

## **Tirando a máscara: a questão racial nas artes cênicas**

***Mara Lucia Leal***

Universidade Federal da Bahia

Palavras chave: Teatro Brasileiro Racismo Teatro Negro

Com esta comunicação relato os atuais encaminhamentos de minha pesquisa de doutorado, na qual pretendo responder a seguinte pergunta: Como as artes cênicas têm dialogado com os vários mitos raciais existentes no Brasil? Falo em mito por que é sabido por todos que raças humanas não existem, porém esses mitos construídos socialmente criam diferentes formas de exclusão e de reações a elas. A idéia de diferentes raças como a matriz geradora da identidade brasileira foi construída inicialmente pelo olhar do outro: pelos etnógrafos e viajantes que passaram pelo Brasil. No século XIX inicia-se a construção dos homens da terra sobre a questão: são os descendentes dos colonizadores portugueses tentando compreender como o Brasil tinha se constituído até então a partir das matrizes indígenas, portuguesas e africanas, tomando conceitos raciais biológicos em voga como fonte para analisar diferenças culturais. Durante todo o século XX a questão toma distintos contornos e frentes de batalha. Essas construções também vão sendo incorporadas nas artes cênicas de diferentes formas até o presente.

Aqui vou tratar de uma das conseqüências de se tomar a diferença racial como forma de exclusão do outro e sua repercussão no teatro: a tentativa de apagamento do indivíduo negro como ator social e seu conseqüente sumiço da cena até meados do século XX. No texto dramático isso se dava pela pouca construção de personagens negras ou, quando de sua existência, somente personagens estereotipadas que reiteravam os preconceitos sociais; no texto cênico através do *blackface*, ou seja, essas personagens negras eram representadas por atores brancos pintados. Prática comum nos Estados Unidos do século XIX, no Brasil há inúmeros exemplos de encenações da primeira metade do século XX que pintavam seus atores de preto.

A partir do final da década de quarenta intensifica-se o movimento de artistas lutando contra esses procedimentos. Vou citar algumas ações realizadas nesse período na cidade do Rio de Janeiro. Na dramaturgia, um dos precursores foi sem dúvida Nelson Rodrigues ao escrever *Anjo Negro* porque considerava absurdo o negro ser representando no teatro apenas como o “moleque gaiato” das comédias de costumes ou por tipos folclorizados. Por isso, cria um personagem – Ismael – de classe média, inteligente, mas também com paixões e ódios, ou seja, “um homem, com dignidade dramática”, enredado em situações proféticas e míticas. O dramaturgo, em várias ocasiões, afirma ter escrito o personagem para seu amigo Abdias do Nascimento representar, mas depois de uma luta imensa para passar o texto pela censura brasileira, a “comissão cultural” do

Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde a peça iria estreiar, proibiu que o personagem fosse representado por um ator negro. Ao exigir uma explicação, Nelson Rodrigues ouviu o seguinte: “Se fosse um espetáculo folclórico... E há cenas entre o crioulo e a loura. Olhe – que tal um negro pintado?” (ver em CASTRO, 1992:203). A peça estreou em 1948, com Ismael pintado de graxa representado pelo ator Orlando Guy, Virgínia pela atriz Maria Della Costa e sob direção de um Ziembinski que, em 1943, havia revolucionado o teatro brasileiro com sua encenação de *Vestido de Noiva*, mas que não ousou mais essa revolução teatral, votando também pela cara pintada. De fato, parece que Nelson foi o único a se incomodar, pois nenhum jornal do período questionou a ausência de um ator negro no palco.

Assim como Nelson Rodrigues, outros dramaturgos tentavam tirar a personagem negra da subalternidade como Antonio Callado, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, entre outros. Entretanto, alguns tiveram também que ver suas personagens principais serem representadas por atores brancos pintados como em *Pedro Mico* (1957), de Callado.

Outra experiência relevante nesse período foi a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944. Segundo Abdias do Nascimento, um de seus fundadores, o TEN surgiu como uma iniciativa de contra-ação às práticas citadas. Portanto, o objetivo artístico do TEN era fomentar uma nova dramaturgia ligada aos temas afro-brasileiros e produzir espetáculos, nos quais os atores negros tivessem espaço para atuar. Para alcançar tal objetivo o grupo também precisava formar atores. Assim, a partir de um viés artístico, o TEN promoveu uma revolução social, pois a maioria de seus integrantes era oriunda das classes populares, como empregadas domésticas e operários, e muitos deles sem alfabetização.

Ironildes Rodrigues (1998), professor dos cursos de alfabetização promovidos pelo TEN que chegaram a ter 600 alunos, relata que além das aulas de português, história e matemática, os alunos também aprendiam história do teatro e folclore brasileiro. O aprendizado era incentivado por leituras, ensaios e discussões de peças, como *O Imperador Jones* de Eugene O’Neill, peça de estréia do TEN no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1945.

