nada feito. Enquanto Emanuel... amava Margarida. Ela teve o fim que merecia. Se não gostava dele, por que insistiu em se casar? E de que maneira. Parecia louca... ou histérica. Cercava ele nas ruas... fazia cenas...¹⁹²

Nesse trecho, fica evidente que Efigênia ao ser questionada por uma filha de santo sobre também buscar na brancura certo conforto, ela atribui o seu gesto, mais uma vez, à necessidade de ascensão e ainda julga Margarida por optar por viver um relacionamento inter-racial com Emanuel e que essa teria morrido por conta dessa escolha, que, na visão de Efigênia, não foi a mais acertada. A história segue, Margarida mais uma vez retorna ao palco e a discussão entre as personagens gira em torno da virgindade dela, quando a pauta se volta para Efigênia, ela pontua o seu desamparo diante da situação do abuso que sofreu: “EFIGÊNIA — Sem importância para você. Eu, desde o instante em que perdi minha “importância” tive meu caminho traçado: o caminho da perdição. Não houve escolha”¹⁹³.

A personagem revisita os valores da época, em uma sociedade na qual a virgindade era algo de extrema valia, que determinava como a mulher iria ser tratada. Por conta disso, Efigênia

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁹² *Ibid.*, p. 187-188.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 188.

atribui a sua “ruína” ao abuso sexual que a fez perder a virgindade, levando-a para a “perdição”, ou seja, ao mundo da prostituição.

Ao se encaminhar para o desfecho, a história torna-se mais reveladora, trazendo Efigênia, novamente, para o centro da trama, Emanuel anuncia que ela teria feito um aborto de um suposto filho seu:

EMANUEL (*brutal*) — Mas não fui para a cova. E antes que seu cadáver baixe à sepultura, você mesma se transformou num túmulo. Seu ventre foi ataúde do nosso filho que você matou. Nosso filho, não. Meu. Sim, meu filho. Você tinha horror de que ele nascesse preto. Ele ainda não respirava dentro de você, e eu já o amava¹⁹⁴.

Nesse momento, Efigênia demonstra arrependimento, enquanto também é julgada pelas filhas de santo, que dizem que o divino castiga mulheres que cometem tal ato. Emanuel, então, avança fisicamente para cima de Efigênia, e o plano da história se desenrola de forma que a mulher desaparece diante de seus olhos. Nesse momento, Emanuel se encontra lamurioso e temendo por sua vida, demonstrando não ter mais esperanças de salvação para a sua situação, mais uma vez, pontos de *orixás* são entoados para marcar a história. Efigênia reaparece e Emanuel se sente aliviado, faz juras de amor para ela e revela uma agressão que infligiu contra Efigênia enquanto namoravam, justificando o ato como uma forma de demonstrar o seu carinho e, ao mesmo tempo, puni-la por desmerecer a cor negra e também por se envolver em seu relacionamento com Margarida. Nesse momento, Efigênia chora disfarçadamente e agradece o suposto carinho e diz não haver mais tempo para possíveis conciliações entre eles, no que Emanuel a acusa de ser cúmplice no crime perpetrado contra Margarida, e Efigênia recua. Por fim, Emanuel a agride com um tapa¹⁹⁵.

Após isso, Emanuel está novamente sozinho em cena, ao ouvir um som de badaladas, volta a temer por sua integridade e fala sobre violências sofridas pelos negros por conta da discriminação racial e também de outro aborto de um filho seu, dessa vez feito por Margarida. Novamente, as filhas de santo reaparecem na cena enquanto toca outro ponto ritualístico, dessa vez para *Exus*, que surgem de maneira fantástica no palco. Para encerrar a trama, Emanuel é morto pelas filhas de santo com uma lança de *Exu*, como se fosse uma oferenda à divindade, e logo após descem as cortinas e a história termina¹⁹⁶.

Em *Sortilégio - Mistério Negro*, o drama de Emanuel e Efigênia é permeado por misticismos, acusações e pelo racismo, por se tratar de duas personagens negras que, ao longo da história, retratam episódios de discriminações raciais que sofreram. Os relacionamentos

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 189.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 190-193.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 193-197.

inter-raciais envolvendo as personagens são retratados como uma das faces dos dilemas vividos por eles, sendo fator determinante para os conflitos que se instauram durante a trama. Efigênia atribui sua “ruína” ao fato de ter sido abusada sexualmente e, após, ter sido abandonada por Emanuel, ela enfatiza o sentimento de desprezo pelo homem que um dia amou, mas que a deixou, ao mesmo tempo que cobra dele posicionamento sobre a sua condição de mulher abusada e prostituída. Essa personagem nos revela que sua condição de mulher negra impôs a ela lugares bem delineados, como a prostituição como forma de ascensão e ainda ganha ares vilanescos em relação ao tratamento empregado a Emanuel no momento em que se contradiz, ou seja, quando demonstra carinho por ele e também o condena por seus atos, além de “assombrá-lo” com fatos do passado.

A dramaturgia evidencia o drama do advogado negro, que ao ascender socialmente se vê entre dois mundos: o branco, representado por seu ofício e pela predileção deste pela companheira branca Margarida, e o negro, ilustrado pela ex-namorada negra Efigênia e pelo culto do candomblé. A riqueza de *Sortilégio - Mistério Negro* reside nas inúmeras referências às religiões de matrizes africanas colocadas em cena, fosse nas músicas, no cenário e até mesmo nas personagens, que trazem para história um caráter místico e também bastante alucinante, principalmente para aqueles que não estão familiarizados com esse tipo de doutrina religiosa.

