

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

SUSILENE FERREIRA DE OLIVEIRA

**RUTH DE SOUZA:
MULHER NEGRA E ATRIZ**

SUSILENE FERREIRA DE OLIVEIRA

**RUTH DE SOUZA:
MULHER NEGRA E ATRIZ**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – Curso de Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes/Teatro.
Linha de Pesquisa: Práticas e Processos.

Orientadora: Profa. Dra. Mara Lucia Leal.

Uberlândia/MG
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

O483r Oliveira, Susilene Ferreira de, 1968-
2013 Ruth de Souza: mulher negra e Atriz. - 2013.
 157 f. : il.

Orientadora: Mara Lucia Leal.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Mestrado do Instituto de Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Teatro – Aspectos sociais - Teses. 3. Negras – Teses.
4. Representação teatral - Teses. I. Leal, Mara Lucia. II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes, Mestrado
do Instituto de Artes. III. Título.

CDU: 7

SUSILENE FERREIRA DE OLIVEIRA

**RUTH DE SOUZA:
MULHER NEGRA E ATRIZ**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – Curso de Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes/Teatro.
Linha de Pesquisa: Práticas e Processos.

Dissertação defendida em 17 de maio de 2013 e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Mara Lucia Leal
Universidade Federal de Uberlândia – UFU
Presidente da banca - Orientadora

Profa. Dra. Ângela de Castro Reis
Universidade Federal da Bahia – UFBA
Membro examinador externo

Profa. Dra. Ana Maria Pacheco Carneiro
Programa de Pós Graduação em Artes– UFU
Membro examinador interno

AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho e, entre elas, registro aqui meu pleno reconhecimento:

A Deus;

À minha mãe Sueli exemplo de vida, de trabalho e conquistas;

Ao parceiro, companheiro meu amado marido Alain;

À minha orientadora Mara Leal por acreditar, por me direcionar, pela paciência e pela orientação;

Aos meus incentivadores, Professora Dr^a Irley Machado e ao dedicado Prof^o Dr^o Narciso Telles por instigar a proposta e me fazer acreditar em mim, na minha estória e entrar no Mestrado.

Às minhas amigas e irmã Lucia Mundim e Ilmara Damasceno, que me apoio, choraram, estudaram, sorriram me acompanharam passo a passo neste trabalho;

Aos amigos de mestrado Larissa Júlio que se mostrou mãezona, me deu bronca, me fez ler, pensar, estudar até me pós de castigo, gosto muito de você.

Vanessa Bianca e Eliene, minhas heroínas acreditavam tanto que eu acreditei e consegui.

Silvana e Antônio Marcos Junior que sempre estiveram pronto a me socorrer a cada capítulo.

À minha mais nova amiga do Rio de Janeiro Simone Ricco assistente social, que intermediou meus contatos para entrevistas com Ruth de Souza, que me indicou os museus, matérias de jornais, pessoas.

Às muitas mulheres dos movimentos negros e culturais da cidade de Uberlândia, fonte de minha inspiração;

Ao Grupo Teatral Di-Ferente, que fundei a 30 anos, hoje dividido nas equipes Laboratório, Oficina e Vaidoso, que soube me dar o tempo para conseguir concretizar meu sonho de ser mestre em teatro.

E finalmente aos homens aguerridos da causa da diversidade cultural, como meu amigo Luiz Vaz, ex-aluno e seguidor de Augusto Boal, professor, diretor de Teatro no Rio de Janeiro e especialmente ao Professor de Teatro Luiz Bandeira, que me apresentou a Bahia, suas peculiaridades, os guetos, o povo negro baiano, o teatro que fazem e pessoas que fazem o teatro que fala do negro na Bahia para o mundo.

No livro ***O mistério do samba*** de Hermano Vianna, o autor fala de música, de ritmo, uso de suas palavras para falar de povo, o povo brasileiro, que nasce misturado, que não deveria excluir.

Nós somos a síntese. Só é possível ser brasileiro se puder ser a síntese. A síntese de um conjunto amplo de cores, de povos, de línguas, de costumes, de culturas... (VIANNA, 1995, p.140).

RESUMO

Refletir sobre o processo cultural e histórico da mulher negra no teatro através do trabalho artístico da atriz Ruth de Souza, a partir do meu olhar de artista, mulher e negra. Estabelecer fatos e refletir sobre sua trajetória são alguns dos objetivos que permeiam esta pesquisa sobre Ruth de Souza. A pesquisa teve como base produções da atriz, publicadas em revistas e livros de autores que tomaram emprestada a fala de Ruth de Souza, para apresentar e produzir reflexões sobre o seu percurso artístico. A dissertação está dividida em três capítulos: No primeiro capítulo faço uma apresentação do histórico de Ruth de Souza, percorrendo sobre o afrodescendente, sua trajetória do “Atlântico Negro” até sua permanência no Brasil. No segundo capítulo, há um levantamento sobre a mulher no teatro, televisão e cinema e os fatores que deixaram as mulheres negras ausentes dos palcos. São abordadas as questões que envolvem o impedimento da inserção da mulher negra, por meio dos aspectos sociais e culturais, no meio artístico, a partir do percurso de Ruth e os enfrentamentos vividos pela atriz. O terceiro capítulo traz um estudo de caso do filme *Filhas do Vento* de Joel Zito Araujo, protagonizado por Ruth de Souza, focando o trabalho desenvolvido através do roteiro, temática apresentada, trabalho de ator, personagens, alcances e percalços.

Palavras-chave: Teatro Negro, Ruth de Souza, Mulher Negra.

ABSTRACT

Reflect on the cultural and historical process of black women in theater through the artistic work of actress Ruth de Souza, from the look of my photographer, female and black. Establish facts and reflect on his career are some of the goals that permeate this search on Ruth de Souza. The research was based productions actress, published in magazines and books of authors who have borrowed speech Ruth de Souza, to present and produce reflections on their artistic journey. The dissertation is divided into three chapters: the first chapter make a presentation of the history of Ruth de Souza, discussing the African descendant, its trajectory the "Black Atlantic" to his stay in Brazil. In the second chapter, there is a survey on women in theater, television and film and the factors that the missing black women left the stage. The issues surrounding the prevention of insertion of black women, through social and cultural aspects, in the arts, from the route of Ruth and confrontations experienced by actress are addressed. The third chapter provides a case study of the film *Daughters of the Wind* by Joel Zito Araujo, starring Ruth de Souza, focusing on the work developed through the script, theme presented, acting work, characters, achievements and setbacks.

Keywords : Black Theatre , Ruth de Souza , Black Women .

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Ruth de Souza - A nossa estrela maior</i>	15
Figura 2 - <i>Ruth de Souza - É preciso regulamentar o serviço doméstico</i>	19
Figura 3 - <i>Ruth de Souza</i>	25
Figura 4 - <i>O Filho Pródigo</i>	42
Figura 5 - <i>O Filho Pródigo</i>	42
Figura 6 - <i>Rosa Mulata</i>	43
Figura 7 - <i>Peça Sortilégio</i>	44
Figura 8 - <i>Todos os Filhos de Deus Têm sas</i>	45
Figura 9 - <i>Auto da Noiva, de Rosário Fusco</i>	45
Figura 10 - Protesto TEN em apoio a Visita de Cientista norte americana que foi barrada.....	48
Figura 11 - Vestido de Noiva, com Nydia Licia.....	70
Figura 12 - Ruth de Souza , Jorge Amado e Marisa Prado.....	73
Figura 13 - Peça <i>Othelo</i> de Shakespeare, Ruth de Souza e Abdias de Nascimento.....	74
Figura 14-Isaura Bruno de Tia Anastácia, novela: "Sítio do Pica-Pau Amarelo".....	75
Figura 15 - Isaura Bruno. Novela "O direito de Nascer".....	77
Figura 16 – Isaura Bruno. Novela "O direito de Nascer".....	77
Figura 17 - Ruth de Souza em, "A Cabana do Pai Tomás". 1969.....	83
Figura 18 - Zeni Pereira 1924 a 2002.....	86
Figura 19 - Cléa Simões 1927 a 2006.....	86
Figura 20 - Neuza Borges 1945.....	86
Figura 21 - Chica Xavier 1936.....	86
Figura 22 - Jacira Sampaio 1922 a 1998.....	86
Figura 23 - Zezé Motta 1948.....	86
Figura 24 - Foto inédita, com Grande Otelo e Oscarito – 1961.....	90
Figura 25 - Ruth de Souza Prêmios recebido.....	91
Figura 26 - Intervalo de filmagem na Vera Cruz.....	92
Figura 27 - Capa e contracapa do VD.....	101
Figura 28 - Ruth de Souza – cena filme <i>Filhas do ento</i>	101
Figura 29 - Léa Garcia – cena filme no DVD	102
Figura 30 - Tais Araújo – cena filme <i>Filhas do ento</i>	103
Figura 31 - Maria Ceiça – cena filme no DVD	104

Figura 32 - Thalma de Freitas – cena filme no DVD	105
Figura 33 - Daniele Ornellas – cena filme no DVD.....	105
Figura 34 - Milton Gonçalves – cena filme no DVD.....	106
Figura 35 - Rocco Pitanga – cena filme no DVD	106
Figura 36 - Zózimo Bulbull - cena filme no DVD	106
Figura 37 - Capa DVD “Filhas do Vento”	110
Figura 38 - Caracteres “Filhas do Vento” Ruth de Souza e Léa arcia.....	111
Figura 39 - Caracteres “Filhas do Vento – Milton Gonçalves	111
Figura 40 - Caracteres “Filhas do Vento” – Tais Araújo, Maria Ceíça e Thalma de Freitas.....	111
Figura 41 - Caracteres “Filhas do Vento – Daniele Ornellas, Rocco Pitanga, e Zósimo Bulbull.....	111
Figura 42 - Cena Filme “Filhas do Vento” – 2004.....	121
Figura 43 – Cena Filme “As Filhas do Vento” -2004.....	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO I.....	17
1.1 Memória e corpo textual	28
1.2 A marca do que nos marca	30
1.3 TEN - Teatro Experimental Negro	36
 CAPÍTULO II: PERSONAGEM NEGRA NO TEATRO	55
2.1 A mulher na cena	58
2.2 Alguém viu a Ruth?	66
2.3 Televisão	78
2.4 Mulher negra e atriz.....	85
2.5 Cinema.....	89
 CAPÍTULO III: PROTAGONISTAS DE UMA ESTÓRIA	94
3.1 Elenco.....	100
3.2 O Filme.....	109
3.3 Textos cena e atuação.....	113
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134
 Lista de sites consultados por assunto.....	148
 ANEXOS DO CAPÍTULO 3.....	140
1. Quadro Demonstrativo da atuação de Ruth de Souza.....	140
2. Quadro Demonstrativo Léa Garcia.....	142
3. Quadro Demonstrativo Tais Araújo.....	143
4. Quadro Demonstrativo de Maria Ceíça	144
5. Quadro Demonstrativo de Thalma de Freitas.....	145
6. Quadro Demonstrativo de Danielle Ornelas.....	145
7. Quadro Demonstrativo de Zózimo Bulbull.....	146
8. Quadro Demonstrativo de Milton Nascimento.....	147
9. Quadro Demonstrativo de Rocco Pitanga.....	150
10. Aviso da Lua que Menstrua.....	150
11. Declaração “Filhas do Vento” quer devolver kikitos	152
12. Lista dos prêmios.....	153
12. Verso Capa DVD Filme “Filhas do Vento”.....	155

INTRODUÇÃO

O mote que me levou a propor um projeto de pesquisa sobre a atriz Ruth de Souza foi impulsionado por também ser mulher e atriz negra, por ter vivenciado situações semelhantes às de Ruth de Souza em sua vida pessoal e carreira. Não quero e não posso comparar minha trajetória à da nossa estrela Ruth de Souza. Mas posso sim somar minha voz a de tantas outras Ruths que, em algum momento de sua história artística, assemelhou seus percalços aos desta mulher de personalidade autêntica, que consegue transmitir seu profundo envolvimento com as artes cênicas ao contar suas memórias, sua obstinação em alcançar o ápice na carreira, a firmeza ao mensurar o conhecimento sobre seu ofício e exigir posição frente a determinadas situações. É o percurso desta atriz e mulher negra que passo a compartilhar nesta pesquisa.

Por que insistir incisivamente nos termos mulher negra e atriz? Creio que é óbvio, mas é melhor ouvir a própria Ruth:

Nós somos negros. Um homem negro, uma criança negra. Dizer aquela mulher é negra, não é ofensa, mas parece que há um certo medo da palavra. Em vez de falar o negro, dizem, moreno, escurinho. Não têm coragem de falar negro. E sempre nos confundem. Parece que negro é tudo igual. Por exemplo, às vezes me confundem com outras atrizes negras. Fico furiosa! Não gosto de ser comparada, nunca gostei. (In JESUS, 2004, p. 89.)

O termo “atriz negra” foi utilizado por Paschoal Carlos Magno em 1950 quando, segundo Ruth de Souza em entrevista a Sandra Almada, ele, por acreditar em seu talento, repassou-a uma bolsa de estudos: “Ele havia perguntado ao americano se a fundação Rockefeller daria uma bolsa a uma ‘atriz negra’, e este lhe disse que sim”. (In: ALMADA, 1995, p.147). Creio que Paschoal Carlos Magno, por ser cônsul aqui no Brasil e conhecer nossa realidade sobre a questão racial, foi prudente e direto na questão para saber se os americanos aceitariam uma atriz negra. Faço uso deste adjetivo por perceber que ainda hoje, talvez pelo reforço da Lei 10.639 seja necessário usar este adjetivo aqui no Brasil.

Delimita-se, neste trabalho, o estudo sobre a mulher negra, pautar as atrocidades e explorações provenientes do período escravagista no Brasil que deixou desenhado no corpo e memória do negro, traços excludentes pela cor. Utilizando o teatro, a televisão e o cinema para elucidar a trajetória de Ruth de Souza na arte, nosso referencial histórico é o Teatro Experimental do Negro – (TEN) que á lançou como atriz negra.

Minha trajetória assemelha-se em alguns pontos com a de Ruth de Souza, sendo este um dos motivos que originaram minha preocupação em levantar questões sobre a atriz para essa pesquisa. Sou de origem pobre, filha de dona Sueli cantineira do Prefeito (nome dado às mulheres que preparam café em repartição pública), para mim, exemplo de fibra e altivez, tinha o sonho de ver suas três filhas dignas, formadas e conseguiu. Sou formada em Artes Plásticas, e especializações em Educação, Psicologia e Teatro discutindo a qualidade de vida para a mulher e idoso. Criada com orientações na tradição do congado de minha família, iniciei carreira de atriz no teatro aos 14 anos. Meu primeiro personagem foi Boneca de Piche, da peça *Turma do Pererê*, do escritor Ziraldo, dirigida pelo professor doutor em teatro Zeca Ligiéro (UNIRIO), que fundou na cidade de Uberlândia o Grupo Troca-Troca. Permaneci no Grupo por dois anos, pois devido ao grande numero de viagens para apresentações, por ser menor de idade, fui impedida por minha mãe a continuar. Neste iniciar observo que não havia outras atrizes negras, me sentia a parte. Na escola, fazia aulas de teatro e formei o grupo Teatral Di-Ferente que é um dos mais antigos da cidade, completando, em 2013, 30 anos de atividades. Em 1985, a Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia lança o Projeto Continuidade e Desdobramentos convidando artistas para à montagem de um espetáculo de comédia, fui aprovada na seleção fiquei em primeiro lugar. Não sei bem o porquê, mas o texto foi mudado para *O Despertar da Primavera* de *Frank Wedekind*, mesmo tendo passado como atriz, estive no projeto como assistente de Cenografia, (Anexo 1 e 2) me informaram que a peça não permitia atuação de uma negra. Com o tempo, o grupo Di-Ferente passou por constantes mudanças, montagens de textos com a temática da mulher, do negro, como *O Navio Negreiro*, *Tragédia no Mar*, *Tragédia no Lar*, *O Palácio das ilusões de uma negra*, *Nunca mais*, *Passagem*, *Dolores* (anexo 3, 4 e 5) e outras com o mesmo foco. Só então percebi que o incomodo gerado por não poder fazer parte de uma peça proporcionou a entrada de outros negros para atuar, as mulheres continuavam afastadas. Anos se passaram e somente 20 anos depois do surgimento do grupo Teatral Di-Ferente, é que entraram outras atrizes negras para participar dele. Esse encontro se deu graças ao convite feito a mim para elencar a

peça de outro grupo uberlandense, o Todo Um de Teatro, em que interpretei a personagem dona Eduarda de *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues (anexo 6). As atrizes que representaram as personagens Moema e a avó também eram negras, e após o término do trabalho no grupo, ao se desfazer a equipe que trabalhava no espetáculo, as atrizes passaram a elencar o grupo Di-Ferente.

Outras impressões sobre Mulher Negra foram obtidas na UFU – Universidade Federal de Uberlândia, no curso de pós-graduação em Educação e mais tarde na pós em Teatro: não havia negros, nem do sexo feminino ou masculino, somente na pós-graduação em Orientação Sexual, havia mais uma negra, nos aproximamos por afinidades e sempre ficava a pergunta onde estão os negros. Por muito tempo fui única na função de atriz na cidade de Uberlândia. Exigiam que soubesse o meu lugar, nunca entendia; então, desde cedo formei um grupo, cuja temática gira em torno do feminino.

A dificuldade enfrentada por mim, durante minha carreira, por ter incutido memórias e identidades da cultura e descendência afro, fazem com que minha trajetória seja de constantes lutas. E essas lutas só se tornaram mais amenas porque antes de mim, no Brasil, houve mulheres como Ruth de Souza abrindo espaço para que a mulher negra pudesse subir aos palcos. Sendo assim, acredito que essa pesquisa venha clarear a outras mulheres, negras e atrizes, a importância da história de suas reminiscências inscritas como dramaturgia em suas peles. Uma dramaturgia da cor, da mulher, negra e atriz.

Falar sobre a mulher, especialmente a negra, é um dos objetivos que motivam a proposição de um projeto de pesquisa sobre atriz Ruth de Souza. A pesquisa realizada requer estabelecer estudos sistemáticos, baseados em produções já existentes, publicadas em revistas e livros de autores/professores que tomam emprestada a fala de Ruth de Souza para tecer comentários e produzir pesquisa sobre seu processo artístico, a partir de 1945, que ajuda na fixação de personagens femininas negras.

Ruth de Souza utiliza-se de fatos ocorridos, que ficaram marcados em sua trajetória artística para contar sua história. É revisando estes dados de memória transcritos em entrevistas impressas e digitalizadas, em livros e ou pesquisas, que foram elaboradas questões para esta dissertação.