Onze anos depois, em 1956, vários atores do grupo participam da montagem de *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, primeira peça de autor brasileiro com elenco exclusivamente negro a se apresentar no mesmo teatro, além de ter como cenário um morro carioca e temas populares como capoeira e samba: “Mais que um acontecimento teatral, o Orfeu foi um excitante momento cultural na vida da cidade e, sem exagero, do país, pois nesta peça teve início a parceria Vinícius e Tom [Jobim], que resultou na Bossa Nova”, declara Haroldo Costa, ex-ator do TEN que fez o papel de Orfeu na montagem. (COSTA, 2004:225).

Nesses sessenta anos que nos separam dessas atividades pioneiras no âmbito das artes cênicas para a inclusão na cena de uma parcela da população brasileira relegada à margem dos produtos artístico-culturais muitas coisas mudaram, outras nem tanto. Além dos atores formados no grupo, como Ruth de Souza, Lea Garcia, Haroldo Costa e Aguinaldo Camargo, que seguiram trabalhos individuais ou montaram seus próprios grupos, criou-se uma rede de parcerias e influências que chega até os dias de hoje, apesar do hiato existente durante o período da ditadura brasileira que sufocou as atividades do TEN e de tantos outros.

Dentro do que comumente se passou a chamar de “Teatro Negro” há alguns grupos considerados “herdeiros” do TEN. Além de influências diretas como a criação do TEN de São Paulo, que seguiu os moldes do grupo do Rio, encenando, inclusive, os mesmos textos e incluindo autores como Augusto Boal (*Filha Moça*), destaca-se o grupo *Brasiliiana*, fundado por Haroldo Costa a partir de uma dissidência com o TEN, pois se queria dar mais ênfase a cultura afro-brasileira a partir da dança e música, realizando trabalhos a partir das manifestações populares. Segundo Costa, o objetivo “era transportar para o palco quanto possível a espontaneidade das manifestações de massa. Dessa maneira, nós queríamos levar para o palco o próprio povo brasileiro e fazê-lo personagem principal. (...) A nossa meta era mostrar a pluralidade das contribuições culturais que dão o perfil brasileiro” (*Apub*: DOUXAMI, 2002:326). Em 1966, Milton Gonçalves junto com Antônio Pitanga, Zózimo Bubul, entre outros, forma o *Grupo Ação*, cujo foco era o Teatro de Rua, pensando em atingir seu público alvo: o negro. Lea Garcia, ex-atriz do TEN também organiza um grupo dentro do IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras), entre 1978 a 1980. Um dos trabalhos realizados foi a peça *Chico Rei*, de Walmir Ayala, que posteriormente foi adaptada para o cinema, com Mário Gusmão no papel principal. Atualmente, no Rio de Janeiro existe a *Cia dos Comuns*, dirigida por Hilton Cobra, em parceria profícua com Marcio Meirelles, diretor do *Bando de Teatro Olodum*, de Salvador, grupo criado na década de noventa também com o objetivo de se ampliar espaços para a inserção de atores negros e temas afro-brasileiros na cena baiana.

Uma questão que se coloca a partir dessa introdução é: Por que ainda se faz necessário no Brasil a criação de grupos nos moldes do Teatro Experimental do Negro, onde a idéia de diferença racial é a geradora desses grupos? Talvez simplesmente porque no Brasil ainda se acha estranho “Hamlets” e “Prósperos” negros como Peter Brook já o fez com sua companhia internacional. Talvez porque ainda ao se escolher um ator para determinado papel, a cor/raça é critério de escolha ou veto apesar da mídia e do senso comum alardearem que raça não existe.

A despeito de muitos desses grupos receberem críticas de que a militância, o social ou o político, às vezes, estão à frente de questões artísticas, não posso deixar de concordar com Abdias

que “a política é totalmente implicada em qualquer atividade cultural” (*Apub*: DOUXAMI, 2002: 323), por isso, todo ato, inclusive o artístico, é político. As escolhas estéticas que faço estão em sintonia com a visão de mundo que tenho, com questões identitárias e de alteridade que, no caso brasileiro, se constrói também a partir desses mitos raciais. Assim, um dos objetivos de minha pesquisa é observar como esses mitos – o país construído a partir da união das três raças (branca, indígena e negra), o país mestiço, o país da democracia racial, o país da desigualdade racial, etc... – são construídos, reafirmados, re-elaborados, postos em questão ou desconstruídos através dessas cenas.

#### Bibliografia:

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA, Haroldo. O negro nas artes cênicas. In: **História do negro no Brasil**. Brasília: Fund. Palmares/MinC, Vol. 1, 2004, pp. 205-261.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. In: **Afro-Ásia**, n. 25-26, 2001, pp. 313-363.

RODRIGUES, Ironildes. Diário de um negro atuante (1974-1975). In: **Thot**, revista do Gabinete do Senador Abdias do Nascimento, n. 5, 1998, pp. 210-211.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.