Na obra *Teatro Experimental do Negro – Testemunhos*, que reúne uma série de textos a respeito da produção teatral do TEN, Adonias Filho¹⁹⁷ publicou uma crítica no Jornal *Diário de Notícias*, em outubro de 1958. Na crítica em si, o autor fala sobre o texto dramatúrgico de *Sortilégio - Mistério Negro*. Nele, o autor diz que Abdias Nascimento possui um vasto conhecimento sobre a arquitetura teatral, contribuindo para a riqueza da montagem da encenação, atribuindo qualidade poética. Explana que a dramaturgia transpõe os limites folclóricos da ritualística negra, acentuando a ideia de drama fantasmagórico presente na cena. Diz também sobre a forma admirável que o tema da questão racial foi retratado na peça, movimentando a história por caminhos que se encontram com dramas psicológicos, que transparecem lucidez em relação aos dramas passionais presentes no texto e que se evidenciam a partir dos diálogos do protagonista Emanuel consigo mesmo. Porém, o autor define a temática racial como um artifício puramente estético, mesmo que isto permeie toda a trama, na visão dele, o ponto central se configura mais como um drama pessoal da personagem, exacerbando o sentimento de solidão. Por fim, enfatiza as qualidades do autor e ator Abdias Nascimento como

¹⁹⁷ Adonias Aguiar Filho foi um jornalista, escritor e crítico literário. Entre suas principais obras destacam-se: *O Menino e o Cedro*, *Corpo Vivo* e *Memórias de Lázaro*.

dramaturgo, incorporando esse texto dramático no rol de importância no que tange à produção artística e teatral brasileira:

É dessa experiência no palco, a vivência mesma na representação, a intimidade com os problemas cênicos, é dessa experiência que retira a estrutura firme e revolucionária capaz de suportar a desesperação do conflito que nos mostra em plena expansão poética. Fosse indispensável classificar e diria que ‘Sortilégio’, em seu coro interno de motivação negra, é um drama lírico. E um drama lírico que, em sua beleza, não compromete a realidade de vida acionada à sombra da sensibilidade, da inteligência e da percepção de um negro¹⁹⁸.

3.3 A construção da vilã negra na peça *O Filho Pródigo*

A segunda peça a ser analisada é *O Filho Pródigo*, a primeira obra da antologia. A literatura dramática em si vai da página 31 a 72. Na página 28, por exemplo, pode-se visualizar uma foto tirada durante a apresentação da estreia com personagens Aíla (Ruth de Souza) e Manassés (Aguinaldo Camargo) em cena, a página seguinte traz o título e informa que a peça é dividida em 3 atos e que foi escrita por Lúcio Cardoso¹⁹⁹ especialmente para o TEN. Já na página 30 é descrito que a estreia da peça foi em 5 de dezembro de 1947 no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, e que Santa Rosa foi o responsável pelo figurino e pelo cenário. Também são citados os atores e seus respectivos personagens que compõem a montagem²⁰⁰.

A peça foi escrita baseada na parábola bíblica presente no livro de Lucas, capítulo 15, versículo 11-21, com algumas diferenças em relação ao texto original. O drama apresentado pelo TEN narra a vida de uma família camponesa que reside no deserto do Saara e que nunca saiu dali. O único contato que possuem com o mundo exterior é através dos peregrinos que, vez ou outra, passam pela casa, sendo que jamais viram uma pessoa de pele branca. Essa família começa a sofrer abalos em sua estrutura quando os filhos questionam o pai, que não permite que eles saiam das terras onde residem, enquanto observam o vai e vem dos peregrinos e os indagam sobre o mundo exterior. Porém, o arco da história se revela a partir da chegada de uma peregrina branca à casa da família, trazendo conflitos entre seus membros. O enfoque da análise será a personagem feminina Aíla – mulher de Manassés, interpretada por Ruth de Souza, que, apesar de não ser a personagem central da trama, entende-se essa personagem pode revelar

¹⁹⁸ FILHO, Adonias. A peça “Sortilégio”. In: NASCIMENTO, Abdias (org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966, p. 163-164.

¹⁹⁹ Joaquim Lúcio Cardoso Filho (1912-1968) nasceu em Curvelo, Minas Gerais. Foi poeta e dramaturgo de grande expressão nacional, sendo um dos primeiros escritores a se assumir publicamente como homossexual. Dentre seus trabalhos, destacam-se *Luz no Subsolo* (1936) e *Crônica da Casa Assassina* (1959).

²⁰⁰ CARDOSO, Lúcio. *O Filho Pródigo*. In: **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Antologia de teatro negro-brasileiro. Rio de Janeiro: [S. n.], 1961, p. 28-30.

problematizações no que tange à sua construção da representação de mulher negra na peça *O Filho Pródigo*.

A história tem seu início no primeiro ato com Manassés, o filho mais velho, conversando com o seu pai sobre o desejo de conhecer o mundo, principalmente o mar. O pai rapidamente o desencoraja, dizendo para o filho que deve abandonar a ideia, pois seu coração pertence àquelas terras e que não há nada de extraordinário para se ver além dos limites das cercas. Assur, o filho do meio, ouve a conversa do pai e do irmão e também fala sobre sua imensa vontade de ir embora de casa para conhecer novos lugares. Chamado pelo pai de filho fiel, Assur diz que não consegue se desprender desse tipo de pensamento, que não dorme por conta disso, e o pai o aconselha a pedir a Deus que o conforte em relação a esse desejo. Ele continua relatando que ao conversar com alguns peregrinos que por ali passam, não obtém respostas para suas questões:

ASSUR — Apenas indago: homens, é verdade que lá fora os outros são assim da mesma cor que eu?

PAI — Não é difícil responder a uma pergunta como esta.

ASSUR — Mas não respondem. Sinto apenas que riem, que zombam da minha triste ignorância²⁰¹.

Nessa passagem, evidencia-se que a família se mantém isolada do resto do mundo, ao ponto de não saber que existem pessoas das mais diferentes etnias e cores ao redor do planeta. Por isso, são motivo de escárnio de quem passa por ali, os enxergando como pessoas alheias em relação ao mundo em que vivem. No decorrer da história, o pai e o filho seguem a conversa sobre os peregrinos, que costumavam ser viajantes e pagadores de promessas e, ao que tudo indica, eram pessoas que caminhavam durante longos períodos de uma região a outra pelo norte do continente africano, fazendo paradas esporádicas para comer e descansar. A casa da família se caracterizava como um local de parada dos peregrinos, por se encontrar localizada à beira da estrada, e devido ao fato de a família se mostrar hospitaleira ao acolher aqueles que por ali passavam e procuravam por abrigo temporário.

O tempo passa e Selene, irmã menor, e Aíla, esposa de Manassés, surgem na trama e perguntam para Assur sobre os peregrinos que por ali passam diariamente:

AÍLA — Que fazem no escuro? Do lado de fora ouve-se o cochicho de suas vozes.

SELENE — Perguntava a meu irmão pelos peregrinos.

AÍLA — E hoje passaram muitos?

ASSUR (*rindo*) — Vê? É a única coisa que interessa nessa casa²⁰².

²⁰¹ *Ibid.*, p. 35.

²⁰² *Ibid.*, p. 37.