Partindo da crença de que histórias vividas ficam marcadas em nossa memória e nos remete a pensar, a lembrar, a inventar. Sendo que a premissa é rememorar o passado que tem

como processo cultural do saber sensível o afrodescendente, de onde Ruth de Souza descende. Um passado representado no corpo da atriz, em sua matriz feminina como uma raiz, como uma linguagem, que nunca é somente deste, ou daquele indivíduo. Ruth faz parte deste coletivo de pessoas, do povo negro: são muitos em um só corpo. Falo de ancestralidade inserida em um contexto familiar, social, nacional de identidade. Todos têm memória que se torna integrante de nossa identidade, parte da nossa condição humana, inscrita em nosso corpo, individual e coletiva. O Sociólogo e matemático francês, Maurice Halbwachs, conceituou a memória de essencialmente coletiva, e argumenta:

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais, só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Nota-se que para este teórico não existe memórias individuais no seu sentido mais profundo, mas uma memória coletiva que é complexa, dado a sua complexidade de origem. Stuart Hall (2003), no livro *Da Diáspora*, coloca que nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. A memória faz parte da formação da identidade cultural da diáspora do afrodescendente brasileiro, que em seu processo aculturativo foi adequando-se e construindo novas expressões culturais, constituindo-se numa recriação da indumentária, alimentação, jeito de ser, reminiscências de um passado longínquo. Hall afirma que na situação da diáspora, as identidades tornam-se múltiplas e diferentes.

A atriz Ruth de Souza, embora não tenha falado sobre ancestralidade, ou levantado bandeira pela causa negra, em suas entrevistas deixa transparecer seu conhecimento sobre questões que a cercam. Em uma de suas entrevistas a Maria Ângela de Jesus (2004, p. 111), quando dando um exemplo sobre ter conhecimento sobre o que esta fazendo ela diz: “A gente tem de conhecer o passado, o que aconteceu na nossa cultura. Conhecer a história do cinema, do teatro, ver a trajetória da televisão, como começou, etc.” Conhecer o passado, o que aconteceu na nossa cultura, Ruth não se furta deste conhecimento assim como os afrodescendentes, que tem atrelado a sua história um passado marginalizado. As mulheres

possuíam situação igual e pior que a dos homens. Por este motivo restringirei os estudos estendendo olhar sobre a mulher atriz Ruth de Souza.

Apropriando-me das ideias acima parto do suposto de que Ruth de Souza simboliza a memória viva da mulher negra no teatro, das causas sociais, do preconceito, um estereótipo positivo para o afrodescendente, para as atrizes do nosso país. Segundo Ecléa Bosi (1994) a memória:

[...] permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações [...] A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora [...] a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida (BOSI, 1994, p.9-10).

Temos a percepção de que a memória intensamente utilizada por Ruth de Souza e a história como trajetória do teatro são parceiras para a produção de um registro que contribuirá para o entendimento do papel da mulher negra na história do teatro no Brasil.

Em continuidade aos estudos sobre o trabalho da atriz, será abordada a relevância de Abdias do Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro - TEN, como personagem participante ativo na carreira de Ruth de Souza. É a partir da formação deste importante grupo criado por Abdias, que a trajetória de atores e atrizes negras firmou-se no cenário teatral propiciando personagens, que passaram a fazer parte do teatro brasileiro, agora não somente como um elemento da sociedade escravocrata e, sobretudo, como atores. Ruth de Souza é uma das precursoras, iniciando sua carreira na TEN.

As principais fontes de pesquisa bibliográfica de onde foram retirados dados inspiradores para narrar o percurso da atriz e as implicações em relação a gênero e raça no teatro brasileiro foram: os livros de Maria Ângela de Jesus, *Ruth de Souza: Estrela Negra*; Sandra Almada, *Damas Negras sucessos, lutas discriminação*; Joel Zito Araújo, *A Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*; Ana Lúcia Vieira de Andrade e Ana Maria de B. Carvalho Edelweiss, *A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX*; Miriam Garcia Mendes, *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*; Éle Semog e Abidias Nascimento, *Abdias Nascimento o griot e as muralhas*; Sonia Maria Giacomini, *Mulher e escrava*; e de Maria Nazareth Soares Fonseca, *Brasil Afro-Brasileiro*. Essas obras relatam fatos de sua infância, carreira, sua formação intelectual, a origem humilde e seu sonho de “ser artista”.

Apesar de vivermos no século XXI, algumas coisas não mudaram muito em relação ao século XIX no âmbito sociocultural, em geral o afrodescendente tem muito que conquistar. Ainda somos em minoria nos veículos de comunicação, ainda estamos efetuando em sua maioria papéis secundários, ainda temos uma remuneração na prestação de serviço menor. Quando nos reportamos ao feminino, nota-se que a mulher negra tem sido, ao longo de nossa história, a maior vítima da profunda desigualdade racial vigente em nossa sociedade. Estudos realizados revelam um dramático quadro que se prolonga a muitos anos, péssimas condições sócio-econômicas e a negação cotidiana da condição de ser mulher negra na cena brasileira.

Segundo levantamentos do IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, as mulheres negras (pretas e pardas) trabalham como domésticas ou lavadeiras, estão em situação pior no mercado de trabalho que as brancas, por trabalharem de forma irregular. A pesquisa Síntese dos Indicadores Sociais 2009 destacou que enquanto a metade das mulheres pretas (54,1%) e pardas (60%) trabalha sem carteira assinada, portanto, sem direito a benefícios como seguro desemprego e licença maternidade, o percentual de brancas na mesma situação é de 44%. Segundo Carlos Miranda, na contracapa do livro “A personagem negra no teatro Brasileiro” de Miriam Garcia Mendes (1993):

[...] o problema da personagem negra no teatro brasileiro do séc. XIX aos nossos dias. Inicialmente a autora revela a persistência dos estereótipos em torno dessa personagem e o lugar sempre de segundo plano que ocupou na cena brasileira do século passado e mesmo neste século, no qual, nas três primeiras décadas apresentou-se sempre com uma “característica”. A partir de 1945, no pós- guerra há uma mudança sensível com o surgimento do Teatro Experimental do Negro e depois com a dramaturgia socialmente engajada.

Tomando como base os dois itens acima apresentados, tanto no âmbito socioeconômico, dados apresentados pelo IBGE, quanto no cultural de acordo com Carlos Mendes/Miriam Garcia Mendes, de modo geral o negro esteve, ou está até os dias de hoje em segundo plano.

O Tempo é o Senhor das histórias / O Tempo guarda muitas histórias para sempre / As histórias ficam guardadas para sempre no reino do Tempo quando não são contadas / As histórias não são contadas quando não existe voz que as conte; quando as vozes não são ouvidas; quando as vozes são caladas; quando ouvidos não conseguem escutá-las; quando ouvidos não entendem o que escutam. / Temos muitas histórias pra contar. / Temos então que restaurar nossa voz. / Temos que acostumar os ouvidos ao som dessa voz restaurada. /Temos que tirar as histórias do reino do Tempo. (Carelli, 1990).

No primeiro capítulo desta pesquisa faremos uma apresentação do histórico de Ruth de Souza. Pretende-se discorrer sobre o afrodescendente, sua trajetória do “Atlântico Negro”¹ até sua permanência no Brasil. É importante verificar as reminiscências que ficaram impregnadas nesse corpo negro, este que, por meio de uma memória social, guarda as marcas de um passado cruel e sofrido. E é essa identidade que é revelada por um corpo textual, que traduz a história de um povo. É sobre essa memória dramática que será desenvolvido o trabalho, além do trabalho feito pelo Teatro Experimental do Negro.

No segundo capítulo, far-se-á um levantamento sobre a mulher no teatro, televisão e cinema, fatores que deixaram as mulheres negras ausentes dos palcos. Serão abordadas as questões que envolvem o impedimento da inserção da mulher negra, por meio dos aspectos sociais e culturais, no meio artístico. É nesse momento que abordaremos o percurso de Ruth e os enfrentamentos vividos pela atriz.

No terceiro capítulo, far-se-á um estudo de caso do filme *Filhas do Vento* de Joel Zito Araujo, focando o trabalho desenvolvido através do roteiro, temática apresentada, trabalho de ator, personagens, alcances e percalços.

¹ A referência ao Atlântico Negro como contexto cultural constituído a partir do tráfico de escravos da África para as Américas não é propriamente nova ou recente. Essa ideia tem uso consagrado na historiografia do período colonial e é complementar à própria noção de triângulo atlântico enquanto expressão das relações de poder e dominação, bem como da circulação de pessoas e mercadorias no âmbito dos três continentes: África, Américas, Europa. COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos**: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 115.

Figura 01



FOTO: VANTOEN PEREIRA JR

Comecei minha carreira em 1950. Felizmente, por bênção de Deus, nunca parei de trabalhar, ano após ano. Em papéis pequenos ou grandes, estou sempre fazendo alguma coisa. Nunca deixo de fazer um trabalho. Nunca penso: Ah, é um papel pequeno. Sempre trabalhei! Nesses anos todos, nunca fiquei parada. De 1945 até agora, são quantos anos mesmo? 59! (Ruth de Souza – Estrela Negra, p.112).

CAPÍTULO I MULHER NEGRA E ATRIZ: RUTH DE SOUZA

Neste capítulo iremos refletir sobre o processo criativo da atriz carioca Ruth de Souza, fonte de minha pesquisa. Parto do meu olhar de atriz para dar voz às inúmeras mulheres que contribuíram para a mulher artista afrodescendente ser/estar presente no ato da representação cênica. Sendo eu possuidora de uma história própria no âmbito da arte do teatro e das tradições populares, considero pertinente trazer à tona a trajetória desta tão importante atriz, possuidora de uma bagagem histórica, psicológica e social. Considero-a porta voz e elemento central, com toda a sua especificidade de outras tantas *Ruths* espalhadas pelo Brasil.

Meu grande sonho desde menina era comprar uma casinha para minha mãe. Consegui fazer para minha irmã no lugar de minha mãe: uma casinha no subúrbio. Foi uma felicidade muito grande. Eu mesma desenhei do jeitinho que sempre sonhei! Fiz sozinha! São seis pessoas morando muito bem numa casa que eu construí. E isso devo ao meu trabalho. (Ruth de Souza in JESUS, 2004, p. 110).

Ruth de Souza é substantivo adjetivado, seu nome forte traduz sua história. Ela foi à primeira-dama negra do teatro brasileiro, primeira a concorrer no Festival de Cinema de Veneza e a primeira atriz negra a fazer teatro na televisão. (ALMADA, p. 145; JESUS, p.18).

Sua coragem e persistência a faz alcançar os sonhos de infância. O nome Ruth tem quatro letras e vem da palavra *re'ut*, que no hebraico antigo significa "amiga", "companheira". Segundo a numerologia as pessoas que têm este nome sempre agem com muita sabedoria. Um nome forte e uma mulher que despertava curiosidade como confirma em trecho abaixo a escritora Sandra Almada:

[...] Eu experimentaria, ao conhecê-la, e durante boa parte do tempo que passei a seu lado, os efeitos de alguns de seus traços de personalidade. A altivez e segurança que se mostraram invariavelmente inabaláveis, a

franqueza, por vezes, desconcertante e, sobretudo, a sobriedade que parecia mantê-la a meia distância de quem está a seu lado. (ALMADA, 1995, p.139).

Ruth mostrou-se arredia afirma, diante da jornalista, professora universitária, escritora, pesquisadora, mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A atriz não se deixa intimidar pelas perguntas insistentes sobre determinada temática, é disciplinada tem conhecimento de causa, também depois de tantas experiências na infância, no meio artístico cultural, não se abalaria.

Por outro lado, a jornalista sim ficou intimidada, mas conta que esta sensação foi diluindo a medida em Ruth de Souza sorria ou deixava escapar um comentário espirituoso. Além das indagações e impressões, Sandra Almada conta que ainda tinha algumas certezas:

[...] que dividiam entre convicções do coração digamos assim e convicções da razão. As convicções do coração me diziam que iria freqüentemente encantar-me com os relatos de Ruth de Souza. Comovia-me saber que aquela senhora sentada a meu lado recortara, quando ainda bem mocinha, fotografias de uma revista, em que deviam os jovens e elegantes estudantes negros da *Harvard University*, nos Estados Unidos. Sabia também que tempos à frente, ela viria a estagiar nessa mesma universidade. [...] As certezas da razão que diriam, entretanto que em relação à questão negra no Brasil, eu estava diante de uma pessoa de convicções bastante polêmicas. (ALMADA, 1995, p.139).

Ruth é assim, uma pessoa de convicções bastantes polêmicas, porque sabe que seu depoimento colabora para as pesquisas nas áreas de cultura e sociais. Enfatiza ser atriz e ser atriz significa ter um trabalho, uma profissão onde qualquer um pode entrar desde que tenha talento e possa desenvolver seu trabalho perfeitamente bem. A atriz faz questão de esclarecer o não atrelamento do seu desempenho ou conquistas ao fato de ter sua pele negra, ou lutar pela causa do negro, mas sim ao fato de ter trabalhado muito para alcançar um status. Este fato fica evidenciado quando diz; “ingressei no TEN porque queria ser atriz, e não por causa do negro ou por ser negra.” (ALMADA, 1995, p.145). Esta fala, não anula as ações realizadas por Ruth de Souza em prol da causa do negro, ou apoio ao movimento negro, apenas enfatiza seu posicionamento frente a seu trabalho de atriz, sua atuação requer conhecimento de causa e não de cor.

Ruth de Souza veio de uma família pequena, é a mais velha de seus dois irmãos, Antônio já falecido e Maria, quatro anos mais nova do que ela. Talvez por ser a mais velha e

A atriz foi empregada doméstica, principal atividade que muitas mulheres negras realizavam nesta época, e ainda hoje é a atividade que agrega o maior número de mulheres afrodescendentes. Uma mudança sensível desta condição ocorreu no teatro muitas destas domésticas tornaram-se atrizes, uma destas chama-se Ruth de Souza.

Ruth é uma mulher independente e muito segura do que quer, não gosta de falar de sua vida íntima, conforme demonstramos no trecho abaixo:

[...] Abdias do Nascimento foi um dos relacionamentos marcantes de sua vida. Discreta, ela se abstém de fazer comentários. Faz muitos anos que não falo com ele. Não temos um relacionamento próximo. Tem coisas que nos ferem e fazem com que nos afastemos de algumas pessoas, diz reticente. (JESUS, 2004, p.20).

Em depoimento a escritora Sandra Almada (1995), a atriz revela que todos os relacionamentos que teve sempre tentaram anular-la profissionalmente, conforme descrito abaixo;

Todos os relacionamentos que tive tenderam a me anular profissionalmente. Eu vejo casamentos de amigas frustradas, em que o homem banca o machão, a mulher se revolta e desmancha o casamento. (Almada, 1995, pg. 179)

Retornando as suas memórias observa-se que em inúmeras das entrevistas realizadas Ruth fala sobre sua infância, que muitas vezes as pessoas não acreditam que uma menina negra tivesse sonhos, fato que a fizeram sofrer por ser negra, que muitos riram dela: “Muitos riram de mim. Não acreditavam que eu fosse conseguir e faziam chacota, se divertiam às minhas custas. Mas isso não me incomodava, porque tinha uma certeza: eu ia ser artista” (RUTH in JESUS, 2004, p.27).

A menina Ruth, com pouca experiência de vida, em tenra idade, dava sinais que queria ser, artista, em sua sabedoria de infância a menina sonhadora, futura atriz, vislumbrava desde então o caminho que iria trilhar. Católica, estudou em colégio interno e adorava música. Teve como incentivadora sua mãe, que contava para a pequena Ruth como era viver na cidade grande, com ruas iluminadas e limpinhas. Foi sua mãe quem a levou ao cinema pela primeira vez, o primeiro filme que a pequena Ruth assistiu foi *Tarzan o Filho da Selva*, despertando nesta criança o desejo de ser atriz. Foi também sua mãe quem lhe proporcionou uma formação cultural e a fez descobrir a música através da ópera, o teatro, vindo, assim, a definir sua vida.

Dona Alaíde com muita dificuldade juntava o dinheirinho para pagar a entrada do cinema para a filha. (JESUS, 2004, p.24).

Outro incentivador que contribuiu para a carreira de Ruth de Souza foi Paschoal Carlos Magno, homem de teatro, cônsul e integrante do grupo Teatro dos Estudantes que, segundo seu relato, incentivou-a a ir para os Estados Unidos, na ocasião em que conseguiu uma bolsa de estudos para a Fundação Rockefeller. Paschoal Carlos Magno teria dito a Ruth: “Você vai! Vai, com medo, sozinha, mas vai!” (JESUS, 2004, p. 59).

A atriz Ruth, nascida no Engenho de Dentro, Zona Norte do Rio de Janeiro, em 12 de maio de 1921(COSTA, 2008, p.8). Viveu com a família em uma fazenda no interior de Minas Gerais até os nove anos. Que aos 10 anos de idade muda-se com sua mãe e três irmãos para a Rua Pompeu Loureiro esquina com a Rua Constante Ramos, Rio de Janeiro na cidade maravilhosa. Ruth experimentou o sentimento de inferiorização e o preconceito pela primeira vez. Relata que estava na casa de uma das famílias em que sua mãe lavava roupa, quando alguém passou e ofereceu mangas e a patroa afirmou que ali não tinha criança.

Olha ai criançada, venha ver manga sem caroço.
Aqui não tem criança
Mas eu sou criança [...] na cabeça daquela mulher era como se eu não fosse uma criança. Como se eu não existisse. Eu era apenas a filha da lavadeira
(JESUS 2004, p. 20 e 22).

A atriz lembra a indignação que viveu ainda menina frente a esta situação. Diante deste relato é preciso perguntar em que fibras do corpo da menina Ruth ficaram gravadas o cheiro dessa manga que lhe foi negada.

A atriz evita fazer discursos sobre o preconceito racial, depois de tanta luta, a que entender sua postura frente a determinados posicionamentos políticos envolvendo movimento negro e a questão racial. Ruth fala de postura que o negro deve ter frente à vida e as questões e situações postas. Não basta lamentar-se, tem que haver atitude ponderada, estudar, qualificar, correr atrás, trata-se de enfrentamentos, que ela teve e optou por superá-los. Em outro trecho da entrevista coloca:

Nunca me interessei em participar desses encontros. Eu só me dedicava mesmo às artes cênicas. Quanto a esses eventos, sou de opinião que você tem que fazer, e não ficar discutindo, envolvido naquele blá-blá-blá, no qual as pessoas passam anos e anos falando que o negro precisa disso, que precisa

daquilo. Eu acho que é tempo perdido. Cobram de mim. Também, que estou um pouco afastada desses movimentos negros. Eu nunca pertenci a nenhum movimento negro, não é por aí, não acredito. (JESUS 2004, p.171)

Ruth como já disse anteriormente, inicialmente em suas colocações, mostra-se resistente para falar sobre o racismo mesmo tendo em suas falas esta questão, ela diz:

O ser humano em geral, branco ou negro, quando tem auto-estima, quando escolhe sua profissão, tem que ser muito bom. Você tem que se gostar muito para poder realizar os seus sonhos. A partir daí, eu duvido que alguém encontre barreiras por ser negro. Você vai em frente, “cobrando” seus direitos sempre e realizando uma coisa pequena, depois uma melhor... (ALMADA, 1995, p.145)

Deste modo fica nítido que a atriz Ruth de Souza construiu sua carreira pautando-se no trabalho que construiu ao longo de sua trajetória e sem usar o adjetivo mulher negra, ela fala com desenvoltura das convicções que tem sobre racismo e a luta dos artistas negros. Coloca que temos que lutar pelo que é nosso independente de raça ou nacionalidade, através do seu aguçado senso profissional, através do ofício da arte.

No processo de reconstrução das memórias da atriz Ruth de Souza é recorrente as referências de práticas racistas por ela vivenciada. Infelizmente, o preconceito contra o negro e contra a mulher, principalmente contra a mulher negra, e sua situação marginalizada na sociedade, sustentou-se pós-abolição e vem, ao longo dos anos até a contemporaneidade, sendo mantido.