Assur demonstra seu descontentamento e tédio em relação ao espaço em que vive, onde a única novidade reside no fato de todos os dias passarem peregrinos por ali. Aíla segue o repreendendo por estar reclamando que nada acontece nos arredores da casa. Diz ainda para que ele esqueça existência de outras terras para se explorar e exemplifica apontando que seu marido Manassés vive feliz e trabalhando na terra. Assur responde dizendo que não pode se desprender de tal ideia, e ainda esclarece que não possui o mesmo gosto de lidar com a terra como seu irmão mais velho. Aíla, então, o indaga o motivo dele segui-lá com os olhos o dia todo e também o motivo dele não trabalhar como os outros irmãos:

AÍLA — Por que você não pode fazer o que os outros fazem?

ASSUR (*veemente, dando as costas*) — Você bem sabe, Aíla, você bem sabe! Ele é ainda mais escuro que eu, parece uma raiz da terra²⁰³.

O ponto principal aqui é compreender que a questão da cor das personagens se configura como um marcador de classe, pois o irmão com a pele mais clara atribui ao fato de seu irmão mais velho trabalhar mais por conta de ter a pele mais escura, revelando uma possível categorização racial no que tange aos processos de trabalho no interior da família.

Após isso, a família recebe a visita de um peregrino, que se diz muito cansado por estar viajando a pé há vários dias. Ele diz estar em busca de uma piscina sagrada rejuvenescedora que fica próximo dali, o que atrai a atenção de Selene para a história que está sendo contada. Assur junta-se a eles e se entristece quando o peregrino fala de outras terras, do outro lado; Aíla se aproxima deles e pergunta para o peregrino com curiosidade sobre o que o homem havia visto em suas andanças:

PEREGRINO — Que quer você saber?

AÍLA — Queria saber tanta, tanta coisa!

PEREGRINO — Então pergunte, responderei a tudo o que eu souber.

AÍLA (*com paixão*) — É verdade que os outros são assim... escuros como nós... que sua pele lisa e negra não reflete senão o brilho da água... é verdade?

PEREGRINO — Que adiantaria, se houvesse uma gente diferente?

AÍLA — Não sei. Mas talvez não me sentisse uma coisa grosseira, uma raiz da terra, escura e bruta.

PEREGRINO — Também as raízes foram criadas por Deus.

AÍLA — Mesmo as longas e negras, as que mergulham mais fundo no seio da terra?

PEREGRINO — Mesmo as que são como unhas de ânsia e de morte, encravadas no âmago da terra que nunca viu o sol.

AÍLA (*sombriamente*) — Não, não é verdade. Sinto que Deus não se importa com a gente que cresce no vale. Nunca se manifestou por estes lados nenhum sinal da sua graça!

PEREGRINO — Por que diz isto?

AÍLA — Porque longe daqui deve haver criaturas mais belas, mais felizes. É destes seres brancos e delicados que Deus cuida.

PEREGRINO — Há gente de toda espécie, e para cada um há uma verdade.

AÍLA — Ah, se eu pudesse acreditar que todo mundo era da minha cor!

²⁰³ *Ibid.*, p. 38.

PEREGRINO — Você se sentiria feliz?

AÍLA — Sim, meu pai, eu me sentiria feliz.

PEREGRINO — Pois então, escute, todo mundo é assim. Todos os povos são negros como a noite, não há pele que reflita outra coisa senão o brilho rápido da água.

AÍLA — Ó meu pai, como eu me sinto feliz! Já esta noite poderei abraçar meu marido com o coração tranquilo, pois não lhe oculto mais nenhum desejo, nenhum sonho que não existe²⁰⁴.

Nota-se, nesse trecho da peça, mais uma vez, a questão da cor sendo pautada pelas personagens. O questionamento de Aíla para o peregrino sobre a existência de pessoas com a tonalidade da pele diferente da sua chama atenção, pois a personagem não vê com bons olhos a própria imagem, ao atribuir à cor negra características negativas, como “grosseira” e “bruta”, mesmo que ela nunca tenha tido contato com pessoas de outras etnias e cores. Mais para frente na narrativa, Aíla volta a dizer sobre não acreditar que pessoas com a sua cor habitam lugares bonitos, comparando a pele negra à raiz de um espinheiro, e a pele clara à rosas brancas. Em resposta, o peregrino volta a dizer que todas as criaturas são filhas de Deus, encerrando o primeiro ato.

O segundo ato inicia-se com os irmãos conversando com o pai sobre o desaparecimento do irmão mais novo, Moab, que há três dias saiu de casa e desde então não foi mais visto pela família. Eles especulam a possibilidade de Moab ter ultrapassado os limites das terras, o pai não acredita que o filho mais novo tenha sido capaz, enquanto os filhos falam sobre suas vontades de partirem. A conversa segue, quando de repente todos ouvem o som da flauta corriqueira de Moab se aproximando, o pai em tom satisfeito diz que sabia que o filho retornaria. Moab junta-se à família e conta que havia ido até o fim da cerca, que andou durante um longo tempo pelas terras da família em um meio de transporte luxuoso e que havia visto muitas pessoas diferentes em seu caminho. Ele narra que foi convidado por um nobre senhor para acompanhá-lo após este ouvi-lo tocando flauta, e que ao término da jornada, o senhor o convidou para que Moab se juntasse a ele, no que recusou o convite e então o homem partiu em sua carruagem suntuosa²⁰⁵.

É neste momento que surge outro peregrino em busca de abrigo, sendo recebido pela família. Ele se senta à mesa para comer e beber, enquanto todos presentes percebem se tratar de uma voz feminina de rosto encoberto. O mistério paira no ar, a família quer saber mais sobre a peregrina, e perguntam sobre suas viagens e ela conta que está sempre na estrada, que prefere viajar à noite por ser mais seguro. Em determinado momento, o pai pede que a peregrina revele seu rosto, e ela descobre o rosto mostrando que é, na verdade, uma mulher branca, causando

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 40-41.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 43-48.

espanto em todos os presentes. Todos admiram a brancura da pele da peregrina enquanto fazem perguntas para ela.

Aíla é a mais impressionada com o que vê, deseja que sua pele fosse tão branca quanto a da peregrina. Assur volta a falar sobre o desejo de ver o mar, seu pai o repreende e sai com os outros membros da família para recolher os instrumentos de trabalho. Assur fica com a peregrina em casa, ela pede para que ele parta junto a ela em suas viagens e dança para ele vestindo uma túnica dourada, causando em Assur certo encantamento pela imagem que vê. O pai retorna e se depara com a cena e não gosta daquilo, chama atenção da peregrina por estar dançando para seu filho, que se diz maravilhado em ver a peregrina dançar e completa anunciando que partirá com ela, ocasionando enorme tristeza em seu pai e em Aíla. Ao mesmo tempo, o pai afirma que esperará o retorno de seu filho pródigo. Aíla confessa seu amor pelo cunhado que acabara de partir, enquanto diz detestar seu marido, todos que a cercam e também a sua própria cor, e assim se encerra o segundo ato²⁰⁶.

O terceiro e último ato se inicia com o retorno de Assur para a casa de seu pai, ele chega em uma liteira carregada por três escravos e vestindo roupas de estrangeiro, sua volta deixa todos felizes, exceto Manassés, que fita o irmão de longe enquanto todos vão ao seu encontro para saber das novidades. O filho pródigo trouxe presentes para os familiares, que aceitam de bom grado, menos Manassés que recusa um arado novo trazido pelo irmão e se sente humilhado por conta dos presentes e se queixa para o pai com tom de inveja. A família bebe e festeja a volta de Assur e ele conta sobre o que viu durante sua viagem, fala principalmente sobre o mar. Selene exprime o desejo de também conhecer outras terras e afirma para Assur que fugirá com Moab quando anoitecer sem que o pai saiba²⁰⁷.

Aíla fica por um instante sozinha com Assur e decide se declarar para ele, lhe causando grande espanto. Ela diz que quer fugir com ele e pede para que Assur mate seu marido, para poderem fugir:

ASSUR — Nunca me tinha falado assim...

AÍLA — Também aprendi com essas paredes cheias de desespero a exprimir o meu desejo

ASSUR — E que significa ele?

AÍLA (*aproximando-se mais, vibrante*) — Que eu o amo, Assur, que eu o amo com loucura!

ASSUR — A mim?

AÍLA — A você, que tem isto?

ASSUR — Você é a mulher do meu irmão.

AÍLA — Nada poderá me deter, Assur, quero-o para mim como se quer a própria vida!

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 48-57.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 58-64

ASSUR — Essa linguagem me assusta.
 AÍLA — Agora é preciso que eu parta, Assur, é preciso que você me leve daqui...
 ASSUR — E aonde iríamos?
 AÍLA — Não sei, Nas terras onde você já foi...
 ASSUR — É o amor que a seduz?
 AÍLA — Talvez a aventura.
 ASSUR — Manassés não a deixaria partir.
 AÍLA — (*rápida, tirando um punhal do seio*) — Então, mata-o, Assur, mata-o por mim.
 ASSUR (*recuando, horrorizado*) — Não... Como poderia eu fazer isto?
 AÍLA — (*perseguido-o, feroz*) — Fira-o, para que ele me dê a liberdade.
 ASSUR — Não teme coisa alguma?
 AÍLA — Não temo coisa alguma.
 ASSUR — E quem deu a você este punhal?
 AÍLA — A peregrina. Ela me disse: um dia precisará dele para conquistar sua liberdade²⁰⁸.

Aíla segue tentando convencer Assur a matar seu marido e ele se nega, a história prossegue e corta para um momento onde Manassés está sentado à mesa sendo servido por Aíla, enquanto conversa, ela serve bebida na intenção de embriagá-lo, o que o faz adormecer. Assur se encontra do lado de fora e é convocado por Aíla para que este mate Manassés, e mais uma vez ele se recusa. Então, Aíla decide matar ela mesma o marido, e desfere contra ele um golpe de punhal, Assur assiste à cena e chora. Logo em seguida, chega o pai, indagando sobre o paradeiro dos filhos, sendo informado por Aíla que Moab e Selene partiram, Assur entra em cena e em tom de desespero informa o pai que Manassés foi morto por Aíla, o pai encontra o corpo do filho e certifica-se que ele está morto. Horrorizado, o pai manda que Assur parta com Aíla por acreditar que ele teria auxiliado a mulher a matar o próprio irmão, Assur diz não querer partir na companhia de Aíla, mas mesmo assim parte com ela como um castigo imposto pelo pai²⁰⁹.

A trama se encaminha para o final quando o pai contempla suas terras e lamenta não ter mais ninguém ali para cultivá-las, quando de repente surge Assur que retorna a casa sendo recebido pelo pai que se alegra ao vê-lo. Ele diz ter abandonado pelo caminho todas as riquezas que havia conquistado e que Aíla o deixou seguindo viagem com um mercador rico. O filho atesta que nada que viu adiantou e que por isso resolveu voltar, afirmando ainda que não iria nunca mais sair de novo das terras de seu pai e que ele agora cuidará do cultivo do solo, encerrando o terceiro ato²¹⁰.

Fica-se claro que *O filho Pródigo* narra a história de pessoas que vivem isoladas e que sentem um grande desejo de conhecerem novos lugares, isso não é diferente com a personagem Aíla: Mulher de pele escura, casada e que, na verdade, nutre um sentimento de amor pelo

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 66-70.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 70-72.

cunhado. O drama dessa personagem se caracteriza pela ocultação de seus desejos, que culmina nela premeditando o assassinado do marido, para fugir com Assur por estar cansada de sua rotina. Longe de justificar seus meios, a personagem se encontra em uma situação onde se enxerga abandonada e por isso decide reagir. Contudo, é movida pelo sentimento de inferioridade por conta de sua condição de mulher negra, principalmente quando encontra a peregrina branca. Aíla se mostra ser um indivíduo que não se contenta com a sua realidade, buscando via meios violentos e incertos transformar a sua vida. Portanto, pode-se dizer que a personagem é um resultado do ambiente onde vive, pois não enxerga um horizonte de expectativas positivas em relação ao seu futuro e por isso se vê em um emaranhado de sentimentos difusos e contraditórios, que a levam a cometer um crime e fugir para alcançar seu objetivo de ser livre das amarras impostas pela situação que se encontra e ao que tudo indica pela narrativa dramática, ela de fato consegue efetivar seu plano, uma vez que consegue fugir e termina viajando com um rico mercador. É interessante pensar que os traços principais na forma de representação da personagem que se materializa na peça é a imagem de mulher negra amargurada, descontente e criminoso, o que não diminui a força da personagem como uma vilã expressiva para a história, interpretada por Ruth de Souza.