Situação semelhante viveu Ruth de Souza no decorrer de sua carreira. Apresento aqui duas delas, quando a atriz precisou “negociar” a construção de suas personagens com o diretor Abílio Pereira de Almeida:

O Abílio Pereira de Almeida me viu e disse que eu era muito magra para fazer uma colona! “Eu pensei que você fosse uma mulher gorda”. Respondi de imediato: ‘Mas você já viu colona gorda? Você esta me confundindo com a mammy de “(...) E o vento levou” (JESUS, 2004, p.32)

Situação recorrente no filme Candinho:

Perguntei pro Abílio: ‘por que o nome da personagem é Bastiana? Não tem outro nome? Já era Bastiana em Terra é sempre terra. E Ele contestou: ‘Toda negra se chama Bastiana!’

Retruquei com calma, mas firme: ‘Toda negra não, eu me chamo Ruth!’ (IDEM).

Frente às situações acima, Ruth retrucou, questionou e conseguiu reverter à situação a seu favor. Observa-se que este olhar preconceituoso pertence a uma herança cultural que a Lei Áurea de 1888 não conseguiu abolir da sociedade brasileira, embora não admita-se ser racista. Parecendo ser este um dos motivos que impedem uma ação política eficaz e consciente. Mas talvez o que falta para reverter esta situação sejam ousadias, como Ruth mesma diz, ela sempre foi muito ousada, sendo esta ousadia seu maior triunfo.

Está é Ruth de Souza filha de Sebastião Joaquim de Souza e Alaíde Pinto de Souza, que de batismo recebeu o sobrenome Pinto no meio, entre nome e sobrenome, porém artisticamente preferiu adotar Ruth de Souza. Ela foi à primeira atriz negra a representar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Tem como sua maior paixão o cinema, participou das três maiores companhias cinematográficas: a Vera Cruz de Franco Zampari², a Atlântida³ e Maristela Filmes⁴. Na Atlântida, roda *Falta Alguém no Manicômio* (1948) e *Também Somos Irmãos* (1959), ambos de José Carlos Burle; e *A Sombra da Outra* (1950), de Watson Macedo. Contratada para o elenco fixo da Vera Cruz atua em *Ângela* (1951), *Terra é Sempre Terra* (1952) e *Sinhá Moça* (1953), todos dirigidos por Tom Payne; e, também, *Candinho* (1954), de Abílio Pereira de Almeida, estrelado por Mazzaropi. Por seu desempenho em *Sinhá Moça*, torna-se a primeira atriz brasileira indicada para prêmio internacional: o Leão de Ouro, no Festival de Veneza de 1954. Na Maristela Filmes em 1958 filma *Ravina*, com Rubem Biáfora, um marco na cinematografia brasileira. (Revista Dyonisos, 1988)

Pobre e ousada, aos 17 anos inicia sua carreira de atriz no Rio de Janeiro quando muita gente arrojada também iniciava. Atuou com Oscarito e Grande Othelo, foi capa na revista Manchete em 1956 e recebeu em 1988, do então presidente do Brasil José Sarney, a Comenda do Grau de Oficial da Ordem do Rio Branco. Tudo isto conquistado pela menina magra que gostava de ler livros e recortava revista de seus ídolos ou de lugares que considerava importante, mal sabia que anos depois estaria com estas pessoas e nestes lugares.

² A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi fundada em 1949, em São Paulo, por Franco Zampari. Foi a mais importante iniciativa de se criar uma indústria cinematográfica no Brasil. 4. Em 1948, Franco Zampari Funda o Teatro Brasileiro de Comédia - TBC. Sendo um marco na história do teatro.

³ Em 18 de setembro de 1941, Moacir Fenelon e José Carlos Burle fundam a **Atlântida Cinematográfica** com um objetivo bem definido: promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro.

⁴ Companhia Cinematográfica Maristela Filmes é uma produtora de cinema e televisão que desde 1950 opera no mercado.

Iniciou sua carreira no teatro, passou logo para o cinema e finalmente chegou até a televisão para fazer rádio teatro na TV e depois telenovela na TV Globo onde continua até hoje. Diz Ruth em entrevista:

[...] Trabalhei a vida inteira, o que é uma coisa rara entre atores, porque nem sempre o ator tem uma continuidade de trabalho. Todo ano faço uma peça, um filme, alguma coisa na televisão. Estou sempre trabalhando, todos os anos tenho um trabalho pronto. Isso é uma coisa rara (Ruth in FÍGARO, 2002, p.62)

Ruth de Souza atuou, no espetáculo de estreia, na peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, em 1945. Outros papéis de Ruth no TEN foram os de Rosa Mulata e de Tia Zefa em *Aruanda* de Joaquim Ribeiro, em *Filhos de santo* de José de Moraes Pinto interpreta Lindalva, ambas as peças dirigidas por Abdias Nascimento. Permanece no TEN (Teatro Experimental do Negro) até 1950, sempre interpretando as principais personagens femininas.

Ruth recebeu o prêmio Saci do Governador do Estado de São Paulo em *Terra é sempre terra*, de 1950, e, no mesmo ano, os prêmios Associação de Críticos Cinematográficos do Rio de Janeiro e Associação de Críticos Cinematográficos de São Paulo, em *Ângela*, todos como melhor atriz coadjuvante.

Figura 03 - Recebendo o Prêmio Saci, no Municipal.



Quando recebi o Prêmio do Ministério da Cultura de Artes Cênicas, pelo conjunto de minha obra, há uns quatro anos, vivi um dos momentos mais comoventes da minha carreira. Foi um evento no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e me fez recordar de muita coisa bonita que aconteceu na minha vida profissional. Lembro-me até hoje de quando ganhei meu primeiro Prêmio Saci, em São Paulo, nos anos 50, por meu trabalho em *Sinhá Moça*. Recebi uma belíssima ovação, os aplausos encheram a sala enquanto eu subia ao palco. (Ruth in JESUS, 2004, p.55)

Nossa atriz, em 1952, estreia na TV, nas redes Tupi e Record de São Paulo e participa na TV Globo desde sua fundação, fazendo dezenas de novelas. No cinema, atua em cerca de 40 filmes e recebe prêmios da crítica. Entre seus principais trabalhos destacam-se *Terra Violenta*, direção de Alberto Cavalcanti, baseado no roteiro de Graça Mello para *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado, 1948; *Sinhá Moça*, direção de Tom Payne, filme pelo qual concorreu ao prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza em 1951; *Assalto ao Trem Pagador*, direção de Roberto Farias; *Jubiabá*, direção de Nelson Pereira dos Santos.

Em 1959 recebe mais um prêmio Saci de melhor atriz coadjuvante com *Fronteiras do inferno*. Na década de 1960, atua, entre outros, em *Quarto de Despejo*, adaptação de Edi Lima para o livro de Carolina de Jesus, com direção de Amir Haddad. Em 1961 atua em *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, com direção de Antunes Filho e em 1964 na montagem de Sergio Cardoso para *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Em 1965 recebe bolsa da Fundação Rockfeller, estuda cinema em Cleveland, nos Estados Unidos, onde trabalha como atriz e faz assistência de direção de filmes. Em 1983, sob a direção de Luiz Carlos Maciel, protagoniza, mais uma vez, *Réquiem para uma Negra*, de William Faulkner.

De alguma forma parece que todos os que escolhem a carreira do teatro vivenciaram um rito iniciático que, dependendo de sua força, os conduz definitivamente a escolha desta arte.

Ruth de Souza, por ser uma atriz atuante, ter uma carreira consolidada, normalmente é muito requisitada para contar sua história, que se repete sistematicamente. Neste contar e recontar fatos vividos, trajetórias, observa-se que, nos textos apresentados em entrevistas e biografias escritas por pesquisadores renomados no âmbito nacional (ALMADA, 1995; JESUS, 2004; COSTA, 2008), há uma mesma reminiscência narrativa. Sua memória funciona como um roteiro, que a partir de determinados temas se organizam para lembrar. No texto *Estrela Negra* de Maria Ângela de Jesus, Ruth coloca que suas fotografias são sua memória, por isto sempre as guardou com muito carinho.

Pollak diz que, a memória é o fruto de uma organização individual ou coletiva, e uma de suas características é o seu caráter seletivo sendo que: “Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado” (POLLAK, 1992, 200-204).

Ruth diz, “me agarro muito às coisas do passado, às minhas saudades e minhas lembranças”, (JESUS, 2004, p.57) percebemos que a atriz faz um filtro, uma seleção daquilo que escolheu para ser lembrado.

Em sua trajetória especialmente na televisão e no cinema, a atriz sofreu alguns percalços em relação à estética, a mitos, a cor, enfim, os muitos preconceitos vividos, o deslumbramento com o cinema, os muitos rituais que ela chama de pequenos milagres ou sorte. Estes fatos são organizados de maneira acumulativa e seletiva em sua memória, há um acúmulo de lembranças e sentimentos de um coletivo guardados e que são selecionados ou vem à tona quando lembradas por outros, conforme citamos anteriormente, através dos argumentos do sociólogo e matemático francês, Maurice Halbwachs.

Jacques Le Goff (2003) coloca que enquanto a história conta com o crivo das fontes empíricas para avaliar e fazer sua análise sobre o passado, a memória não tem como realizar esse caminho sobre essa relação: “níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo (linguística, demografia, economia, biologia, cultura) (p.467)”. Segundo o historiador francês:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. (Le Goff, 1990, p.476)

Pesquisadores, teóricos, psicólogos e historiadores fazem estudos sobre a memória e a identidade cultural, com a finalidade de buscar entender essa qualidade que os indivíduos possuem para lembrar. Os acontecimentos vividos pelo indivíduo (ou grupo a que se pertence), personagens e lugares da memória são elementos constituintes da memória, são lugares ligados à lembrança.

Assim, como a história, a memória é lugar e objeto de disputa nas relações de poder em confronto com a realidade social. Diante disso, para Peter Burke (2000, p.69) a “explicação tradicional da relação entre memória e história escrita, considera que a memória reflete o que aconteceu na verdade e a história reflete a memória”. A Psicóloga Social de Fenômenos Histórico-Culturais Ecléa Bosi acrescenta outras colocações sobre memória;

[...] permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações [...]. A memória aparece

como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora [...] a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida (BOSI, 1994, p. 9-10).

Stuart Hall (2011), teórico cultural, avalia a memória como processo de fragmentação do sujeito pós-moderno, que é composto de várias identidades.

Desta maneira, a necessidade de lembrar é talvez a principal atribuição da memória para as construções de fatos, com sentido comum, ocorridos com significância para a mulher negra. Assim Ruth procura recordar aquilo que considera importante para sua história e com isto acaba colaborando com a história do teatro e com esta pesquisa.

A memória e a história de Ruth de Souza foram adquiridas pelas sucessivas experiências que ficaram registradas em seu corpo formando sua identidade cultural. Sua memória e sua história que estão pautadas na sua trajetória artística por isso configuram parte importante da história do teatro brasileiro a partir da década de 40 até os dias de hoje.

1.1. Memória e Corpo Textual

Outro aspecto importante, que cabe aqui destacar, é a relação da memória com o corpo, que Stanley Keleman, criador da Psicologia Formativa, apresenta ao falar de uma memória corporal. O autor coloca os comportamentos como sendo iniciados a partir de padrões inatos:

Pensamos em memória como uma coleção de imagens, situações e emoções, uma espécie de holograma do evento. Para produzir esta experiência holográfica evocamos um padrão muscular antigo, juntamente com suas associações emocionais. Ao re-experimentar esses padrões e associações, produzimos imagens internas para representar o evento. Esta ação de evocar é memória motora (1995, p. 42).

Keleman formula um questionamento sobre a importância dos processos organizador, biológico e formativo, responsáveis pela definição do comportamento e linguagem corporal. Ao afirmar “Eu sou meu corpo. Meu corpo sou eu.” (1981, p.15), Keleman trata a subjetividade como uma experiência corporificada, e desfaz o dualismo mente e corpo.

Tentando exemplificar as colocações do criador da Psicologia Formativa, resgato um momento anterior apresentado neste texto, agora com as observações retratadas por JESUS (2004), no livro Ruth de Souza – Estrela Negra;

Evita também fazer discursos sobre o preconceito racial, que enfrentou em vários momentos da vida. “Não guardo mágoa. Tento entender por que uma pessoa age assim”. As mágoas, ela pode ter deixado para trás, mas não se esquece de um fato, ocorrido na infância, que ainda faz seus olhos se encherem de lágrimas. Criança de seus dez anos, ela estava na casa de uma das famílias para quem a mãe lavava roupa, fazendo-lhe companhia. Na rua, um vendedor passa oferecendo mangas: “Olha aí, criança, venha ver manga sem caroço”. A dona da casa imediatamente responde: “Aqui não tem criança. Sem compreender a pequena Ruth pensa: Mas eu sou criança. Ao reler essa passagem, algum tempo depois, em nosso último dia de trabalho, quando já estamos no processo de revisão final do original, seus olhos novamente se enche de lágrimas. Para po alguns instantes e repete, como se fora menina de dez anos: “Mas eu sou criança”. (JESUS, 2004 p.21 e 22).

De acordo com Keleman (1995), há a percepção neste entendimento, que o corpo não se constitui num objeto de estudo e análise, mas num processo vivo, em constante organização de si mesmo, um registro, uma memória corporal.

Por outro lado, o sociólogo Stuart Hall (2011) que tem seus estudos focados na questão da hegemonia e identidades culturais, coloca que o espaço cultural partilhado, em que se dá a produção de significados por meio da representação, é parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido entre os membros de uma cultura. A representação liga o significado e a linguagem à cultura. Representar é usar essa codificação corporal para dizer algo representativo ao mundo, de forma significativa ao outro. Posto as argumentações acima, podemos entender que o corpo da mulher negra, sua estética e marcas identitárias ancestrais, através das artes cênicas, revela independentemente da vontade do atuante uma afirmação de memória e resistência quando estão no palco.

Outro fato é que mesmo que se queira negar que o corpo da mulher negra no palco representa um espaço de “lutas simbólicas” (BOURDIEU, 2001, p.223), a relação entre espaço poder e saber descrito no livro *Microfísica do poder* por FOUCAULT (1979) tem sido refletido a partir da política cultural. Assim, o negro traz impregnado no seu corpo referências ou reminiscências de um passado, de uma identidade, de uma memória social. E essa identidade é revelada por um corpo textual, que traduz a história de um povo que foi

chicoteado, espancado, violentado, estuprado e que carrega esses dados quando entra em cena.

O multiculturalismo nos ensina que é necessário admitir a diferença nas relações com o outro. Isto quer dizer tolerar e conviver com aquele que não é como eu sou e não vive como eu vivo, e o seu modo de ser não pode significar que o outro deva ter menos oportunidades, menos atenção e recursos.

Considero que o significado que Ruth traz impregnado no seu corpo, são suas memórias, amparadas pelo conhecimento do passado, esta conjunção se apresenta no palco que culmina com o reconhecimento de seu trabalho por parte da sociedade. A atriz traz em seu corpo, um corpo textual. Usando do entendimento das palavras linguagem corporal, adotei em alguns momentos corpo textual, para enfatizar o entendimento deste corpo de memória que tem uma escritura, uma linguagem que por si só conta uma história. Este corpo de memória textual, de referências ou reminiscências de um passado. Essa identidade é revelada por um corpo repleto de significados, que traduz a história de Ruth, mulher com extensa participação no processo de emancipação e de luta em prol da dignidade humana.

1.2. A marca do que nos marca

"Saber-se negro", "é viver a experiência de ter sido violentado de forma contínua e cruel pela dupla Injunção de encarnar o corpo e os ideais do Ego do sujeito branco e de recusar, negar e anular a presença do seu corpo negro". (Neusa Santos de Souza, in Jurandir Freire Costa, 1983, pg2).

Farei adiante um recorte para falar da história da mulher negra no Brasil colônia, para assim tentar identificar quais os fatores que a deixaram fora dos palcos. Incluíra-se uma pausa para falar sobre uma trajetória que criou marcas identitárias. A mulher por natureza um ser que transforma que metamorfoseia que gera vida, cria sua história. Ela tem um corpo de sofrimento e resistência, diferente do corpo do homem que é flexível e rijo. O corpo da mulher negra traz incutido em si diferentes escritura, para falar sobre elas, nas atrocidades e explorações desenhadas em seu corpo e memória em irei elencar situações de preconceito contra elas a fim de detectar sua ausência nos palcos.

Não pretendo ser redundante sobre a condição social que o negro veio para o Brasil, mas sim destacar as condições em que estes corpos estavam expostos; os abusos, o que é registrado pela memória, o que se torna dramaturgia corporal e textual de reminiscência impregnada, para assim possibilitar entender o porquê hoje o negro busca destacar-se culturalmente, fomentando uma nova dramaturgia ligada a sua história. Creio que após este destaque haja melhor entendimento do foco no estudo do histórico do Teatro Experimental do Negro. Este grupo que teve como fundador Abdias do Nascimento surgiu em favor da mulher negra, devido às atrocidades e explorações que vamos apresentar.

O negro que veio da África na condição de escravo trouxe uma herança cultural que se miscigenou em contato com os índios, filhos da terra, que estavam sob a mesma condição de subordinação aos europeus colonizadores. Esse negro foi amplamente mutilado culturalmente ao ser retirado de sua tribo, misturado como igual a uma tribo africana rival; foi destituído de sua fala, já que cada tribo possuía diferentes tradições orais. O que identificava o negro africano era sua cor, seu corpo, sua ancestralidade. Sem uma tradição de registros escritos, o que ele possuía era uma reminiscência de uma escrita no seu corpo, na sua pele. A história do negro, contada através de rituais religiosos, envolve dança e movimentos codificados e essa expressão corporal formatam dados sobre o corpo negro.

Um navio negreiro, proveniente da África, vinha do atlântico trazendo homens, mulheres e crianças negras na condição de escravos para nosso país – Brasil. Sempre que a uma referência a procedência dos negros me remete a imagem deste passado violento, das condições em que os negros foram arrancados do continente natal. É o que ficou na minha memória em referência aos estudos adquiridos especialmente na infância. Destaca-se as condições as quais estes corpos foram coisificados, violentados, expostos e submetidos a abusos absurdos, a memória dramática e a memória corporal para que se possa entender o porquê na contemporaneidade, a hereditariedade cultural do afro-descendente esta em destaque, fomentando uma nova dramaturgia ligada ao tema negro.

Nas colônias aos homens cabia o trabalho braçal nas plantações de café, onde trabalhavam de sol a sol sob o estalar das chibatas, poucos ocupavam funções servis na casa grande. Os serviços domésticos eram destinados as mulheres negras que eram também amas de leite, isso constituía escrituras diferentes, por ocuparem funções diferenciadas. Em muitas

destas mulheres a resistência é associada a uma passividade diante do sofrimento e das práticas perversas.