Em crítica escrita por Rosário Fusco²¹¹ para o jornal *Diário de Notícias* de dezembro de 1947, o autor diz a respeito da repercussão da apresentação da peça no teatro Ginástico. O escritor falou sobre as possíveis dificuldades enfrentadas pelo TEN para a montagem da peça, além de elucidar sobre a qualidade da dramaturgia de Lúcio Cardoso. Para ele, a peça não se trata de uma obra grandiosa, por conter falhas na forma como foi redigida, como, por exemplo, a falta de uma força na concepção da tragédia narrada na obra, e, ainda, que o drama psicológico ali apresentado ao público não se sustenta através das linhas escritas. Outro ponto trazido como parte enfraquecida da narrativa, é o fato de as personagens não conseguirem imaginar seres humanos de variadas cores, o que, para Rosário Fusco, não se sustenta na realidade. Atribui ao momento da história em que Aíla revela seu amor por Assur como extremamente dramático em um sentido exagerado, que poderia ter sido problematizado de outras maneiras, deixando a trama mais interessante tanto para os atores quanto para quem assistiu. O autor da crítica diz que o teatro precisa conseguir expressar o seu sentido, principalmente pelas palavras, o que para ele não é transmitido em *O Filho Pródigo*, também expressa que ao ler o texto, não se sentiu

²¹¹ Rosário Fusco foi um romancista e crítico literário, conhecido principalmente pela sua contribuição no movimento modernista brasileiro.

confortável com as imagens mentais criadas pela história, principalmente a sensação de calor que a ideia tenta transparecer ao leitor, associando a sensação a “estrupe”²¹².

Seguindo a crítica, Rosário Fusco supõe que Lúcio Cardoso se surpreenderia ao ver sua obra encenada, pois não conseguiria enxergar sua história escrita na montagem feita, além de enfatizar que a poesia da encenação reside na atuação e direção de Abdias Nascimento e no figurino e cenário feitos por Santa Rosa. Chama atenção para a importância da qualidade do texto, uma vez que ao ser apenas ouvido, deve ser inteligível, o que, segundo ele, não se concretiza em *O Filho Pródigo*. Por fim, tece elogios a montagem proposta pelo TEN e parabeniza os atores por resistirem a um texto com suas limitações, e também anuncia as cenas de assassinato de Manassés, a volta de Assur e a “sedução” da peregrina como pontos altos do arco dramático da peça em um sentido negativo, apontando que mesmo essas cenas de intensa carga dramática, não puderam envolver o espectador. Termina dizendo que a obra encenada carece de força verbal e teatral, mas adverte para a necessidade de incentivo aos envolvidos na produção:

Eis aí: não creio, ou não acho, que Filho Pródigo seja o melhor espetáculo deste ano que se acaba, como afirmam. É o melhor espetáculo que o Teatro Experimental do Negro já nos apresentou. Por isso, precisa ser visto, aplaudido, estimulado. Para mim, particular e especialmente, foi uma ativa aula de teatro, com todos os defeitos menores qualquer um, que lhe conheça o texto, justifica, aliás, sem esforço. Poderá, pois, acaso, ser um novo ponto de partida para seu autor. Que assim seja²¹³.

Entende-se que as duas peças encenadas pelo TEN, e aqui analisadas, trataram centralmente da questão racial, com enfoques diferentes, mas sempre buscando enfatizar que a cor estava presente com um papel preponderante para as narrativas. Como vimos em *Sortilégio - Mistério Negro*, a identidade negra de Emanuel é vista por ele como algo ruim, tal como para sua ex-namorada Efigênia, que atribui a sua cor como fator crucial para os problemas que enfrenta em sua vida. Assim como Aíla de *O Filho Pródigo*, que também vê a sua cor como elemento negativo da sua existência. Interessante perceber que ambas as personagens possuem visões que se aproximam, mesmo que em *O Filho Pródigo* a história se passe no período que compreende a antiguidade. Importante se atentar para as escolhas feitas pelos dramaturgos quando pensaram na construção da personagem negra e feminina, nas duas peças em questão, as personagens são descritas como descontentes com a sua condição, ao mesmo tempo que ganham ares vilanescos em relação aos personagens principais. Assim, torna-se claro que essas escolhas ajudaram a construir duas personagens fortes, mas, ao mesmo tempo, fragilizadas no

²¹² FUSCO, Rosário. “Filho Pródigo”, no teatro negro. In: NASCIMENTO, Abdias (org.). **Teatro Experimental do Negro**: Testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966, p. 48-51.

²¹³ *Ibid.*, p. 52.

que tange à discriminação racial, mesmo que não tenham consciência disso, o que as torna dotadas de profundidade cênica e psicológica, fazendo uma alusão aos impactos do racismo na mulher negra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após longo processo de entendimento e investigação sobre as estratégias de evidenciação da população negra e posteriormente das mulheres negras ligadas ao TEN, alguns apontamentos se fazem necessários para maior compreensão do caminho até aqui percorrido. No decorrer desta dissertação, percebemos como a população negra no período pós-abolição se encontrava cerceada de direitos básicos, como acesso à educação, por exemplo.

Mais adiante, vimos como o trabalho de Abdias Nascimento com a fundação do Teatro Experimental do negro foi importante para imprimir consciência racial e social entre a população negra, por meio de iniciativas como cursos de alfabetização e atividades ligadas ao letramento racial, além de colocar no palco atores e atrizes negras, mesmo que essa iniciativa não tenha sido a primeira aparição dos negros na cena, como foi o caso explicitado do Teatro de Revistas. Podemos observar a importância do nome como método de pesquisa, que se objetiva por meio de localização de pessoas que de alguma forma foram negligenciadas pela história oficial, e como esse processo de localização é importante para imprimir novos personagens na história, fazendo com que essas pessoas juntamente com seus legados, sejam lembradas de alguma forma, principalmente os indivíduos das classes trabalhadora e também pertencentes ao grupo de pessoas negras.

O chamado ativismo e associativismo negro foi um importante modo de luta da população negra para ensejar novos espaços de conquista, como melhores condições de trabalho e também de denúncia contra o racismo presente na sociedade brasileira. Movimentos criados com essa intenção, como o MNU, Frente Negra e Imprensa Negra Paulista, foram imprescindíveis para a manutenção de espaços para a organização da população negra que buscava melhores condições de vida. Entre os espaços de sociabilidade, destacamos os modos de vida rural e urbano em cidades do interior de São Paulo, onde vimos que o cerceamento do espaço era presente.

A respeito dos meios de sobrevivência adotados pelas mulheres negras, entendemos que uma das principais formas de subsistência adotadas por elas nas primeiras décadas do século XX foram as práticas ligadas ao cuidado com terra, com exemplo do bairro rural de negros de Castainho. Outro aspecto observado na forma de ganhar a vida das mulheres negras, foi em relação ao trabalho doméstico, demos a devida atenção a essa temática, que elencou os principais desafios enfrentados pelas mulheres negras no trabalho doméstico e também formas de resistência, como a criação de redes de apoio ao trabalhador doméstico, como foi o caso do movimento encabeçado por Laudelina de Campos Melo. Ainda sobre espaços de resistência, a

vida de Tia Ciata foi elencada como um importante lugar de sociabilidade entre os negros da cidade do Rio de Janeiro.

Foi possível localizar algumas obras literárias escritas por mulheres negras, que visaram estampar na literatura brasileira escritos cuja temática era voltada para as mulheres negras, que aparecem nesses trabalhos como personagens principais, tal como *Um Defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, dentre outros trabalhos que são lembrados. Visamos enfatizar a situação das mulheres negras no imaginário social brasileiro, no que diz respeito às relações raciais de intercasamento, além de trazer dados pertinentes sobre o fenômeno da mestiçagem no Brasil e como ele impactou as relações.

Ainda sobre a literatura e imaginário social, por meio da vida e obra de Lima Barreto, foi possível compreender como se desenrolou as relações matrimoniais das mulheres negras, ao se analisar a obra *Clara dos Anjos*, percebemos a existência de padrões que se repetem tanto na literatura quanto na realidade, sobre a forma que ocorre os enlances amorosos das mulheres negras, muitas vezes marcadas pelo abandono, preterimento e celibato.

Outro ponto explorado nesta dissertação foi a vida e obra do músico Cartola, cuja canção *O mundo é um moinho* foi escolhida para ser analisada a partir de um viés que buscava entender as formas de representação da mulher negra presente na obra e como ela foi recebida pelo público, problematizando a questão da prostituição como elemento central da letra da música. Também visamos traçar um paralelo entre a música e a vivência de mulheres negras envolvidas com a prostituição no final do século XIX e início do XX, bem como os processos de resistência estabelecidos entre elas para sobreviver em meio ao cerceamento da liberdade, como foi o caso da obtenção do pedido de *habeas corpus* impetrado por prostitutas do Rio de Janeiro no período aqui apontado.

No que diz respeito ao legado das mulheres negras que se integraram ao TEN durante seu período de atuação, foi perceptível que cada uma delas teve uma passagem marcante pelo grupo, ao mesmo tempo que contabilizaram momentos intensos em suas carreiras. Ruth de Souza possui um importante caminho na carreira de atuação, sempre lembrada como “a dama negra do teatro, TV e do cinema”, ela escolheu registrar e guardar suas memórias, que serviram de fonte para a construção de sua biografia por Júlio Cláudio. Léa Garcia também foi outra atriz do TEN com passagens relevantes em sua carreira, marcada pela militância dentro e fora dos palcos. Sobre Mercedes Baptista, ficou evidenciado a sua significativa contribuição para as artes cênicas, como a primeira bailarina negra a compor o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, mas principalmente por sua criação estética do que conhecemos como dança-

afro brasileira, além de sua potencialidade externalizada através de suas contribuições artísticas para o carnaval carioca.

Outro nome do TEN que foi lembrado nesta dissertação foi o de Maria de Lourdes Vale Nascimento. Ativista do TEN desde sua fundação, a assistente social e diretora do jornal *Quilombo - Vida, problemas e aspirações do negro* foi influente no interior do TEN. No que se refere à sua militância, tinha como preocupação as mulheres negras e a infância.

Essas mulheres se tornaram referências em suas áreas de atuação e referência para outras mulheres negras, por sua força, resiliência e potência. Elas conseguiram transformar suas realidades propondo sugestões e práticas que visavam colocar o negro como destaque. E, por isso, acreditamos que mesmo não sendo contemporâneas de conceitos como o feminismo negro, essas mulheres de alguma forma dialogam com esse movimento contemporâneo, ao buscarem evidenciar-se dentro de seus contextos, ultrapassando fronteiras como o machismo e o racismo, tendo oportunidades artísticas e de militância que tinham por objetivo tornar a figura da mulher negra visível ao grande público.

Com esses objetivos, elas se aproximaram das teóricas e feministas negras que pontuam sobre a importância de colocar a mulher negra e seus problemas em evidência, além de explorar as suas potencialidades, muitas vezes negligenciadas por conta da discriminação racial, de classe e de gênero. Também foi uma preocupação não só dessas mulheres como também do próprio TEN, de problematizar a condição do negro e propor melhorias para o grupo e que isso tivesse de alguma forma um impacto coletivo, pensando que as melhorias para a população negra abrangessem o maior número de pessoas. Assim como bem lembrou Lélia Gonzalez (2020), a causa das mulheres negras deve ser coletiva:

Se estamos comprometidas com um projeto de transformação social, não podemos ser coniventes com posturas ideológicas de exclusão, que só privilegiam um aspecto da realidade por nós vivida. Ao reivindicar nossa diferença enquanto mulheres negras, enquanto *amefricanas*, sabemos bem o quanto trazemos em nós as marcas da exploração econômica e da subordinação racial e sexual. Por isso mesmo, trazemos conosco a marca da libertação de todos e de todas²¹⁴.

Por fim, concluímos a investigação com a análise das peças *Sortilégio - Mistério Negro* e *O filho Pródigo*, escritas especialmente para o TEN e encenadas pelo grupo. Nelas, percebemos a existência de possibilidades de representação da mulher negra na cena teatral. As personagens Efigênia e Aíla ganharam destaque na análise por serem personagens negras dotadas de especificidades que demonstram o descontentamento com a sua condição de mulher

²¹⁴ GONZALEZ, Lélia. A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social. In: GONZALES, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização Flávia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 233-235.

negra abandonada ou sem perspectivas positivas por conta do racismo que sofrem. A escolha do TEN em dar vida a personagens com essas características nos chama atenção, uma vez que estamos falando de um grupo que se preocupou em enaltecer a imagem do negro no imaginário social, acadêmico e artístico. Contudo, o TEN cumpriu o papel de colocar em cena personagens de mulheres negras com anseios e problemas que correspondessem à realidade do contexto social em que o grupo estava inserido, e, por isso, imprimiu no palco o que acreditava ser uma representação concisa sobre o que é ser uma mulher negra.