Essas mulheres estavam duplamente destinadas a sofrer com injustiças e crueldades diversas, por serem negras e mulheres. A cientista social, Sônia Maria Giacomini (1988), em seu livro *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*, examina privações inerentes à situação da mulher escrava no Brasil. De acordo com a autora, havia, inicialmente, um grande tráfico de escravos, e não era necessário a reprodução da mulher negra, tudo dependia do mercado. Havia um grande número de abortos e infanticídios entre as escravas grávidas, eram severamente punidas e excluídas das propriedades, pois diminuía sua capacidade produtiva. Além disso, nos casos em que mães, quando conseguiam esconder a gravidez e salvar a criança, a autora ressalta, como vemos abaixo:

A relação escrava mãe-filhos era passível de ser quebrada em função dos interesses do senhor. Na medida em que limitavam a mobilidade escravo-mercadoria, os casamentos e as uniões estáveis entre escravos eram largamente desestimuladas (GIACOMINI, 1988, p. 13).

A partir do momento em que a mulher tinha seu filho, ela se tornava a ama de leite da casa grande, era classificada como mercadoria-escrava-leiteira, e era negado a ela o direito à sua própria maternidade. Esta mulher era privada de sua própria maternidade, sem direito a amamentar seu filho verdadeiro e, assim, condenando-o à morte por inanição. Na sociedade escravocrata, o direito era algo exclusivo dos senhores, dos homens.

Além disso, quando não havia mais o grande tráfico de escravos no “Atlântico Negro”, essa mulher negra passou a ter principalmente a função reprodutiva. Os homens e mulheres escravos eram igualmente explorados sexualmente pelo senhor, já que ambos eram obrigados a manter relações com a função de reprodução. Porém, a mulher escrava era mais explorada sexualmente, sem ordem reprodutiva, tanto pelo senhor quanto por quem a ele agradasse enviá-la para ter relações, e mesmo com outros escravos. Como continua a relatar Sônia Maria Giacomini (IDEM).

A utilização da escrava como objeto sexual aparece à luz de sua dupla condição de “propriedade privada” e mulher em uma sociedade patriarcal. Na lógica dos senhores, são atributos físicos ou atos de vontade de negras e mulatas escravas que as metamorfoseiam de vítimas em causadoras de violência sexual sobre elas exercida (GIACOMINI, 1998, p. 14).

Assim, a mulher escrava era amplamente explorada e ainda colocada como culpada por sua situação inferiorizada. As mulheres, negras e brancas, viviam papéis de submissão; entretanto esse contexto era agravado por uma situação de rivalidade entre as mulheres.

Senhoras, mães, castas, puras e brancas contrapõem-se a escravas infanticidas, sensuais, lascivas, imorais, sem religião e negras. Este contraste corresponde à diferenciação entre a sexualidade da senhora, reduzida à procriação dentro das relações de parentesco, e à da escrava, sujeita a apropriação pelo senhor como objeto sexual (GIACOMINI, 1998, p. 14).

A mulher branca ou senhora do período colonial era submissa ao marido, graças à constituição familiar incutida pela igreja, que pregava que a mulher deveria instruir e educar os filhos, cuidar da casa, não sair sem a permissão do marido, ser humilde e não se revoltar quando castigada por ele. Esses conceitos foram pregados pela contrarreforma católica, momento em que a igreja teve na mulher a propagadora do modelo da fé católica. A Igreja, instituição mentora no projeto da difusão da importância do matrimônio, a serviço do Estado, impôs as normas de conduta que estabeleciam a divisão de incumbências no casamento, dentro do sistema patriarcal desenvolvido na colônia portuguesa, na América. Apresentando o matrimônio como sinônimo de segurança e proteção, não cessava de tentar aproximar da sua pregação as mulheres que viviam fora dos padrões sociais estabelecidos: “Ao transferir para a Colônia uma legislação civil e religiosa que só reconhecia o estatuto social da mulher casada e mãe, a Igreja apertava o cerco em torno das formas não sacramentadas de convívio” (DEL PRIORE, 1993, p. 50).

Com a igreja legitimando o poder hegemônico, os negros desprovidos de documentação, tratados como objetos de uso dos colonizadores, não tinham como mudar o cenário vigente.

Segundo Guimarães (1999), há uma ideia do "embranquecimento" da população negra, essa ideia parte do princípio de que esta população seria absorvida pela branca, à medida que o contato entre brancos e negros fosse intensificado – miscigenação. Para que tal fato ocorresse passava pela concordância da população negra renegar a seus iguais, cooptar com os brancos, além do maciço empreendimento de importação de povos estrangeiros.

Após a independência do Brasil, os governantes deram continuidade ao regime europeizado existente, visto que o advento da imigração tornaria o país mais claro. A

identidade construída para o Brasil era de mestiços e mulatos - mais claros, sendo estes apresentados ao mundo com traços “europeus”, excluindo o negro com seus fenótipos (lábios grossos, nariz achatado e pele escura). Dessa construção de identidade racial, os negros foram excluídos, nunca foram prestigiados, pois, além de seus traços “rudes”, havia sua condição de escravo, que em nada era compatível com uma representação de identidade nacional que se tentava construir. Em *Casa-Grande & Senzala*, Gilberto Freyre (2006) fala da miscigenação como elemento chave da conquista do Brasil, e é visível que as famílias brasileiras foram formadas por pessoas de todas as cores e feições, sem nenhum estranhamento. A promiscuidade sexual do colonizador sem limites e a consequente mestiçagem teriam possibilitado a adaptação e o triunfo da civilização europeia em meio às dificuldades oferecidas pelo contexto tropical.

Por conta dessa circunstância histórica durante o período escravagista e a conjuntura decorrente pós-abolição, o corpo guarda estas memórias e ao mesmo tempo faz deste um corpo forte. Conforme nos disse Keleman (1995), o corpo é a somatória da mente e do corpo.

Infelizmente, o preconceito contra o negro, contra a mulher e principalmente contra a mulher negra e sua situação marginalizada pela sociedade sustentou-se pós-abolição, e vem se mantendo ao longo dos anos até a contemporaneidade.

A escravidão no Brasil durou cerca de 350 anos e trouxe para o país cerca de 4 milhões de africanos - 37% de todos os escravos trazidos às Américas. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) no Censo de 2000: “O Brasil possuía 169,8 milhões de habitantes, dentre os quais 76,4 milhões seriam pessoas negras (pardos e pretos), o que corresponde a 45% dos habitantes, o que tem levado à afirmação de que o Brasil seria a segunda maior nação negra do mundo fora a África” (IBGE, 2000).

Embora esses dados sejam interessantes para os afrodescendentes, ainda hoje paira no ar a sensação de que o Brasil está ficando cada vez mais claro, e quem sofre inteiramente a discriminação e o preconceito são as pessoas que têm a pele realmente escura. Essa pode ser uma das razões de complexidade para a aceitação de uma identidade, pois, de acordo com os dados estatísticos, mesmo o Brasil sendo a segunda maior nação negra fora da África, e sendo comprovado cientificamente que a ancestralidade humana veio da África, os negros são a priori, excluídos desta. Ainda sobre dados do IBGE, o que tem sido contestado pelo

movimento mestiço é que essa ideia despreza as populações mestiças (pardas) de regiões como a Amazônia, onde os caboclos formam a absoluta maioria de pardos, e também a autoidentificação dos mestiços afrodescendentes.

Verifica-se uma disseminada tendência de acirrar os ânimos "raciais" no país, com vias a criar uma certa luta de "classes", destruindo assim a maior obra realizada no Brasil: o pleno convívio das raças, em que as famílias compõem-se de pessoas de todas as cores e feições sem que ninguém, via de regra, as estranhe. Ao brasileiro a homogeneidade humana é algo estranho. (Percepção racial dos brasileiros, pesquisa de 2008).

O domínio de alguns povos sobre outros e as atrocidades que ocorreram ao longo da história justificam a cultura do preconceito racial ou o racismo, que é atualmente uma violação aos direitos humanos. As posturas racistas brasileiros são em grande parte reforçadas pelo desconhecimento das origens históricas, culturais, sociais e religiosas dos negros africanos e dos afrodescendentes.

Ruth quando perguntada em entrevista por Almada (1995), se acredita na luta do movimento social que os negros vêm encaminhando já há algumas décadas no Brasil, responde:

Olha, há 50 anos eu comecei a observar as convenções de negros, as reuniões e, até hoje, quando participo de algum evento e ouço as pessoas, noto que o discurso é o mesmo. Ainda ficam falando do passado, ainda ficam “chorando o pai João”. (p.170)

A história do Brasil apresentada nas escolas apresenta indícios de motivação para a exclusão de fatos positivos sobre o negro, baseando-se na teoria da evolução das espécies de Charles Darwin. Alguns teóricos divulgam teorias racistas, pregando a superioridade racial, cultural, intelectual, moral e religiosa dos povos europeus, com destaques para os arianos, sobre os povos dos outros Continentes. Para eles os negros encontravam-se no último estágio, a “barbárie”, do processo civilizatório (SANTOS, 2002).

A marca que nos marca e teima em não se apagar, este episódio ocorrido no Brasil marginalizou a afrodescendente, sendo este possivelmente, um dos fatores que deixaram as mulheres negras por tanto tempo ausentes dos palcos brasileiros. Este é um dos motivos que a atriz Ruth de Souza simboliza a memória viva da mulher negra dentre tantas que iniciaram suas carreiras de atriz, que persistiram tentando manter-se no mercado, ela conseguiu se

destacar no teatro, na televisão e no cinema, enfrentou o preconceito e pode torna-se uma referência para atrizes negras do nosso país.

1.3. TEN - Teatro Experimental do Negro

Surge o TEN – Teatro Experimental do Negro – em 1944 com a pretensão de ultrapassar as ideias de que o negro só poderia estar em condições de submissão na relação com o branco, continuando nas condições até então reservada. Veio para reverter, mais que a imagem, a ideia fixa de que os estereótipos do moleque gaiato, mãe preta, preta velha, do pai João, da mulata fogosa é a essência do negro. Este é o modelo foi lançado pelo senhorzinho e reforçado no teatro onde o negro só desempenhava estes papéis de cunho inferior e pejorativo, sendo-lhe rejeitado qualquer papel que não condissesse com aqueles estereótipos consagrados de subalternidade e mesmo inferioridade.

Pretendia-se, pois, combater com tais iniciativas a discriminação ao negro, afro-brasileiro nos palcos.

Há uma controvérsia sobre a data de fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN) que dividirei com vocês a fim de esclarecermos fatos. Alguns autores como Sandra Almada em *Damas Negras* (1995), Maria Ângela de Jesus em *Ruth de Souza Estrela Negra* (2004), Abdias do Nascimento em *Abdias do Nascimento o griot e as muralhas* (2006) e Petrônio Domingues na revista *Quilombo* (1948), todos divergem em relação à data de fundação do enredado TEN - Teatro Experimental do Negro.

Sandra Almada, em *Damas Negras* (1995), cita em dois momentos qual a data de fundação, coloca que o TEN foi fundado no ano de 1945, tanto no texto com entrevista a atriz Léa Garcia quando diz: “Abdias criara, em 1945, com Guerreiro Ramos, o Teatro Experimental

do Negro, e dava início a uma intensa e importante militância política” (ALMADA, 1995, p.78).

Outro momento que o fato ocorre é durante entrevista com a atriz Ruth de Souza (ALMADA, 1995, p.146) diz: “O TEN foi fundado em 1945 para mostrar que o negro poderia ser ator aqui no Brasil. Numa época em que não havia “atores negros”, a não ser o Grande Otelo, o TEN abriu suas portas e mostrou que o negro poderia dedicar-se a dramaturgia.” (ALMADA, 1995)

Segunda autora a pontuar a mesma data é Maria Ângela de Jesus em *Ruth de Souza Estrela Negra* (2004, p.35) na fala da atriz Ruth de Souza: “Quando começamos com o TEN em 1945, foi quase tudo um milagre.”

Contrários a esta data encontram-se dois homens, Petrônio Domingues revista Quilombo (1948) e o próprio Abdias do Nascimento em *Abdias do Nascimento o griot e as muralhas* (2006). Petrônio Domingues em matéria na Revista Artigos e Revistas – A cor da Ribalta de 2011 escreve: “Foi justamente para se contrapor à situação descrita por Nelson Rodrigues que foi criado o Teatro Experimental do Negro (TEN), no Rio de Janeiro, em 1944”. Mais adiante diz ainda:

A primeira "reunião" teria sido no Café Amarelinho, na Cinelândia, com Aguinaldo Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos e José Herbel. A segunda teria ocorrido nas acomodações do teatro Fênix. Assim, em 13 de outubro de 1944 nascia o Teatro Experimental do Negro. (DOMINGUES, 2011, nº1).

Abdias do Nascimento, em *Abdias do Nascimento o griot e as muralhas* (2006, p.118), diz que “O teatro Experimental do Negro foi fundado em 13 de outubro de 1944, uma sexta-feira, como não poderia deixar de ser, no Rio de Janeiro”.

Pistas são dadas no momento que confrontamos a informação com a data de estreia da peça *O Imperador Jones*, primeiro espetáculo, estreia do TEN no teatro Municipal, em 1945, cita Maria Ângela de Jesus. Outra confirmação dada pela revista por Petrônio Domingues é:

A peça *O imperador Jones* foi a primeira de uma série de produções através das quais, por alguns anos, o TEN conseguiu agitar a cena teatral do Rio de Janeiro (3). Da década de 1940 a 1950, o grupo montou vários espetáculos, como o *Moleque sonhador*, do mesmo Eugene O'Neill, e *Calígula*, de Albert Camus., Fundado no Rio de Janeiro por Abdias do Nascimento, Aguinaldo de

Oliveira Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos e José Herbel. (DOMINGUES, 2011, nº1).

Podemos confirmar, perante estes dados, que o Teatro Experimental do Negro (TEN), teve a estreia da primeira montagem apresentada pelo grupo em 1945, a peça *O Imperador Jones*.

Encerrando esta controversa, creio que o entendimento a ser dado é que a data de fundação do Grupo Teatro Experimental do Negro (TEN), foi em 1944, porém como primeiro espetáculo do grupo aconteceu em 1945 com a peça *O Imperador Jones*, acabou por registrar esta data como fundação do grupo.

O Teatro Experimental do Negro foi fundado em 13 de outubro de 1944, uma sexta-feira, como não poderia deixar de ser, no Rio de Janeiro. O professor Abdias Nascimento tinha então 30 anos de idade; era relativamente jovem em relação às outras lideranças envolvidas com a questão da luta racial no Brasil, naquele momento. (NASCIMENTO, 2006, p.118).

Em seu livro de 2006, Abdias coloca que junto a neste início de formação estão Aguinaldo de Oliveira Camargo, agrônomo e advogado, o amigo Sebastião Rodrigues Alves, o pintor Wilson Tibério, José Herbel, que era contabilista e administrador e o arquiteto Teodorico dos Santos. Logo depois entraram as mulheres Arinda Serafim, Marina Gonçalves, depois Sebastião Rodrigues Alves, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antônio Barbosa, Natalino Dionísio.

Ruth tinha 17 anos e queria fazer teatro, então quando soube que tinha um grupo de negros reunindo na União Nacional dos Estudantes (UNE) para fazer teatro, não teve dúvidas, foi até lá e de primeira leu um texto e entrou para o elenco. A criança magra, cabelo pixaim, pele escura, que corria para assistir a imagens de cinema, tornou-se atriz, conseguiu abrir portas para as mulheres negras atrizes, quando integrou o TEN (Teatro Experimental do Negro), conforme relata abaixo;

Entrei para o TEN porque queria ser atriz! Não tinha consciência do que era tudo aquilo, do que tudo representava para a época. O movimento foi crescendo, ganhando espaço e atraindo gente. O mundo artístico, o teatro, é uma coisa mágica, que atrai muita gente. Todo mundo quer ser ator! (RUTH in JESUS, 2004, p.36).

Por essa trajetória construída no teatro, e como atriz em outras artes interpretativas, Ruth acabou tornando-se referência histórica, artística e social para tantas outras mulheres,

principalmente para a afrodescendente. Para pesquisadores, historiadores e teóricos, que usam de sua memória para relatar sua história, que começa no Teatro Experimental do Negro.

O TEN surge também em favor da mulher negra que queria ser atriz, veio a favor da história negra, contribuir para a afirmação do negro e influir nos critérios estéticos do espetáculo brasileiro. Era 1945 fim da Segunda Guerra Mundial, transformações importantes aconteciam na vida de Ruth de Souza, no cenário político-social como também no artístico e cultural. Nesse contexto que Ruth de Souza entra no TEN - Teatro Experimental do Negro.

Esse grupo foi um marco no panorama do teatro brasileiro por incluir conteúdos nacionais e por colocar o negro em cena, o que muito contribuiu para a emancipação dos artistas negros e negras, como afirma Ruth: “o TEN foi uma experiência maravilhosa. Desde o início, foi uma ousadia saudável, uma grande inovação para a época” (JESUS, 2004, p.35).

Conforme o testemunho de Abdias do Nascimento, a ideia de criar um teatro especificamente para negros surgiu-lhe quando assistiu em Lima, no Peru, a peça teatral *O imperador Jones*, de O'Neil, em que o papel-título era desempenhado por um ator argentino, pintado de preto. Tal prática também ocorria com frequência nos palcos do teatro brasileiro. *Black face* foi o nome adotado para o travestimento de branco pintando a cara para parecer negros. Detalharemos sobre este episódio no capítulo dois quando falaremos mais as este respeito.

No teatro brasileiro havia uma completa ausência do negro em papéis de algum destaque, como recorda Elisa Larkin Nascimento, ao se referir ao depoimento de Grande Otelo ao SNT (Depoimentos 3), quando afirma que, no teatro brasileiro, o negro é sempre colocado numa posição inferior, de empregado, de subalterno, e que o único que colocou o negro fazendo papel de protagonista foi Abdias Nascimento, com a peça *O Imperador Jones*. (NASCIMENTO, 2006, p.123)

Petrônio Domingues em artigo publicado na Revista Artigos e Ensaios - A cor na ribalta coloca que em dezembro de 1948 Nelson Rodrigues concedeu uma entrevista ao jornal *Quilombo*, e foi perguntado a que ele atribuía o afastamento do negro dos palcos brasileiros, pergunta que hoje ainda é foco de pesquisas. Nelson Rodrigues respondeu: “[...] Acho, isto é, tenho a certeza de que é pura e simples questão de desprezo. Raras companhias gostam de ter

negro em cena; e quando uma peça exige o elemento de cor, adota-se a seguinte solução: brocha-se um branco. Branco pintado – eis o negro do teatro nacional” (DOMINGUES, 2011, nº1).

Ruth de Souza coloca que uma das dificuldades que imobiliza a comunidade negra é a falta de auto-estima e a educação, por ser muito difícil para todos e muito mais para o negro. Por este motivo, o TEN tinha em seu contexto de formação as seguintes iniciativas:

- formação do interprete negro;
- formulação de uma dramaturgia que re-configura a fabulação da experiência negra no Brasil;
- sublinhou a relevância da contribuição africana na formação da civilização brasileira;
- publicação da Revista Quilombo na década de 1950.

Entre as mais importantes instituições criadas pelo TEN estavam o Instituto Nacional do Negro e o Conselho Nacional de Mulheres Negras. O Instituto Nacional do Negro (INN) era presidido pelo sociólogo Alberto Guerreiro Ramos, e tinha o fim de reunir especialistas, estudiosos e pesquisadores de tudo quanto se referisse aos assuntos de interesse do negro, quer fossem de caráter antropológico, sociológico, histórico, folclórico, religioso, ou linguístico, no intento de compor uma *intelligentsia negra* brasileira. O Conselho Nacional de Mulheres Negras, instituído em maio de 1950, tinha por finalidades discutir problemas e encaminhar propostas para as questões de educação profissional da mulher, do amparo moral e material para as domésticas, da proteção e educação da infância e da conscientização da mulher negra. O conselho instituiu cursos de culinária, corte e costura, datilografia e ainda aulas de alfabetização, além de uma associação recreativa; e, para crianças, fundou cursos de canto, dança e teatro.