Sendo assim, esta dissertação se propôs a falar sobre mulheres negras sob a ótica do processo de evidenciação, ou seja, através do nome, localizar e imprimir na pesquisa acadêmica nomes de mulheres negras que, ao se ligarem ao TEN, puderam ganhar espaços de conquista. Longe de esgotar as possibilidades de pesquisa nesta área, esta dissertação servirá de aporte para que outros pesquisadores se lancem sobre a temática e estudem a história das mulheres negras e sua militância política e artística no Brasil e no mundo.

REFERÊNCIAS

Fontes

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.

BRASIL. Emenda Constitucional n.º 72, de 02 de abril de 2013. Altera a redação do parágrafo único do art. 7º da Constituição Federal para estabelecer a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais. **Diário Oficial da União**: Brasília, DF, p. 6, 3 abr. 2013. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/540675/publicacao/15632913>. Acesso em: 25 abr. 2024.

CARDOSO, Lúcio. O Filho Pródigo. In: **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Antologia de teatro negro-brasileiro. Rio de Janeiro: [S. n.], 1961. p. 29-72.

COSTA, Haroldo. Queremos estudar. **Jornal Quilombo**, Rio de Janeiro, 9 dez. 1948.

DIÁLOGOS Sobre a História da África. 100 anos de Ruth de Souza: Talento, Luta e Resistência. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (1 h 58 min 21 s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zc3MKRTINns>. Acesso em: 10 de out. 2023.

FILHO, Adonias. A peça “Sortilégio”. In: NASCIMENTO, Abdias (org.). **Teatro Experimental do Negro**: Testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. p. 163-164.

FUSCO, Rosário. “Filho Pródigo”, no teatro negro. In: NASCIMENTO, Abdias (org.). **Teatro Experimental do Negro**: Testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. p. 48-49.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **A edição fac-similar do Quilombo (10 números, entre 1948 e 1950)... [Apresentação]**. Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro. São Paulo: Editora 34: FUSP, 2003.

INSTALADO o Conselho Nacional das Mulheres Negras. **Jornal Quilombo**, Rio de Janeiro, ano II, n. 9, p. 98, maio 1950.

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

NASCIMENTO, Abdias (org.). **Teatro Experimental do Negro**: Testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Antologia de teatro negro-brasileiro. Rio de Janeiro: [S. n.], 1961.

NASCIMENTO, Maria. O Congresso Nacional de Mulheres e a regulamentação do trabalho doméstico. **Jornal Quilombo**, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 49, jul. 1949.

NASCIMENTO, Maria. O Conselho Nacional de Mulheres Negras. **Jornal Quilombo**, Rio de Janeiro, ano II, n. 7-8, p. 86, mar./abr. 1950.

O MUNDO é um moinho. [Compositor e intérprete]: Cartola. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1976. Disco de vinil de 7 polegadas (3 min 20 s).

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista**: A criação da Identidade Negra na Dança. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007.

SILVA, Julio Claudio da. **Entre Mira, Serafina, Rosa e Tia Neguita**: a trajetória e o protagonismo de Léa Garcia. Manaus: Editora UEA, 2023.

SILVA, Julio Claudio da. **Uma Estrela Negra no teatro brasileiro**. Relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza (1945-1952). Manaus: UEA Edições, 2015.

TEATRO de negros. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 out. de 1944. [Editorial: Ecos e Comentários]. Documento presente em Ipeafro - Acervo Digital. Disponível em: Teatro Experimental do Negro: Testemunhos | Ipeafro. Acesso em: 22 jun. 2023.

XAVIER, Giovana. **Maria de Lourdes Vale Nascimento**: uma intelectual negra do pós-abolição. Niterói, RJ: EdUFF, 2020. [Coleção Personagens do pós-abolição: trajetórias e sentidos de liberdade no Brasil republicano, v. 5].

Bibliografia

ALMADA, Sandra. **Abdias Nascimento**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: Sucesso, lutas e discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ANDREWS, George Reid. **Negros e brancos em São Paulo**: 1888-1988. Tradução Magda Lopes. Revisão técnica e apresentação Maria Lígia Coelho Prado. Bauru, SP: Edusc, 1998.

BICUDO, Virgínia Leone. Atitudes dos alunos dos grupos escolares em relação com a cor dos seus colegas. In: BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan (org.). **Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo**. São Paulo: Editora Anhembi/Unesco, 1955. p. 227-310.

BORGES, Luciana. Personagens femininas e mulatas no universo ficcional de Lima Barreto. In: II SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 2011, Catalão, GO. **Anais [...]**. Goiás: UFG, 2011. p. 561-580. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/web/up/520/o/42.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2023.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 182-191.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

CARNEIRO, Suely. Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: Ashoka Empreendimentos Sociais; Takano Cidadania (org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano, 2003. p. 1-5.

CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola**: Política e Samba na Casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará. 2004.

COLLINS, Patricia Hill. O poder da autodefinição. *In*: COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução Natália Luchini. São Paulo: Seminário Teoria Feminista, Cebrap, 2013. [1990].

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 6-7, p. 35-50, 1996. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1860/1981>. Acesso em: 24 abr. 2024.

COSTA, Renata Jesus. **Subjetividades femininas**: mulheres negras sob o olhar de Carolina Maria de Jesus, Maria Conceição Evaristo e Paulina Chiziane. Orientadora: Maria Odília Leite da Silva Dias. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13066>. Acesso em: 25 abr. 2024.

DIWAN, Pietra. **Raça pura**: Uma História da Eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2007.

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **África**, São Paulo, n. 24-26, p. 193-210, 2009. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i24-26p193-210>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74041>. Acesso em: 14 jan. 2024.

DOMINGUES, Petrônio. Frentenegrinas: notas de um capítulo da participação feminina na história da luta anti-racista no Brasil. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 28, p. 345-374, jun. 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100015>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/BxK3GdGdpbRc8XCygctTGcx/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25 abr. 2024.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói, RJ, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/yCLBRQ5s6VTN6ngRXQy4Hqn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25 abr. 2024.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 25-26, p. 313-363, 2001. DOI: <https://doi.org/10.9771/aa.v0i25-26.21016>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016>. Acesso em: 26 abr. 2024.

FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Expressão Popular: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2017.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes: o legado da raça branca**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2008. v. I.

FERRARA, Miriam Nicolau. **A imprensa negra paulista (1915-1963): estudo monográfico**. Orientador: Fernando A. A. Mourão. 1981. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

GIACOMINI, Sônia Maria. **Mulher e escrava, uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

GINZBURG, Carlo. O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico. In: CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989. p. 169-178.

GONZALEZ, Lélia. A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social. In: GONZALES, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Organização Flávia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 233-235.

GONZALEZ, Lélia. The black woman's place in the Brazilian society. In: NATIONAL CONFERENCE ORGANIZED BY THE AFRICAN-AMERICAN POLITICAL CAUCUS AND MORGAN STATE UNIVERSITY, 1984, Baltimore, Maryland, p. 9.

HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher**. Mulheres negras e feminismo. Tradução livre para a Plataforma Gueto. Lisboa: Plataforma Gueto, 2014, p. 139. [1. ed. 1981].

LARA, Silvia Hunold. Blowin' in the wind: E. P. Thompson e a experiência negra no Brasil. **Projeto História**, São Paulo, n. 12, p. 43-56, out. 1995. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11300/8283>. Acesso em: 23 abr. 2024.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro: do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Orientadora: Inaicyra Falcão dos Santos. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930?mode=full>. Acesso em: 13 jan. 2023.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro (1838-1888)**. São Paulo: Ática, 1982.

MONTEIRO, Anita Maria de Queiroz. **Castainho: etnografia de um bairro rural de negros**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 1985.

MOREIRA, Núbia Regina. **O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo**. Orientadora: Maria Lygia Quartim de Moraes. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2006.

MOURA, Clóvis. **História do negro brasileiro**. Em Busca da Cidadania. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 70. v. 180.

MOURA, Roberto. A Pequena África e o reduto de Tia Ciata. In: MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p. 120-154. v. 32.

MUNANGA, Kabengele. Pan-africanismo, negritude e teatro experimental do negro. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 107-120, jun. 2016. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2016v18n1p109>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2016v18n1p109>. Acesso em: 24 abr. 2024.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: 3º SEMINÁRIO NACIONAL RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO, 2003, Rio de Janeiro. [**Palestra**]. Rio de Janeiro: PENESB-RJ, 5 nov. 2003. p. 1-17.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224. 2004. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/B8K74xgQY56px6p5YQQP5Ff/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 24 abr. 2024.

NASCIMENTO, Abdias. **O negro revoltado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral do. O abandono “selvagem” de crianças nas ruas do Recife (1789-1830). In: XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, ANPUH, 2003, João Pessoa. **Anais [...]**. João Pessoa: ANPUH, 2003. p. 1-4. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548177545_5b2fc537f08ba23f4c35c14d9a2fc2fa.pdf. Acesso em: 25 abr. 2024.

NASCIMENTO, Amanda Silva do; BEZERRA, Antony Cardoso; SILVA, Marcus Vinícius Ferreira da. Clara dos Anjos de Lima Barreto: O conto e o romance. **Encontros de Vista**, Recife, v. 21, n. 1, p. 106-119, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/encontrosdevista/article/view/4743/482484409>. Acesso em: 25 abr. 2024.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2003.

NEPOMUCENO, Bebel. Protagonismo Ignorado. In: PINKSY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 382-406.

NOGUEIRA, Nilcemar. **De dentro da Cartola**: a poética de Agenor de Oliveira. Orientadora: Marieta de Moraes Ferreira. 2005. 126 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/4c3bdfe2-e924-4888-960f-597d8d52603b/content>. Acesso em: 26 abr. 2024.

OLIVEIRA, André Cortês de. **Quem é a “gente negra nacional”?**: Frente Negra Brasileira e *A Voz da Raça* (1933-1937). Orientadora: Celia Maria Marinho de Azevedo. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2006. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/371192>. Acesso em: 23 abr. 2024.

OLIVEIRA, Joana D’Arc de. Conflitos e vivências no espaço urbano no pós-abolição. In: OLIVEIRA, Joana D’Arc. **Da senzala para onde?** Negros e negras no pós-abolição em São Carlos–SP (1880-1910). São Carlos: FPMSC, 2018. p. 61-155.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **“Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar”**: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. Orientadora: Maria Suely Kofes. 2008. 317 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2008.

PAVIS, Patrice. Prólogo. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Direção de tradução J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução Denise Bottmann. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PINTO, Elisabete Aparecida. **Etnicidade, gênero e educação**: a trajetória de vida de D. Laudelina de Campos Mello (1904-1991). Orientadoras: Olga Rodrigues de Moraes Von Simson e Zelia de Brito Fabri Demartini. 1993. 775 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais aplicadas à Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. 2 v. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1582521>. Acesso em: 20 mar. 2023.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2 n. 3, p. 1-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 26 abr. 2024.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Kuanza, 2007.

ROCHA, Andréa Pires. Assistente social Maria de Lourdes Nascimento: Antirracismo e defesa da infância em 1940-1950. **Temporalis**, Brasília, DF, v. 22, n. 44, p. 269-284, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/38869/26328>. Acesso em: 26 abr. 2024.

SCHETTINI, Cristiana. **“Que tenhas teu corpo”**: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira. Uma cidade difícil de viver: A dura vida dos libertos em Campinas. In: SILVA, Lúcia Helena Oliveira. **Paulistas afrodescendentes no Rio de Janeiro pós-Abolição (1888-1926)**. São Paulo: Humanitas, 2016. p. 60-68.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira; XAVIER, Regina Célia Lima. Historicizando o associativismo negro: contribuições e caminhos da historiografia. **Revista Mundos do Trabalho**, Florianópolis, v. 11, p. 1–15, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-9222.2019.e67320>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/view/1984-9222.2019.e67320>. Acesso em: 5 jan. 2024.

SILVA, Maciel Henrique. **Nem Mãe Preta, Nem Negra Fulô**. História de trabalhadoras Domésticas em Recife e Salvador (1870-1910). Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2016.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, dez. 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882007000200015>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/QQh4kZdCDdnQZjv6rqJdWCc/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25 abr. 2024.

SOUSA, Arisane de Almeida. **A Roda dos Expostos da Santa Casa de Misericórdia da Bahia** - Uma Abordagem Sobre a Infância no Brasil (1910). Orientadora: Angélica Maria Reis Soares. 2011. Monografia (Bacharelado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Católica de Salvador, Salvador, 2011.

THOMPSON, Edward Palmer. Costume e Cultura. In: THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**. Estudo sobre a Cultura Popular Tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 13-24.

THOMPSON, Edward Palmer. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

VAINFAS, Ronaldo. **Micro-história**: os protagonistas anônimos da História. Rio de Janeiro: Campus, 2002.