O TEN conseguiu atingir vários de seus objetivos, dentre eles fazer teatro e alfabetizar seus primeiros participantes. Porém, seu objetivo principal era a inserção do negro na sociedade brasileira, e uma melhor integração destes nas artes cênicas do país que se diferenciava daquela conseguida através de papéis secundários e estereotipados. A intenção era dar condições ao negro de levar aos palcos personagens livres dos estereótipos que foram

sendo absorvidos e reproduzidos pelo teatro brasileiro. Mas como levar arte a um povo subjugado e desacreditado em seus direitos de cidadão contribuinte na construção do seu país?

O TEN foi uma experiência maravilhosa. Desde o início, foi uma ousadia saudável, uma grande inovação para a época. Na minha carreira, os primeiros passos, o primeiro caminho, foram com o teatro Experimental do Negro. Eu me dirigi ao TEN porque naquela época não havia escola de teatro, não dava para chegar às companhias de teatro da época e simplesmente dizer: Eu quero ser atriz. (JESUS, 2004, p.35)

Ruth levanta três questões importantes nesta fala, que creio ser de importância para a época e para a própria Ruth de hoje. A primeira questão é quando diz que o TEN foi inovador e ousado; sobre estes itens já falamos: inovou na forma de fazer colocando o negro na cena, nos conteúdos dramáticos, na formação de profissionais de áreas afins, além de ser pioneiro na área de políticas públicas culturais de incentivo. O segundo ponto em destaque é a criação de uma escola de teatro com formação para atores negros. A criação desta escola abrangia não só a formação de atores, atrizes e diretores negros como também visava fornecer ambiente para a criação de uma literatura dramática essencialmente de inspiração afro-brasileira e através da qual o homem e a mulher negros pudessem ultrapassar o nível dos estereótipos ditados pelo branco. A partir daí, o TEN procurou criar uma dramaturgia específica, incentivando autores brancos e afro-brasileiros a escreverem sobre os negros sendo protagonistas da sua própria história, incorporando seus heróis negros e rebeldes para assim recriar no palco o drama do afro-brasileiro.

O terceiro e último ponto é o fato de que das grandes companhias não abriam espaço para o ator negro, creio que menos ainda para a atriz negra. Foi fundado um jornal do TEN, com o título de *Quilombo*, organizaram a Conferência Nacional do Negro (1949), idealizaram e levaram a efeito o I Congresso do Negro Brasileiro, em 1950, organizou, em 1955, uma Semana de Estudos Negros, no mesmo ano um Concurso de Belas Artes sob o tema do Cristo Negro.

Mara Leal (2008, p.2) coloca que o objetivo, além do artístico para o TEN, era formar atores não só para que pudessem fazer teatro, mas para que pudessem se alfabetizar e se conscientizar de sua história.

[...] 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 operárias, 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, história do teatro e folclore brasileiro. (LEAL, 2008, p.2).

As pessoas negras da comunidade, recrutadas pelo TEN, eram operários, domésticas, proletários vindos das massas populares. Entre estes estavam alguns intelectuais preocupados em fomentar uma nova dramaturgia ligada aos temas afro-brasileiros e produzir espetáculos nos quais os atores negros tivessem espaço para atuar. Todos tinham como proposta uma nova atitude como critério de empoderamento do negro, isso os habilitava a serem protagonistas de suas histórias, enxergar o espaço que ocupava o povo negro brasileiro no contexto nacional.

Alguns espetáculos do TEN:

Figura 04

O Filho Pródigo

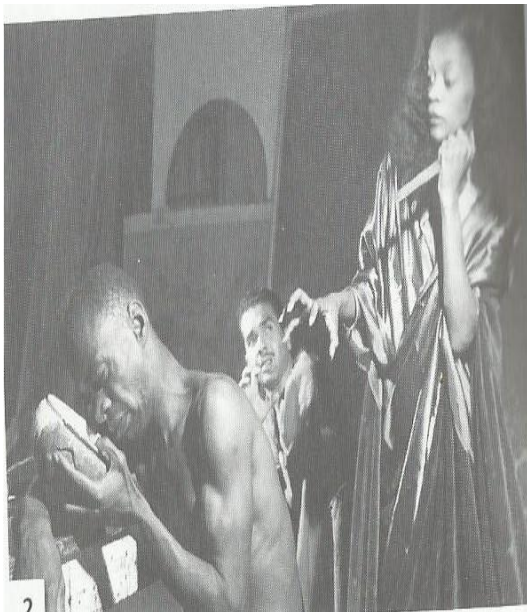
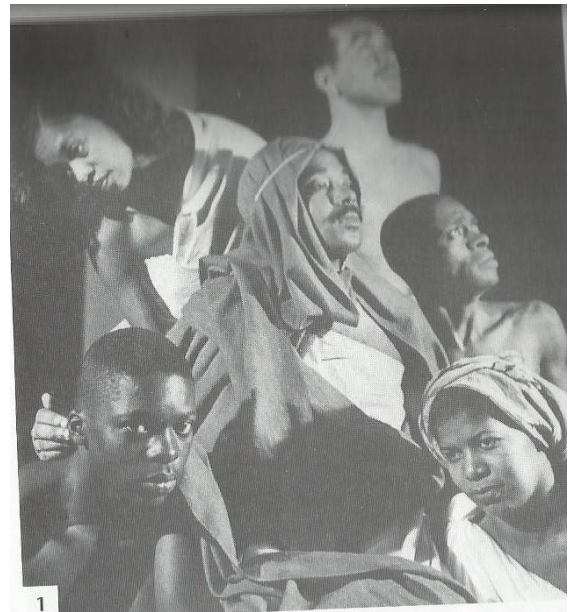


Figura 05



Fonte: Cedoc-Funarte. Rio de Janeiro, Teatro Ginástico, 1947.

A primeira resposta à demanda dramaturgical da companhia é o texto *O Filho Pródigo*, de Lucio Cardoso, encenado em 1947, com cenários de Tomás Santa Rosa, e protagonizado por Ruth de Souza e Aguinaldo Camargo. No elenco da peça 'O Filho Pródigo', de Lúcio Cardoso considerando a imagens com maior numero dos atores estavam; da esquerda para a

direita: Roney da Silva (Moab), Ruth de Souza (Aíla), Abdias Nascimento (Pai), José Maria Monteiro (Assur), Aguinaldo Camargo (Manassés) e Marina Gonçalves (Selene).

Ainda em 1947, participa de *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado, adaptação de Graça Mello, com direção de Zigmunt Turkov, montagem em colaboração com *Os Comediantes*.

Em 1949, é a vez de *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho, selecionado entre os textos escritos especialmente para o TEN. Contendo muitos elementos da cultura religiosa negra e pincelada de crítica social, a peça se baseia em uma situação maniqueísta em que uma jovem é enfeitiçada por um pai-de-santo vilão, que a rouba de seu amado. O espetáculo ocupa o Teatro Regina, com direção de Abdias do Nascimento e cenários de Tomás Santa Rosa.

Quando nós fomos comemorar o segundo aniversário do TEN, no Teatro Dulcina, nós montamos uma peça de Eugene O'Neill chamada O moleque sonhador. Tinha uma personagem que não se levantava da cama. Era Mammy Saunders, avó de Abe, o moleque sonhador do título da peça. Lá dentro das coxias do espetáculo estava assistindo o Procópio Ferreira, o grande ator e teatrólogo considerado o patrono do teatro moderno brasileiro. E ele ficou espantado e emocionado de ver que havia um talento capaz de fazer aquele papel aqui no Brasil. E esse talento foi o de Ruth de Souza. Orgulho nosso! (Abdias Nascimento, em depoimento ao IPEAFRO, 2010.)

Outro grande sucesso do TEN - com a atuação de Ruth de Souza, foi em *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, com direção de Abdias do Nascimento, Ruth é Rosa Mulata.

Figura 06 Teatro Ginástico, anos 1948/1949

Foto: José Medeiros.



Fonte: Acervo Abdias Nascimento/IPEAFRO

O TEN estreia em 1950 a peça *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, um dos poucos textos bem-sucedidos do repertório lançado pela companhia. Trata-se de uma lenda desenvolvida com recurso ao mistério e à sensualidade, sobre o amor entre Rosa Mulata e o Deus Gangazuma, com quem ela se encontra por meio de seu marido, que recebe o espírito do Deus. Embora aponte falhas estruturais na dramaturgia, o crítico Sábato Magaldi considera que a lenda "é um episódio de crença negra dos mais felizes proporcionados pela imaginação primitiva" e que traz "uma história de amor e ciúme de incontestáveis riquezas".

Figura 07 Peça *Sortilégio*



Fonte: Acervo Abdias Nascimento

Abdias do Nascimento escreve *Sortilégio* para o TEN, encenada por Léo Jusi no Teatro Municipal, em 1957. Baseada numa história de amor que envolve um negro e duas mulheres, uma negra outra branca, a peça, cheia de elementos não realistas, como aparições, *flash-backs* e personagens que simbolizam o inconsciente coletivo, aborda a tomada de consciência do protagonista a respeito de sua alienação no mundo dos brancos.

O Teatro experimental do Negro realizou diversas montagens, embora tenha como ponto de partida uma premissa ideológica, o TEN não se volta para um teatro popular nem para a popularização de sua plateia, apresentando-se muitas vezes no Teatro Municipal, do Rio de

Janeiro, ou como estas no Teatro Fênix no Rio, onde a dupla Ruth de Souza e Abdias Nascimento realizavam ensaios e apresentações.

Figura 08

Todos os Filhos de Deus Têm Asas

Teatro Fênix, Rio de Janeiro, 1946



Fonte: Cedoc-Funarte.

Figura 09

Auto da Noiva, de Rosário Fusco

Teatro Fênix, Rio de Janeiro, 1946



Fonte: Cedoc-Funarte.

O caráter intelectualizado das peças realizadas pelo TEN, fez com que criasse dissidentes no grupo, nascendo assim “O Teatro Folclórico Brasileiro”, que nasceu em 1949, primeiramente com o nome de “Grupo dos Novos”, sob a direção de Haroldo Costa e Solano Trindade. Após muito sucesso e estando no exterior o grupo adotou o nome de Brasiliana tornou-se, sobretudo, um grupo de dança e de música, extremamente comercial, levando ao exterior o acervo folclórico brasileiro.

Em 1959, Solano Trindade desliga-se do Grupo por novamente discordar da linha que estava sendo assumida e cria o *Teatro Popular Brasileiro*, também com a tônica nos elementos folclóricos da cultura afro-brasileira e com um elenco predominantemente negro.

Outra companhia que surgiu na década de 1920 foi a Companhia Negra de Revistas, ou simplesmente Companhia De Chocolat.

A Companhia foi alvo de ataques preconceituosos por parte do público, da imprensa, enfim, da opinião pública, numa época em que discriminar o negro não era considerado politicamente incorreto. O idealizador e fundador do “teatro negro” no Brasil, De Chocolat, chegou a ser acusado por um jornalista carioca como o responsável por aquela “coisa indecorosa, [...] tão deprimente para os nossos foros de cidade. (DOMINGUES, 2004)

Antes do surgimento do TEN, em 1926, outra companhia de teatro nasceu com o mesmo propósito de colocar o negro em cena, conhecida como Companhia Negra de Revistas, idealizada e fundada no Brasil, por De Chocolat. A Companhia Negra de Revistas foi influenciada pela visita ao Brasil da companhia francesa Ba-Ta-Clan, dirigida por Madame Rasimi, no ano de 1922. O artista “mulato” João Cândido Ferreira (1887-1956) era baiano conhecido no mercado revisteiro por “De Chocolat”. Os trabalhos que a companhia realizava tinham referências nos modelos do teatro norte-americano que, ao final da década de 1910, tiveram grande sucesso na Europa e, em particular, na França. Nascida em meio a uma crise, com a diminuição de público e investimento no setor. Para reagir a essa situação, o teatro de revista passou por um processo de mudanças, com a introdução de novo tipo de cenário, figurino, coreografia, iluminação. A busca pelo experimental, espetaculoso, pitoresco, estava na ordem do dia. Foi nesse contexto que surgiu a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro, agitando o público e a crítica.

O desaparecimento da Companhia ocorreu após aproximadamente um ano de existência. Tudo indica que ela cumpriu seu ciclo “natural” de vida, na medida em que esgotou a novidade e saturou o público. A saturação teria sido provocada pela exposição em excesso das revistas com artistas negros nos palcos, sobretudo do Rio de Janeiro e São Paulo. Com efeito, outros fatores também concorreram para a dissolução da Companhia, como os problemas financeiros e os decorrentes do preconceito racial. (GOMES, 2001, p.83).

A companhia não durou muito tempo, apenas um ano, mas trouxe à tona as relações entre a questão racial e a nacionalidade brasileira, a participação do negro na sociedade. Seu advento assinalou o início do teatro negro no Brasil. Na verdade, uma variante temática do teatro ligeiro que, sem modificar as estruturas dos gêneros existentes nas revistas e burletas,

procurou estilizá-los com números de danças e canções inspiradas na cultura afro-brasileira. As peças que a companhia defendia eram por um Brasil “mestiço”, sendo possível a boa convivência racial.

O Teatro Experimental do Negro incomodava a ordem estabelecida por fazer a sociedade pensar sobre a desigualdade para com o negro. O Grupo procurou mostrar estas situações através de uma literatura dramática específica. Segundo Abdias do Nascimento, com as peças *Dramas para negros* e prólogo para brancos e a peça *Sortilégios*.

Almejávamos uma literatura dramática focalizando as questões mais profundas da vida afro-brasileira. Toda razão tinha o conselho de O'Neill. Uma coisa é aquilo que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa é o seu até então oculto coração, isto é, o negro desde dentro. A experiência de ser negro num mundo branco é algo intransferível. (Estudos Avançados. Teatro Experimental do Negro: Trajetória e Reflexões, p.214).

É nesta perspectiva que um dos grandes dramaturgos de nossa literatura, Nelson Rodrigues, escreve a peça *Anjo Negro* (1946) que deflagra a violenta ação dramática, onde marido e mulher se odeiam pela cor, ele por ser negro e rejeitar sua condição, ela por ser cerceada do convívio com pessoas brancas e ter que parir filhos negros. A peça nunca foi encenada pelo Teatro Experimental do Negro, passou pela censura e várias adaptações foram feitas até sua estreia, quando o personagem principal foi representado por um ator branco pintado.

Havia muito preconceito contra o negro: “O fato é que realmente não existia espaço para o ator negro. Era uma realidade da época. Hollywood também massacrava seus atores negros. Isso é uma verdade. Até recentemente ainda era assim” (RUTH in JESUS, p.30)

Figura 10 Protestos TEN em apoio a Visita de Cientista norte americana que foi barrada.



Por duas vezes o TEN é impedido de participar de festivais negros internacionais pelo próprio governo brasileiro. Segundo a historiadora Miriam Garcia Mendes, no entanto, esses fatos não devem ser compreendidos apenas como fruto da discriminação racial:

[...] os movimentos de vanguarda, e o TEN era um deles, sempre enfrentaram grandes dificuldades, não só por falta de apoio oficial, como pela natural reação do público [...] habituado às comédias de costumes inconsequentes ou dramas convencionais” (MENDES, 1993, p. 51)

Nossa sociedade é herdeira do preconceito instalado desde o colonialismo português que traz em seu cerne inúmeros e diferentes preconceitos. O ensino era repassado pelo dominador através da religiosidade católica, que ao longo de sua trajetória constata-se ações e atitude de abusos contra as diversidades, no Brasil, contra índios, mulheres e ao negro. São estes dominadores quem alfabetizavam que nos davam a versão da chegada do europeu na terra de Santa Cruz. Este momento é apresentado como um grande fato, posto que, com a descoberta do país, o europeu, colonizador português, era tido como herói e desbravador.

Assim, o europeu foi tido como símbolo da "pureza racial, considerando-se superior ao índio e ao negro”. A história do Brasil foi construída e repassada para o livro didático, com uma visão de mundo, proveniente da elite dominante daquela época, presente ainda hoje em

parte da nossa sociedade, que tem a leitura equivocada de desvalorização do negro tanto do ponto de vista físico, intelectual e cultural. (PINTO, 1987, p.19)

Ruth de Souza conta que chorou muito durante a leitura do texto de um livro na primeira série da escola primária, que reduzia o intelecto do negro: “No texto estavam descritas as características das diferentes raças. Falava-se sobre o índio, dizia-se que o branco era inteligente, mas que o negro não era muito inteligente, porque tinha o cérebro atrofiado” (Ruth in ALMADA, 1995, p. 143)

Estes fatos literários e históricos, com ideias e imagens estereotipadas sobre o negro por um longo período, transmitidas e interiorizadas pelo povo através da Igreja foram extremamente danosos para os brasileiros.

Estas são as lembranças históricas, construídas na infância dos pequenos brasileiros, do período colonial até a contemporaneidade; elas são influenciadas pela presença das lembranças de outras pessoas. Segundo Umberto Eco (1994, p.136), “aceitamos como verdadeira uma história que nossos ancestrais nos transmitiram, ainda que hoje chamemos estes ancestrais de cientistas”.

A história do negro tem sua participação nos acontecimentos históricos, sociais e políticos do país. São contados através de rituais religiosos que envolvem dança e movimentos codificados de expressão corporal. No cenário da pátria amada escravagista, diferentes escrituras foram lavradas em corpos negros de mulheres e homens. A somatória destas escrituras está na história do afrobrasileiro, que ajudou a construir a cultura não tem visibilidade, ela está inscrita, conforme aponta Paulo Freire.

(...) fazer história é estar presente nela e não simplesmente nela estar representado. Quanto mais conscientemente o povo faça a sua História, tanto mais o povo perceberá com lucidez as dificuldades que tem que enfrentar no processo permanente de libertação. (FREIRE, 1982, p.47)

Percebo que a interiorização da inferioridade do negro em todos os aspectos da formação do ser deixou marcas invisíveis no imaginário do povo brasileiro desde a colonização. Faz-me crer que são estas marcas que vão interferir no processo de construção da identidade do ser negro individual e coletivo. A cor da pele que nos marca, é nossa marca intransferível, que de forma definitiva direciona nosso comportamento e molda nosso caráter, é ter a consciência de que a cor da pele pode ser um estigma que separa e humilha, tornando-se uma barreira intransponível contraditório da pessoa negra consigo mesmo.

Historicamente, os negros do Brasil constituíram minorias que se organizaram em comunidades locais e apartadas da população para reivindicar seus direitos. Os negros, afrodescendentes, uniram-se e formaram grupo, intensificando-se e tornando-se mais visíveis como formação consolidada de um movimento a partir do século XX. Na década de 80, quando se iniciaram discussões sobre o texto da Constituição Federal os movimentos negros conseguiram consolidar algumas reivindicações. A ex-ministra da assistência e promoção social, Benedita da Silva, quando nos cargos de deputada federal e senadora criou o Projeto de Lei 857/1988 que inclui a disciplina de história e cultura da África no currículo escolar.

Quando um povo conhece a sua história, quando tem informação, quando sabe de suas origens, ele se assume, não tem perda de identidade. E isso, além de aumentar o seu conhecimento, faz com que aprenda a conviver com as diferenças e não se torne vítima, porque eu considero também vítima as pessoas que praticam o racismo. E não teremos de achar que a intelectualidade faz parte apenas da cultura europeia, pois temos, na nossa identidade, uma formação a partir de todo um conhecimento de origem africana. (SILVA, 2005)

Com as mudanças no regime político, os negros puderam se olhar, falar o que são e quais diferenças de classe, de cultura e de gênero enfrentam as minorias. Culminando com outros fatores, esse foi o momento no qual ocorreu o fortalecimento e a visibilidade das chamadas “minorias étnicas” raciais e culturais no Brasil. Tanto a memória quanto a história da comunidade negra tornou-se de fundamental importância para compreender as identidades formadas neste lugar.

Na educação temos como reforçadores da desigualdade a literatura brasileira e nossa história oficial. Destacamos em especial o século XIX, no qual os literatos ansiosos por configurarem nossa identidade nacional, desprestigiavam as atuações de etnias diferenciadas da branca, tornando fatores de natureza histórica, sócio-política em estereótipos literários que reforçaram por longo período a imagem da mulata sensual e fogosa, da negra abnegada e submissa.

Creio que o senador Paulo Paim tem o mesmo entendimento e, por isto, criou O Estatuto da Igualdade Racial, Projeto de Lei nº. 3.198/00. O texto de 2006 dispõe de ações como: os direitos fundamentais das mulheres negras; a herança cultural e a participação dos afro-brasileiros na história do país que será garantida por órgãos de comunicação que tenha políticas voltadas para a inclusão de afro-brasileiros no mercado de trabalho.

Todos sabem que a cor não determina a capacidade de um ser humano, ela é apenas uma diferença, assim como o tamanho dos pés, como a cor dos olhos, como a altura, como a forma dos cabelos. Temos orgulho de sermos o que somos, mas é vergonhoso vivermos em um mundo onde os negros são tratados como seres inferiores. Lamentamos pelo atraso e pelas marcas que esse tratamento, sinônimo de desumanidade, registra na história da nossa Nação. A fim de eliminarmos o racismo, o preconceito e as discriminações, muito tem sido feito, mas ainda há muito a se fazer. Atualmente estamos articulando a aprovação do Estatuto da Igualdade Racial na Câmara dos Deputados. A resistência faz com que recordemos as dificuldades dos abolicionistas do passado (PAIM, 2006).

Após 115 anos, pela primeira vez após a abolição da escravidão, foi aprovado o Estatuto da Igualdade Racial, que institui, por intermédio da lei 10.639/03 de nove de janeiro de 2003, o ensino da história da África e dos negros na educação básica.

Art. “26- A.”. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e políticas pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileira.

Em contrapartida, TEN (Teatro Experimental do Negro) desde sua criação fomentava a ideia de alfabetizar as pessoas negras provenientes das massas populares, que queriam fazer teatro e ensinava-os a ler, escrever e a conhecer a história da África, a história do afrodescendente. Foram anos de invisibilidade, de lutas, de uma história contada a partir do olhar do outro, de uma apropriação indevida de nos protagonizar.

Nesse momento, é importante a reflexão sobre o preconceito ligado a questões de memória, cultura e identidade nacional, apresentando dados científicos oferecidos, ligados à cor da pele. O preconceito é uma concepção prévia que se tem sobre algo ou alguém, normalmente uma falsa concepção, que exclui o outro do meio e revela uma atitude de alienação, de negação a tudo aquilo que foge dos “padrões” de uma sociedade. O preconceito leva à discriminação, à marginalização e à violência, uma vez que é baseado predominantemente nas aparências e na empatia. O negro afrodescendente é uma das

principais vítimas do preconceito racial - preconceito que é caracterizado pela convicção de uma pessoa que acredita ter características físicas hereditárias superiores, por determinados traços de caráter e inteligência, e manifestações culturais também superiores a outros pertencentes a etnias diferentes.

Após anos de miscigenação, os brasileiros não têm uma cor, mas muitas cores. Segundo dados do Censo de 2007, a escala de cores da pele dos brasileiros chega a 144 tonalidades diferentes. De acordo com o pesquisador José Luis Petruccelli, do IBGE, poucos falam de cor em sua identidade racial além dos cinco termos aceitos para classificar os brasileiros que são: branco, preto, pardo, amarelo e indígena. Sem novas opções, a população ajustou a relação de tonalidades de forma jocosa, acrescentando alguns termos como: moreno, marrom, bombom, café, moreninho, chocolate, café com leite, canela, burro fugido, meia-noite, seis e meia e assim vai. Duzentos anos atrás, éramos outro país, a cor negra caracterizava 54% da população, hoje essa proporção é de somente 6%, enquanto quase a metade da população é de cor mista. Barbara Bernardini⁵ diz que "entre o branco e o negro, a maioria não é nem uma coisa nem outra" (BERNADINI, 2008)

A constituição brasileira assegura o caráter multicultural, plurirracial e pluriétnico, formado por pessoas de diversas origens, hábitos, costumes e saberes das manifestações culturais. Quando esse conceito de nacionalidade é apresentado nas escolas, cai por terra o conceito de pluralidade, e uma negação dessa torna-se evidente. Não é possível defender uma ideia de homogeneidade de uma cultura que não é una, pois somos complexos em nossa formação étnica.

Segundo Laplantine (2007), no século XX na França, houve um protesto contra a etnologia clássica que se limitava a recolher explicações dos mais sábios para formar o conhecimento, como formas de pensamentos e expressões que não são de todos, descartando elementos para a existência de outras formas do conhecimento autênticas. As identidades

⁵ **Barbara Bernardini**, bióloga e jornalista italiana. Postado por Marcia A. Coimbra Machado - Formada em Fisioterapia em 1993. Pós-Graduada em Psicomotricidade Relacional pelo La Salle, Canoas/RS e Fisiologia do Exercício e Treinamento Resistido na Saúde, na Doença e no Envelhecimento pela USP/SP. Formação em Cadeias Musculares, RPG, Pilates e demais cursos.

culturais e espirituais que Léopold Sédar Senghor⁶ chamou de “metafísica negra” foram negadas pelas práticas coloniais (SENGDHOR, 2001)

Rememorando em retrospectos parte da caminhada do povo negro, a qual se refere à mulher escrava guerreira, inclino-me a reconhecer fatos históricos de suas trajetórias de enfrentamentos que repercutiram positivamente na contemporaneidade, fazendo de algumas destas mulheres negras, ícones de uma história de protagonismo, onde demonstra o quanto guerreiras foram no período da colonização de nosso país. Assim destaco a princesa Conga Aqualtune, filha do Rei Cajanga, que comandou cerca de 10 mil homens, contra o ataque dos portugueses, foi vencida, vendida, violentada, estuprada, obrigada a manter relações sexuais para reproduzir mão de obra escrava. E é desta mulher de luta, desta linhagem que vem um dos maiores revolucionários da história do povo negro Zumbi dos Palmares.

Das diversas leituras realizadas para esta pesquisa, chamou-me a atenção o caso das mães escravas que viviam na colônia, e que com a Lei do Ventre Livre tiveram seus filhos libertos, bebês, recém-nascidos, filhos de escravas livres. Mas a mulher mãe negra continuava escrava, era proibida de amamentar seu filho recém-nascido-livre, mas livres para dar seu leite materno aos filhos das Sinhás. Proibidas de dar vida a suas crias, condenando-os a morte, porém livres.

Alteremo-nos a estes e contaremos um último fato de relevância contundente; é que após a Lei Áurea ser assinada os donos de escravos livraram-se da responsabilidade com os negros, que estiveram por séculos escravizados. Os homens e mulheres foram deixados com famílias constituídas sem leis que os amparassem, sem trabalho, sem casa ou um pedaço de chão para plantarem, sem formação, sem recursos financeiros, sem norte, ficando estes jogados a própria sorte. Mas as mulheres negras acostumadas às adversidades trataram logo de tomar a frente da nova situação dada e partiram para este novo enfrentamento. Acostumadas com os desdobramentos nas atribuições escravas, tomaram a frente e foram a luta nas diversas modalidades do trabalho doméstico. As mulheres mais uma vez garantiram a sobrevivência da família, dos afrodescendentes brasileiros. São três exemplos de mulheres que fizeram a diferença em determinado momento, que foram exemplos para o negro.

⁶ Léopold Sédar Senghor - docente e político professor de Línguas e Civilizações Africanas na École de France d'outre-mer

Num país como o Brasil onde a desigualdade entre homens e mulheres ainda se faz bastante presente e onde o índice de violência contra a mulher é dos maiores do mundo, qualquer espaço onde a mulher se faz protagonista é também um espaço de resistência, liberdade e novos olhares. (Postado por Festival Mulher em Cena 3ª edição – 2012)

O brasileiro é complexo porque não se identifica com o modelo escrito pelo dominador, vive-se, estuda-se e reproduz-se uma cultura que não é própria. Essa complexidade abrange significados, conhecimentos, experiências, valores individuais e coletivos, momentos históricos da construção social de marca cultural negra.

A matriz resultante da tríade, europeia (colonizadores portugueses), indígena (povos nativos do Brasil) e negra (escravos africanos), agora se mistura a outros povos, forma-se novas matrizes com uma diversidade racial e cultural complexa.

A reminiscência do negro, contada através de rituais religiosos, envolve dança e movimentos codificados, essa expressão corporal formata dados sobre o corpo negro. O pesquisador em literatura, arte e performance Marcos Antônio Alexandre, ao justificar a necessidade de uma pesquisa sobre o corpo negro em performance, coloca que:

[...] a negritude — inscrita no corpo e na pele — se instaura e se converte, muitas vezes, em uma escrita/inscrição performática e, por sua vez, perlocutória. Performática no sentido de como o negro e seu corpo aparecem nos trabalhos artísticos e ritualísticos — cenicamente e/ou dramaturgicamente. Trata-se de um corpo crivado de reminiscências de memória, um lugar de saberes e de⁷identidades que são perpetuados através dos tempos. (ALEXANDRE, 2009, p.1).

⁷ Diz-se do ato linguístico praticado quando, ao proferir uma frase gramatical e com significado, com certa força ilocutória associada, o falante de uma língua natural produz efeitos específicos na audiência.

CAPÍTULO II: PERSONAGEM NEGRA NO TEATRO

Nossa atriz perdeu o Leão de Ouro por apenas dois pontos para Lili Palmer, um fato menor para quem ganhou reconhecimento e prestígio de público e crítica, traduzidos em matérias elogiosas na imprensa européia. “Jamais esqueceremos Ruth de Souza”, lia-se numa manchete da publicação francesa *Settre Française*. (ALMADA, 1995, p.136)

O capítulo anterior faz um apanhado sobre a trajetória de Ruth de Souza rumo à carreira nas artes cênicas. Esta menina negra, magra, que veio do interior de Minas Gerais, devido ao falecimento de seu pai, teve sua vida transformada por incentivo de sua mãe que lhe mostrou “as luzes da cidade maravilhosa”; que a apresentou ao cinema, as óperas e lhe possibilitou os estudos. Ruth passou a ter sonhos, um deles: ser atriz; sonhos que a levaram ao TEN - Teatro Experimental do Negro, aos Estados Unidos, ao cinema e a televisão. Cabe agora destrinchar sua história através dos meios artísticos em que circulou. Meios dos quais, consagraram Ruth de Souza como uma grande atriz que fala de maneira carinhosa ao rememorar o momento de estar em cena. Para ela, o teatro é um sonho bom que se realiza a cada instante em que está no palco: “(...) o teatro sempre foi uma grande paixão. Aquela sensação que senti ao pisar pela primeira vez no palco me acompanha até hoje. Até hoje é a mesma coisa. É muito estranho.” (Ruth de Souza in JESUS, p. 55).

A fala de Ruth faz crer que esta “sensação” que ela diz ser “estranho”, aqui, nesta pesquisa, foi denominada ritual. Aquele instante mágico de preparação, de nervosismo, quando o texto some, as pernas ficam bambas e o sangue parece subir e percorrer todo o corpo queimando de forma descomunal. Este momento de êxtase vivenciado por atores na encenação que se renova constantemente na eminência de ocorrer sua realização. Acontece sempre, como se fosse a primeira vez. Sua força mítica envolve corpo e memória colocando-os em sintonia para contar a mesma história, é a arte da interpretação renovando-se a cada momento em que acontece.

Pensando que o teatro é a mais antiga ferramenta de comunicação entre pessoas, remonta às primeiras sociedades primitivas.

O teatro no Brasil surgiu na segunda metade do século XVI, com a vinda dos jesuítas, tendo como motivo a propagação da fé religiosa. O destaque desta empreitada foi o padre José de Anchieta, que visava à catequização dos indígenas e dos negros escravos. O padre usava do teatro para incentivar a colonização e doutrinar os índios nativos e aos negros, que eram os novos moradores das terras brasileiras. Para que as encenações teatrais pudessem acontecer, o padre José de Anchieta permitia que as freiras representassem autos escritos por ele, e executados em locais fechados. Em um segundo momento da história, as freiras puderam representar ao lado de índias, mestiças, pessoas simples como homem do campo e negras domésticas. As apresentações passaram a ser autos com músicas e danças, passaram a acontecer também nas procissões e eram apresentadas para si, para as freiras, para suas alunas e para o público em geral. De acordo com o antropólogo Jeferson Bacelar (2007), paralelo aos autos jesuítas do séc. XVI, também os escravos promoviam representações dos seus autos profanos através das Congadas, das Taieiras, do Quicumbre, dos Quilombos e do Bumba-Meu-Boi que foi adaptado pelos escravos, que introduziram personagens como Mateus e Bastião nas representações.

Os textos apresentados sobre este período demonstram que a cada novo ano, mais e mais pessoas tomavam gosto por esta arte, tendo como principais adeptos pessoas das classes mais baixas, sendo estes em sua maioria mulatos e negros.

Segundo análise de Miriam Garcia Mendes, o corpo negro estava presente na cena brasileira desde a chegada do negro ao Brasil. Nas apresentações por vezes estavam travestidos de branco, com parte do corpo pintado, outras vezes estavam na cena apenas para executarem papéis de figuração. A introdução/criação de uma personagem negra, segundo a pesquisadora Miriam Mendes só faz-se presente na cena brasileira do século XIX, depois da abolição da escravatura de duas formas bem definidas: nas comédias, como elemento característico da sociedade da época; ou nos dramas, como personagem representativa, às vezes simbólica, de um problema social, o cativo. Fazendo crer que o tema escravo estava, e creio que continuou por muito tempo, atrelado a condição do homem negro, conforme cita no trecho abaixo:

É o que se refere à existência de um tema emergente desde o começo da década de 1850 e que assumiu singular importância no período do Realismo, conservando-a, mesmo com a posterior supremacia do teatro leve, e só perdendo-a quando foi abolido o cativo no Brasil. É o tema do escravo. Com ele nascia a personagem negra no teatro brasileiro. Pois a ideia de escravo estava intimamente ligada à ideia de negro, duas coisas que se

confundiam aos olhos do senhor branco e dentro de um conceito que, embora sendo, aparentemente, apenas social, na verdade considerava as gradações da cor da pele do indivíduo como justificativa para mantê-lo dentro da categoria racial a que seus pais pertenciam. (MENDES, 1982, p.21).

A autora coloca que os estereótipos contra o negro eram base da ideologia para dominação do negro pelo branco e esta tinha tanta força que apesar dos esforços da poesia romântica em destruir estes estereótipos, acabavam reforçando-os. Quando se elogiava a bravura, o desprendimento do negro deixava-se escapar o sentido de que tais sentimentos poderiam existir até mesmo sob a pele negra. No início da dramaturgia brasileira, o negro era considerado apenas como instrumento de trabalho, “não oferecia interesse dramático” (p.174).

Interessante pensar que os adjetivos nas falas dos autores acabavam por tornar-se um reforçador da situação de degradação do negro. O texto leva-me a entender que, os estereótipos impregnados nas personagens negras iniciam-se com o discurso dos que os defendiam e também com sua entrada para o teatro. Vejamos: O negro antes da abolição não oferecia interesse dramático porque não era tema, estavam na cena por estar – objeto de cena; porém tudo que esta no palco é visível principalmente um ser. A imagem do objeto/pessoa se amplia, mesmo que não se queira ver é visto. Tenho para mim que um olhar mais apurado mesmo sem conhecer o termo que utilizamos hoje, tenha dispensado atenção a este personagem que já estava em cena. A partir de Luiz Carlos Martins Pena, conhecido simplesmente por Martins Pena, que o negro passou a figurar a cena como personagem em suas comédias:

Assim é que na lista de personagens de algumas de suas peças encontramos a menção de: “negros” (Juiz de Paz na roça), “mulato escravo” de Tobias (Um sertanejo na Corte), “negros e moleques” (A noite de São João) e “dois negros” (o Cigano), mais figurantes que personagens, na realidade. (MENDES, 1982, p.26)

A presença e constância dos negros nos palcos fez nascer a personagem negra nos palcos nacionais que datam de 1830 até os nossos dias. Entretanto, temos que pensar sobre as colocações apresentadas pela autora Miriam Mendes no livro *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*. De 1838 a 1888, período do nascimento do teatro nacional, até abolição da escravatura, foi o período em que autores tiveram maior interesse pelo negro e iniciaram as criações de personagens negros. A autora frisa que “1838 foi o auge da lavoura cafeeira, auge do tráfico negreiro” sendo este o período no qual o negro passa a figurar personagens nos

palcos brasileiros. Em função destas informações, questiona a aproximação do autor com este seguimento social o fez escrever sobre a personagem negra. Este questionamento leva-me a pensar em alternativas, será que não é porque éramos tantos que passamos a ser notados. O jeito de ser, as histórias, as brigas, as atividades culturais, o sincretismo, tudo poderia servir de material para produção de textos cômicos. Outra questão, pertinente a este interesse notável, foi devido ao fato do teatro se encontrar entre as atividades menos prestigiosas e, assim, poderia receber um número considerável de negros. Partindo deste ponto, podemos entender que o teatro tornou-se um refúgio seguro para os negros cativos. A profissão de ator era desprezíveis pelas camadas sociais superiores. Por outro lado, negros na tentativa de ali se manterem tentavam aproximar-se deste grupo, travestindo sua cor. Em fins do século XVIII e início do XIX, muitos visitantes estrangeiros como o St. Hilarie chegou a notar que os atores tinham cor diferente e relatava: (...) os atores tinham “o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu e provam que a maioria deles é de mulatos” (MENDES, 1982, p.3).

Um fato interessante percebido até aqui é que desde a vinda dos Jesuítas, quando das representações, os textos nos contam que os negros procuraram disfarces para inserção no contexto social; a vitalidade das representações negras deixa claro que eles utilizam-se do recurso que hoje conhecemos como *Black - face*, porém utilizado ao contrário.

Um dos campos em que o preconceito se manteve ao longo dos anos foi na arte, especificamente no teatro, tendo em vista que o teatro é uma arte de exposição do corpo e da voz. Não havia, até o início do século XIX, o interesse em que o corpo, as ideologias e as impressões culturais do negro aparecessem como imagem e pensamento projetados em um palco oficial. A este respeito Ruth de Souza em entrevista a revista *Comunicação & Educação*, fala da ausência de negros em companhia teatral, na peça *Anjo Negro*.

A Maria Della Costa e o Sandro Pollone, grandes empresários, tinham um grupo de teatro muito importante, eles montaram a peça. Mas o engraçado é que o anjo negro da peça da Maria Della Costa era um ator branco pintado de preto. E o Teatro Experimental do Negro tinha nascido para o teatro deixar de pintar atores brancos de preto. Temos tantos pretos no Brasil e ninguém sabia que o negro era ator, que o negro podia ser ator. (Ruth in FÍGARO, 2002, p.62)

Certamente Maria Della Costa fez o espetáculo *Anjo Negro* usando de todos os requintes possíveis, mas o ator que representou o negro na peça foi Orlando Guy, um ator

branco pintado de preto. No livro *A Negação do Brasil*, o Joel Zito relata que em 1979, no filme *Aritana*, o personagem principal um índio, foi interpretado pelo ator Carlos Alberto Ricelli, da mesma forma que as personagens de mulatas dos romances de Jorge Amado, quando protagonistas, eram representadas por atrizes brancas pintadas. (ARAUJO, 2004 p.95)

Segundo a estudiosa Mara Lúcia Leal, já quando havia alguma representação de personagens negros até fins do século XIX e início do XX, ainda não eram pessoas negras que atuavam, ou seja, apenas a cor poderia ser apresentada, mas o corpo e voz do negro não tinham espaço em cena com suas peculiaridades identitárias. Depois, quando passaram a atuar, tinham papéis secundários, que os relegavam ao mesmo lugar marginalizado em que a sociedade os mantinha. A pesquisadora em teatro relata sobre a questão racial nas artes cênicas dizendo:

Uma das consequências de se tomar a diferença racial como forma de exclusão do outro e sua repercussão do teatro foi 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 estereotipada que reiteravam os preconceitos sociais; no texto cênico através do *Black - face*, ou seja, essas personagens negras eram representadas por atores brancos pintados. (LEAL, 2008, p.1)

As nuances que compuseram o panorama teatral em relação ao negro no século XIX oscilaram entre a figuração decorativa, os papéis estereotipados ou a total ausência.

Visando evidenciar que o negro poderia fazer teatro, ser digno de um papel substancial, tratando de sua cultura, de suas raízes nos palcos nacionais, para que a cor negra fosse colocada em cena tomando o palco como um espaço para tratar de suas ideologias e valores culturais, em 1944, Abdias Nascimento criou o Teatro Experimental do Negro (TEN), onde Ruth de Souza iniciou sua carreira, conforme descrito no capítulo um sobre este grupo. Abdias coloca:

A presença do negro no teatro se restringia a subalternos e ridículos [...] São verdadeiras gerações de atores negros e atrizes negras que só eram aproveitadas nos papéis secundários, folclóricos ou obscenos. O problema da oficialização do tipo da mulata é uma das coisas mais repugnantes do teatro brasileiro. A mulata é feita simplesmente como objeto sexual, como uma carne à venda, e isto é um fato que o Teatro Experimental do Negro veio contestar, questionar e se posicionar e se possível superar, essa falta de respeito à mulher negra. (NASCIMENTO, p.123).

Todas essas características estereotipadas remontam à condição de escravo imposta ao negro que veio ao Brasil. E mesmo logo após a abolição não houve políticas de respeito e reparação dessa situação. O regime patriarcal a pouco extinto ainda nos marca, os paradigmas europeus seguidos por muitos em pleno séc. XX reforçam a visão de que o negro como símbolo de virilidade, o procriador, objeto sexual e coisa. As políticas atuais – Lei nº 3198/00 Igualdade Racial, Lei nº 10369/03, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas redes públicas e particulares da educação, ainda não deram conta de reverter a situação de desigualdade, havendo hoje um preconceito velado e não a sua ausência, como fazem parecer.

Para Abdias Nascimento:

O Teatro Experimental do Negro veio para combater isso tudo, mas ele veio também para ser a favor. A favor da história negra, a favor da cultura negra, a favor de todos os valores positivos que a cultura africana trouxe para o Brasil e que continuam até hoje menosprezados, secundarizados, agredidos e folclorizados. (NASCIMENTO, 2006, p.123).

O processo de insatisfação do negro fez com que ele se unisse, criando formas de inserção social, cultural e econômica.

2.1. A MULHER NA CENA

Outro segmento que também sofreu para conquistar seu espaço foi o das mulheres. Historicamente, de acordo com alguns textos sobre o teatro clássico, Teatro da Antiguidade, ou História da Grécia, e alguns autores como Ferreira (1990) e Rocha Pereira (2006), coloca que a mulher não participava das apresentações de espetáculos, apenas os homens atuavam.

A personagem feminina entra em cena a partir do século XVII; na Inglaterra e na França as mulheres passaram a dividir a cena com os homens. Na França, uma das atrizes que outrora havia sido integrante do grupo de Molière passou a fazer parte do elenco das peças de Racine. Therese du Parc, conhecida depois como La Champmesle, foi a atriz que primeiro interpretou o papel principal de Fedra, da obra de Racine, tornando-se então uma das principais atrizes da chamada *Commedie Française*. Somente a partir do século XVII, na

Inglaterra e na França que as mulheres passaram a dividir a cena com os homens e não para mais.

Observamos que na representação aproximadamente em 512 a.C., um ator passou a representar vários papéis inclusive os femininos. Tanto no teatro, como na escrita a participação pública era realizada por homens. Na interpretação aqueles mais jovens e com voz mais fina cabiam às interpretações dos papéis femininos, passando a ser chamada de “travestis”, dando origem a palavra "travestis" devido ao fato de homens com voz mais fina fazerem uso de vestimentas de mulheres para representá-la na cena teatral.

Este recurso de travestimento além de ser utilizado por atores no teatro, também foi utilizado por jogadores e outros profissionais negros. Ou seja, em determinadas atividades que se destacavam nas primeiras décadas do século XX no Brasil, em que se não poderiam apresentar a cor negra, para que o negro pudesse ser incluso na nossa sociedade ainda usou o recurso de *Black – face*.

Cito como exemplo mais evidenciado o futebol, que no século XX já era o principal evento esportivo do país praticado somente pela elite. Aos poucos a modalidade caiu no gosto popular, ganhou a periferia, os morros e, claro, as elites não aceitavam mestiços e muito menos negros para atuar nos clubes. Para que o atleta negro pudesse atuar no futebol brasileiro, foi preciso travestir o negro, passando pó-de-arroz no seu rosto para embranquecer.

[...] Desaparecera a vantagem de ser de boa família, de ser estudante, de ser branco. O rapaz boa família, estudante, branco, tinha que competir em igualdade de condição com um pé-rapado quase analfabeto, mulato e ou preto, para ver quem jogava melhor. (FILHO, 2003 p. 11).

Em meados do século XVII inicia-se no país apresentações com participação da mulher no teatro, sendo que D. Maria I, a louca, lança veto através do decreto em 1780. (ANDRADE, p.25). O veto que tinha o poder de Lei proibia os papéis femininos no teatro dos Colégios; a mulher só poderia estar na cena para representar às Santas Virgens, entravam mudas e saíam caladas cobertas dos pés a cabeça. A rainha D. Maria agia como censora julgando o teatro como promiscuo o que levaria as mulheres à excitação ao devaneio ou às paixões antes do tempo.

Esta repressão ao teatro e a mulher, a censura, se manifesta ao longo dos tempos em nome da Monarquia, da religião, da metrópole, da língua, da família e dos bons costumes. Ela tem como um de seus objetivos a manutenção do *status quo*. Segundo Alexandre Ayub

Stephanou (2001), qualquer elemento que possa colocar em risco o poder estabelecido é passível de censura, mesmo que esse risco seja fruto de considerações morais do próprio censor.

[...] a censura é a ação de proibir, no todo ou em parte, uma publicação ou encenação. Essa supressão deliberada altera o fluxo normal da informação, destituindo de significado um determinado acontecimento. Dessa forma, ao retirar elementos, a censura anula o conjunto. (STEPHANOU, 2001, p14.)

Na construção cultural do nosso país, muitos elementos foram excluídos. Havia um preconceito muito grande contra o negro, a atividade teatral e as mulheres; todos foram por longo tempo proibido oficialmente de participarem da sua história. Como o caso de elencos teatrais que eram constituídos em grande parte por negros e mulatos a proibição da presença de atrizes, mesmo quando a censura já havia sido liberada. E, por fim, a má fama da classe de artistas, bem como, a reclusão das mulheres da sociedade em suas casas, afastando-as do contato com atores e atrizes dos palcos brasileiros. No entanto todos estes, alheios a esta proibição de cercear o desejo de estarem na cena, desafiaram as autoridades e rebelaram-se contra o veto e o preconceito, passando a fazer teatro clandestinamente.

Surge das mulheres o movimento feminista no Brasil, com intuito principal de conseguir o direito das mulheres votarem, fato alcançado em 1932, implicando noutros questionamentos para maior liberdade para a mulher. Pois até 1950, as mulheres brasileiras tinham de pedir permissão aos seus maridos para que pudessem trabalhar fora de casa.

A ausência feminina até meados do século XX tem raízes profundas e históricas na crença da inferioridade biológica e intelectual da mulher.

[...] identifica três crenças associadas ao homem e à mulher que persistiram na ciência: (i) que possuem naturezas sexuais e psicológicas diferentes, (ii) que a superioridade e a dominância são características inerentes ao homem e (iii) que a superioridade masculina e inferioridade feminina são naturais. (Barbara Heller, in NOGUEIRA, C. 2001)

Acreditava-se que a mulher cabia à intimidade do lar, os cuidados com a higiene doméstica, com a decoração, com a saúde da prole, com a do marido e nunca consigo mesma. A mulher negra e mulata nem são citadas. Creio que por este motivo foi gerado o ditado: “mulher negra é para trabalhar, mulata para fornicar e branca para casar”.

De acordo com a pesquisadora Luiza Barreto Leite sobre o teatro deste período, “é nas festas folclóricas em que se encontra a tradição de nosso teatro e que mulheres de diferentes religiões e feitios exercem preponderante influência.” (LEITE, 2008 p.219). Continuando, a pesquisadora informa que uma das primeiras mulheres do teatro brasileiro surgiu em 1794 quando Pedro Pereira Bragança arrendou um espaço conhecido como o primeiro Teatro de Porto Alegre ou Casa da Ópera, para Maria Benedita de Queiros Montenegro, como representante cômica.

Outra mulher precursora da arte de interpretar é Joaquina Maria da Conceição, mais conhecida por Lapinha, que fez parte do elenco do Vice Rei Luiz de Vasconcelos no Rio de Janeiro entre 1779 e 1790, segundo Galante de Souza (1960, p.113).

Posteriormente, com a transferência da família real para o Rio de Janeiro, abertura política companhias de espetáculos passaram a fazer paragens no Brasil e junto as estas grandes atrizes que tomavam gosto pelo país e apaixonavam-se por admiradores. Neste caso, outros nomes femininos ganharam os palcos e os corações brasileiros, como a portuguesa Eugênia Câmara, que foi atriz, poetiza tradutora e autora dramática, companheira de Castro Alves de 1859 a 1867, período em que tem seu ápice na carreira aqui no Brasil. Outra atriz foi a açoriana, poetiza, tradutora e autora dramática Adelaide Amaral, grande intérprete de Joaquim Manuel de Macedo, autor do romance *A Moreninha*; considerado pela crítica um dos maiores românticos, foi também médico, jornalista, professor de *Geografia e História do Brasil* no Colégio Pedro II, sendo ainda sócio fundador, secretário e orador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, desde 1845. Adelaide Amaral também foi interprete de França Junior e rival de Eugenia Camara: “(...) após conhecer o sucesso atuando em grandes empresas como o Ginásio Dramático, chega ao fim da carreira, errando de palco em palco, em companhia do marido, o ator Pedro Joaquim” (FARIA, 1993, p.128).

Estela Sezefreda foi a estrela do teatro da escola romântica no Brasil, grande participante do movimento de afirmação nacional para o teatro no Brasil. A atriz criou personagens em mais de cinquenta dramas e comédias e, como Ruth de Souza, participou da peça “Othelo” no papel de Desdêmona, obtendo em todas aplausos e ovações.⁸

⁸ Livro Ano Biográfico Brasileiro, escrito por Joaquim Manuel de Macedo. Publicado em 1876 pela Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico no Rio de Janeiro.

Ismênia foi cantora e rádioatriz; considerada uma das mais belas vozes do rádioteatro do Brasil, fez história interpretando algumas das novelas mais famosas. Além disto, era vista como matriarca do teatro brasileiro, por realizar, desde 1871, movimentos em benefício à evolução profissional dos atores.

Neste contexto, a dramaturgia brasileira era produzida e encenada com contribuições de mulheres guerreiras. Nós não podemos negar que as atrizes e autoras acima apresentadas, contribuíram para trazer a cena um olhar feminino, colocar no palco está referencia teatral. Mulheres precursoras que produziram ações na encenação, roteiros escritos e pensados por ela. Roteiros que, embora pareçam triviais, comédias de riso fácil, possibilitaram o desvelamento da visão de ideologia do masculino dominante que historicamente em dados momentos confinaram a mulher ao espaço do lar, ao espaço doméstico.

Outras mulheres, além das acima em destaque são apresentadas através do livro *A Mulher e o Teatro Brasileiro do século XX*, organizado por Ana Lúcia Vieira de Andrade, em parceria com Ana Maria Bulhões de Carvalho que contou com a colaboração de doutoras, autoras, pesquisadoras, atrizes e críticas de teatro. O livro traz textos, em sua maioria, escritos por mulheres, exceto em alguns momentos como, Sérgio Britto, que escreve sobre Fernanda Montenegro, André Valli, sobre Marília Pêra e Sérgio Fontana que escreve sobre Dulcina de Moraes, mas todos imbuídos em dissertar sobre as mulheres, personalidades que fizeram a cena acontecer.

Maria Jacinta foi uma importante dramaturga por trazer aos palcos uma dinâmica feminina. Além de dramaturga, passou pelas áreas de produção, direção e crítica, dirigiu o Teatro do Estudante do Brasil entre 1940 e 1942 quando Cacilda Becker estreou em 1947, fundou em conjunto com Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo e Osvaldo Mota o Teatro de Arte do Rio de Janeiro. Dulcina, por ser empresária, ao propor um repertório foi contrária a Maria Jacinta, menos atrevida, preferindo uma dramatização, no seu espaço de teatro mais tradicional, onde temas polêmicos eram evitados (Andrade, 2008, p16). Outra atriz que se consagrou diretora e empresária é Bibi Ferreira que em sua carreira optou por um repertório de comédia, a um público menos intelectualizado e sem confrontar-se com temas polêmicos. Resumidamente as mulheres apresentadas são ícones para a nossa história e muitas outras colaboraram. Para melhor sintetizar a evolução da mulher no início do século XX, será elencado, através de um quadro demonstrativo, estas colaboradoras, apontando quem são

algumas das mulheres de maior relevância no circuito teatral, aquelas que tiveram destaque como empresárias, o que fizeram no período, o grau de parentesco ou relacionamento entre as mesmas e qual a cidade de origem destas mulheres.

Quadro Demonstrativo da atuação de mulheres em grupos de teatro na primeira metade do século XX

Nome	Ano Nasc.	O que fizeram	Grau parentesco	Cidade
Maria Jacinta		Dramaturga produção, direção e crítica.	Amiga de Cacilda e Fernanda Montenegro Sócia Dulcina	Rio de Janeiro
Dulcina de Moraes		Empresária, atriz	Amiga de Cacilda sócia de Jacinta	Rio de Janeiro
Cacilda Becker	1921 1954	Empresária, atriz	Esposa de Sandro Cia M ^a Della Costa	São Paulo
Bibi Ferreira	1944	Empresária, atriz	Amiga de Dulcina Afilhada Abigail	Rio de Janeiro
Cinira Polônio	1857 1938	Forma empresa teatral	lança Lucília Peres	Rio de Janeiro
Lucília Peres		Atriz Teatro Pedagógico	Sobrinha Abigail	Rio de Janeiro
Abigail Maia	1887 1981	Atriz , cantora	Tia de Lucília Madrinha de Bibi	Rio de Janeiro
Itala Fausta	1879 1951	Atriz, mestra	Tia do produtor Sandro Polloni, casado M ^a Della Costa	São Paulo e Rio de Janeiro
Ismênia dos Santos	1840 1918	Empresária, atriz	Amiga de Conchita Julia	Bahia e depois Rio de Janeiro
Conchita Bernard depois Moraes	1885 1962	Atriz	Amiga Ismênia Irmã Julia Bernard	Rio de Janeiro
Julia Bernard	1885 1962	Atriz	esposa do irmão de Ismênia	Rio de Janeiro
Maria Della Costa Companhia	1948	Empresária, atriz	Amiga de Itália Fausto	Rio de Janeiro

Dados obtidos através do livro *A Mulher e o Teatro Brasileiro do século XX*, p. 27-29.

O quadro demonstrativo apresenta claramente que no início do século XX, muitos dos nomes e sobrenomes das atrizes em referência, têm um vínculo, que ora é anterior na relação com o Brasil, ora são histórias pessoais de parentesco. Algumas são filhas, netas, casado com irmão de sobrinhas de atrizes que vieram com grandes companhias de teatro da Europa e por aqui ficaram, constituíram famílias. Outras vieram para o país com o intuito de contribuir, de possibilitar a expansão do teatro nacional. Outra constatação é que todas se conheciam, de alguma maneira uma era amiga, parente, diretora e ou produtora da outra.

Observa-se também que muitas destas mulheres, senão todas vêm de família abastada, de famílias tradicionais no país. A tendência ao identificarmos estas mulheres é averiguar o *status* destas mulheres de acordo com a época, estas são mulheres influentes culturalmente e economicamente. Na verdade não é de estranhar que as instâncias de poder cultural estivessem nas mãos das pessoas que detinham o poder econômico, era assim e continua assim.

2.2. Alguém viu Ruth?

Ruth de Souza recebeu por três vezes o prêmio Saci de melhor atriz coadjuvante por seus inúmeros trabalhos no cinema, teatro e televisão, por diversas vezes foi agraciada com diversos prêmios e homenagens que reconhecem o seu talento e dedicação à arte da dramaturgia. Em 1985, recebeu homenagem do Centro de Integração da Cultura Afro-Brasileira (CICAB) com a participação do então Presidente José Sarney. Em 1989 ela recebeu do Ministério da Cultura o prêmio Dulcina de Moraes, na categoria teatro, por sua contribuição ao desenvolvimento da cultura brasileira, mas Ruth de Souza ficou fora do livro *A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX*. Algumas questões são pontuadas para discutir os motivos que a deixaram fora.

O fato de Ruth não ter dinheiro ou facilidades para criar um grupo talvez seja uma das dificuldades de uma atriz negra se inserir nesse rol de atrizes-produtoras.

Ruth, em uma entrevista dada à Maria de Lourdes Micaldas (2004), afirmou: “Sempre procurei ser a melhor. Seja branco ou negro, se você tem autoestima, tem que lutar pelos seus sonhos, tem que ser muito bom naquilo que você faz. Não acredito que por ser negro você não consiga vencer as barreiras”⁹. Também afirma:

A minha experiência no Teatro Experimental do Negro é um deslumbramento, acreditando muito que iria realizar muita coisa, não pensava em dificuldades, não pensava em ganhar dinheiro. Pensava apenas em ser uma atriz. Nunca soube fazer negócios, meus contratos são horrorosos. (Ruth in FÍGARO, 2002, p.63).

A atriz Ruth de Souza queria fazer teatro e fez, porque não ser reconhecida pelo feito, que não foram poucos. Ela está fora do livro *A Mulher e o Teatro Brasileiro do século XX* por sua condição econômica ou por sua cor?

Sempre levo mais tempo sem fazer teatro porque não tenho o meu grupo, minha produção. Como diz a Fernanda Montenegro, você tem que ter a sua produção. O outro não vai produzir um grande papel para você. Uma vez a Maria Della Costa me disse: "tenho uma peça e queria convidá-la, mas sei que você rouba a cena da gente!". Foi um elogio. Fiquei com cara de boba. E aquela coisa, ela é a produtora e ela não vai me dar um grande papel. Claro que nenhum ator faz isso pelo outro, de jeito nenhum. (Ruth in FIGARO, 2002, p.71).

Nota-se que Ruth jamais faria parte deste grupo onde todas as mulheres elencadas, para este livro têm uma estabilidade financeira proveniente de suas famílias, ou de seus negócios. A menina pobre que veio do interior fez sucesso, mas não fortuna, é contraponto as outras atrizes que em sua maioria são proprietárias de companhia de teatro. Como é o caso das atrizes Bibi Ferreira, Dercy Gonçalves, Tônia Carrero, Cacilda Becker, Maria Della Costa, Marília Pêra, Dulcina de Moraes, Eva Todor e Fernanda Montenegro.

Essas mulheres exercem funções de empresárias, dramaturgas, encenadoras e também de atriz, em muitos casos. Desta forma, é possível identificar e estabelecer a relevância do papel de nomes como Bibi Ferreira, Dercy Gonçalves, Tônia Carrero, Cacilda Becker, Maria Della Costa, Marília Pêra, Dulcina de Moraes, Eva Todor, Fernanda Montenegro, Tônia Carreiro, Barbara Heliodora, Júlia Lopes de Almeida, Maria Clara Machado, Maria Jacinta, Lucia Coelho, Maria Helena Kuhner, Bia Lessa, Consuelo de Castro, Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral. São elas que estão atreladas à cena, à cultura nacional e Ruth não. O livro *A*

⁹ Entrevista publicada no site <http://www.velhosamigos.com.br>, na seção Gente em Foco, em 22.01.2004.

Mulher e o Teatro Brasileiro do século XX tem como objetivo principal discutir o lugar da mulher no teatro brasileiro.

Através de algumas falas de Ruth de Souza, observo que ela até pensou em conseguir formar seu grupo de teatro apenas com atores negros como destaca em entrevista:

Quando voltei, achei que ia deslumbrar o mundo, que ia ter meu grupo de teatro, que ia fazer. ... Mas cadê dinheiro? Não dá para fazer isso sozinha. Nunca tive um grupo, vim com a intenção de ter um grupo profissional de teatro, de atores negros, aquelas coisas que às vezes não acontecem na vida da gente. Mas não me magoei. Não tenho o grupo, mas tenho a mim, toco o meu barco sozinho. (FÍGARO, 2002, p.71)

Ruth de Souza, apesar de dizer que sempre teve sorte, neste sentido não teve a sorte de nascer rica, tão pouco de ganhar tanto dinheiro com seu trabalho a ponto de montar uma companhia de teatro. Talvez este pequeno deslize financeiro/econômico não a tenha colocado em evidência para fazer parte e contribuir com o empreendimento.

A autora Ana Lúcia Vieira de Andrade, explica que o livro *A Mulher e o Teatro Brasileiro do século XX* é um projeto que busca valorizar os ícones femininos: “A mulher e o teatro brasileiro valorizam as grandes figuras femininas que ajudaram a escrever a história dos nossos palcos através de um mergulho em suas biografias, carreiras e no tipo de intervenção estética proposta por elas” (ANDRADE, 2008 capa).

Buscando enquadrar a atriz Ruth de Souza neste contexto, disponibilizo para compartilhamento dos leitores o que creio ser um dos motivos de maior relevância para o teatro brasileiro, para a mulher atriz e para a mulher negra: a indicação para o prêmio. Ruth de Souza ficou em segundo lugar em Veneza numa premiação que contemplava importantes atrizes. Segue abaixo parte do texto sobre um dos prêmios mais cobiçados por atores brasileiros, independente de raça/cor, que colocou Ruth de Souza no topo.:

Além de mim concorriam ao Prêmio a Michele Morgan, uma outra atriz de que não me lembro o nome, acho que era a Lana Turner, a Lili Palmer, que fazia a proposta e tinha também a Katherine Hepburn. A Lana Turner, a Michele Morgan e a Katherine Hepburn ficaram atrás de mim. Perdi por dois votos. Estava junto com a Lili Palmer que ganhou, porque o filme a proposta era um trabalho só dela com o marido, era uma história que se passava só com casais. O trabalho dela era realmente muito bom. Eu não tinha apoio em Veneza, ninguém sabia quem eu era. Mas de qualquer maneira, me senti premiada, pois estava concorrendo com as maiores atrizes do mundo. (FÍGARO, 2002, p.68)

Nas telas o nome de Ruth de Souza aparece em mais de trinta filmes, diz o jornalista Milton Cesar Nicolau. A atriz estava em pé de igualdade junto às demais atrizes da época e, mesmo assim, de acordo com o livro que creio ter cometido uma grande injustiça, Ruth de Souza não pode contribuir para a construção da cena brasileira.

E foi através do cinema que viveu um fato desconhecido pela maioria das pessoas e desprezado por aqueles que poderiam propagá-lo. No festival de Cinema de Veneza, em 1.954, Ruth foi indicada para o prêmio de melhor atriz por sua atuação em "Sinhá Moça". Suas concorrentes eram as estelares Katherine Hepburn, Michele Morgan e Lili Palmer. Por dois votos perdeu para Lili Palmer, ficando à frente das duas outras consagradas atrizes. Naturalmente, após esse honrado segundo lugar, Ruth passou a ostentar o mesmo quilate de suas companheiras. Menos no Brasil. (NICOLAU, 2000).

Ruth desabafa quando perguntada sobre a mídia, diz: “o que você esperaria da mídia na década de 50, se hoje o negro ainda é deixado de lado, imagine naquela época”. A imprensa sempre desempenhou um papel importante para o negro brasileiro, os grandes veículos ajudaram a cultivar *apartheid* brasileira, dando mais espaço ao negro criminoso e marginalizado, não identificando como negro, outros representantes intelectuais e culturais. Hoje o negro é deixado de lado, excluído da história nacional do teatro, tendo ele por inúmeras vezes desde o início da colonização participado deste contexto. De acordo com o jornalista Milton Cesar Nicolau e com a própria Ruth no Brasil sua indicação quase não foi noticiada.

Fiquei sabendo de minha indicação e, mais tarde, do resultado, por acaso. Antigamente, os cineastas não participavam e nem inscreviam seus filmes nos festivais internacionais. Naturalmente, nunca iriam fazer uma grande promoção de minha indicação ao prêmio. É bem verdade que ganhei a capa da revista Manchete, por causa do sucesso do filme. Curioso é que as reações foram mais de surpresa por verem uma negra em destaque do que admiração por meu trabalho... (Ruth in Milton Cesar Nicolau - 3/09/00)

O livro é um trabalho de cunho histórico, de resgate a memória artística e cultural, no qual se discute temas como o surgimento das revistas, sua construção como gênero, a relação da mulher com esse tipo de teatro. Discuti ainda, a censura getulista, o cinema da época, os artistas da revista e a trajetória de diversas atrizes nos palcos do Rio de Janeiro e do Brasil entre as décadas de 1930 e 1960. Também Ruth de Souza participou de espetáculos com muitas das atrizes da época nos palcos do Rio de Janeiro, São Paulo e exterior entre as décadas de 1930 e 1960, como apadrinhada através do TEN por uma destas grandes estrelas.

Na biografia de Ruth realizada por JESUS (2004), temos várias passagens de Ruth com muitas destas grandes estrelas. Foi à própria Dulcina de Moraes quem os ajudou a conseguir espaço no teatro municipal para a estreia do TEN. Quando da apresentação para CAMUS, no festival Shakespeare de Paschoal Carlos Magno, o grupo não tinha espaço para ensaios, foi também Dulcina quem conseguiu o local.

Dulcina de Moraes cedeu o teatro. Cada grupo encenou um número de sua montagem. Foi um espetáculo belíssimo. Todo mundo participou: Madalena Nicol, Maria Della Costa, Procópio Ferreira, Cacilda Becker fez Desdêmona, ao lado do Abdias do Nascimento, a própria Dulcina, entre outros. (Ruth in JESUS, 2004 p.41)

No teatro trabalhou com muitos diretores e companhias renomadas além do TEN, com atores e peças de sucesso. Em 1960, *Quarto de Despejo*, que era um texto da Edy Lima, a direção era do Amir Haddad. Em 1964, no TBC *Vereda da Salvação*, do Jorge Andrade, com direção de Antunes Filho. Era um elenco numeroso, com mais de 20 atores, encabeçado por Cleyde Yaconis, Raul Cortez, Aracy Balabanian, Stênio Garcia e Lélia Abramo. Em 1948, montaram *Terras do sem fins*, uma parceria entre dois grupos o TEN e Os Comediantes, estavam Cacilda Becker, Maria Della Costa, Sandro Apolônio, um grande elenco, todos em começo de carreira. Em 1952 fez *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, na companhia de Sérgio Cardoso e Nydia Licia (Ruth in JESUS, 2004 p.56).

Figura 11 – Peça *Vestido de Noiva*



Fonte: Acervo Nydia Licia.

No período pesquisado no livro de Andrade (2008), de 1910 a 1990, vemos 80 anos de história de mulheres que colaboram com a cena e com a cultura, mas ninguém viu a Ruth de Souza representando a mulher negra, referência de mulher negra no teatro, televisão e cinema, marco desta cultura. Ruth de Souza ficou de fora do livro *A Mulher e o Teatro Brasileiro do século XX* mesmo sendo uma atriz que vem trabalhando na cena brasileira desde 1944 até hoje, 2013, que soma os anos de história, de trabalhos no rádio, no teatro, no cinema e na televisão, aos valiosíssimos prêmios e indicações; mesmo sendo sua forma de representação sem muitos estereótipos; mesmo sendo seus questionamentos sobre a criação das personagens e sua participação em um grupo que subverteram a concepção cênica, que fomentaram o surgimento de textos e colocaram a mulher na cena teatral brasileira.

Ruth de Souza é atriz, sempre se preocupou com a encenação, em um dos trechos de sua entrevista a Maria Ângela de Jesus diz: “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.” (Ruth in JESUS, 2004 p.74).

Acho digna a fala de Ruth de Souza e percebo que o reconhecimento da mulher no teatro brasileiro não estará completo se a atriz mulher negra não for reconhecida pelo seu trabalho. Como foi apresentada anteriormente, toda a trajetória do teatro nacional tem pontos convergentes com a história do negro e da mulher; as contribuições dos negros os habilitam a fazerem parte da história.

Ruth conta que quando foi para São Paulo e depois para os Estados Unidos ficou insegura, pois recebeu muitas informações negativas e diziam que São Paulo era cheia de preconceitos.

Não vou fazer amizades porque ninguém vai querer ser meu amigo, por causa dessas questões raciais. Tomo mundo me falava muito isso, era terrível. Não dá para imaginar minha insegurança. [...] A força de uma pessoa que tem talento, que persiste no sonho e tem um objetivo, acaba fazendo as coisas acontecerem. Só é preciso planejar. (RUTH IN JESUS, 2010 p. 51 e 52).

Ruth recebeu o apoio de Vinicius de Moraes, que escreveu uma carta de próprio punho e colocou o nome de alguns amigos na embaixada brasileira em Washington caso algo lhe acontecesse. Este cuidado que Vinicius de Moraes teve com Ruth foi muito importante, e segundo a atriz, ela não pediu nada, ele que ofereceu ajuda por acreditar nela. A carta hoje

está exposta na Toca do Vinicius, um museu que fica na Rua Vinicius de Moraes, a atriz foi e voltou com a carta não sendo necessário seu uso.

É neste sentido, de cuidado que abordo algumas questões de nossa literatura dramática, parece-me forçado aceitar alguns descuidos que parecem reforçar o preconceito existente em relação ao feminino, a cor, e sobre o artista de uma maneira geral. Visto que este preconceito ainda está muito presente na sociedade do século XX, chamo a atenção para que posa-se entender a grande dificuldade para realizar uma trajetória sendo atriz e negra.

Os tempos são outros, mas continuamos reféns deste passado. Ruth de Souza é grata por ter a felicidade de ser uma boa atriz e conhecer alguns grandes artistas brasileiros contemporâneos a ela, que fizeram do século XX um século de inovações com pessoas que apoiaram seu trabalho pessoas do campo das artes, das comunicações.

Nessa época, comecei a freqüentar o famoso *Vermelhinho*, um café freqüentado por escritores e jornalistas na Cinelândia, em frente à ABI (Associação Brasileira de Imprensa), uma referência da cidade, um ponto de encontro, onde às 5 horas da tarde chegavam os pintores do Museu de Belas Artes. Vinham para tomar café, bater papo. Era um lugar freqüentado pelos jornalistas da ABI, gente que estava indo para a redação dos jornais ou que estava voltando. Perto do *Vermelhinho* havia o Teatro Ginástico, onde sempre tinha alguém ensaiando e que passava ali para tomar um lanche. (Ruth in JESUS, 2004, p.46).

Foi neste meio artístico que Ruth conheceu pessoas que acompanharam seu trabalho como atriz e apoiaram sua iniciativa de ir para os Estados Unidos aperfeiçoar conhecimento e que a referendaram posteriormente para a TV e para o cinema.

Figura 12 - Ruth de Souza , Jorge Amado e Marisa Prado



Referência: Acervo Ruth de Souza

Dentre tantos que faziam parte de grupo de pessoas do fazer cultural da época estão: “Nelson Rodrigues, Portinari, Santa Rosa, Aldemir Martins, Paschoal Carlos Magno, Jorge Amado... Todos nós nos reuníamos ali, bem em frente ao prédio do ABI. A cidade era outra, era uma delícia.” (Ruth in ALMADA 1995, p.149). No livro de Maria Ângela de Jesus (2004), Ruth informa que começou sua carreira quando muita gente boa estava começando, muita gente que cresceu e fez uma carreira brilhante.

A atriz interpretou grandes papéis no teatro no momento que finda a II Grande Guerra Mundial, as mídias estavam sendo repensadas para o Rádio Teatro, TV, teatro, estávamos começando com o cinema novo. Era um pipocar de movimentos artísticos intensos com várias montagens nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Seguindo o ritmo das grandes companhias de teatro, com produções grandiosas e um numero elenco o TEN – Teatro Experimental do Negro - com apenas um ano de existência participou do Festival Shakespeare, organizado por Paschoal Carlos Magno. Sem espaço para os ensaios o grupo pediu socorro a um de seus incentivadores, a também atriz e empresária Dulcina de Moraes, que abriu o espaço do seu teatro para o grupo. Nesse festival além do TEN outras companhias fizeram apresentações como: Madalena Nicol, Maria Della Costa, Procópio Ferreira, a própria Dulcina, entre outros. Os grupos fizeram a apresentação do

primeiro ato de *Calígula* que ocorreu por conta da visita do autor Albert Camus durante passagem pelo Rio em julho de 1949.

Fui à primeira Desdêmona negra. Acho que a primeira Desdêmona negra do mundo! É aquela foto ali na entrada (aponta orgulhosa para o quadro na entrada de seu apartamento, com ela e Abdias, em cena de *Othelo*). (Ruth in JESUS, p.41).

O fato correu em virtude de Paschoal Carlos Magno realizar um festival shakespeareano. O Teatro Experimental do Negro tinha apenas um ano e queria acompanhar o ritmo de trabalho dos demais grupos. Nestas montagens Cacilda Becker fez Desdêmona, ao lado do Abdias do Nascimento, da peça *Othelo* de Shakespeare, com o pessoal do Teatro dos Estudantes.

Depois, para a apresentação no festival, Ruth de Souza repetiu a cena de estrangulamento com Abdias e ressalta; “A própria história de *Otelo* conta que os dois eram loiros”. (ALMADA, 1995, p146).

Figura 13 - Peça *Othelo* Ruth de Souza e Abdias do Nascimento



Fonte: Acervo Ruth de Souza

Somando aos demais trechos acima descritos, é crível que muitas atrizes citadas no texto de Ana Lúcia Vieira de Andrade, iniciaram suas carreiras em mesmo período que Ruth de Souza e estiveram em palcos com a atriz, há minimamente momentos de aproximação e conhecimento entre estas mulheres. Então qual é o ponto?

Em entrevista a revista Comunicação & Educação - *A arte de uma pérola negra de Roseli Fígaro* (2002)-, Ruth deixa escapar a repercussão criada quando da apresentação, que comentavam:

E nós montamos uma cena de *Othelo*. Fiz com o Abdias do Nascimento, foi um susto, um espanto. Como é que essa menina se interessa por Shakespeare?! Que menina engraçada! Ela é meio maluca, não é igual aos outros negros que gostam mais de pular no samba. Adoro o samba, acho maravilhoso, mas não era o meu meio. (Ruth in FÍGARO, 2002, p.65).

Esta fala nós leva a pensar no que dissemos anteriormente: a questão da cor, atrelado a um estereótipo preconceituoso. Isto pode ser uma das causas para a mulher negra ter estado a tanto tempo fora da cena?

Outro momento que deveria ter tido mais divulgação para que nós brasileiros, artistas pudéssemos aprender foi quando Albert Camus veio ao Brasil. Camus fala a respeito deste episódio em seu livro *Diário de viagem*: “Estranho ver esses romanos negros. E depois, o que parecia um jogo cruel e vivo tornou-se uma arrulhar lento e terno, vagamente sensual. Em seguida, desempenham para mim uma peça brasileira curta, que me agrada muito”. (CAMUS, 1997).

Observa-se que o olhar viciado do escritor, romancista, ensaísta, dramaturgo, filósofo e jornalista. Albert Camus, acostumado com a padronização européia não entende inicialmente a proposta do TEN em colocar, atores negros representando um clássico. Mas CAMUS logo se rende conforme relata Ruth:

[...] outro dia um amigo meu, um jornalista francês, Laurence Dubois, que estava escrevendo um livro sobre cinema brasileiro, ficou muito impressionado ao ver uma foto minha ao lado de Camus. E me disse: D. Ruth, a senhora fez a Cesônia? Tenho um livro em Paris, que reúne textos do Camus e em um deles ele conta que ficou muito impressionado com um grupo de negros que representou Calígula aqui no Brasil. Ele cita uma jovem que fez uma deslumbrante Cesônia! (JESUS, 2004 p43).

Nelson Rodrigues não hesitava em dizer:

É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros. Os artistas de cor, ou fazem moleques gaiatos, ou carregam bandeja ou, por último, ficam de fora (*Quilombo*. Rio de Janeiro, 12/1948, p.1).

O teatro possibilita a criação de novos signos culturais, novas metáforas que não sejam apenas recortes parciais da realidade, mas que criam uma realidade nova, que permita ver além dos limites. Embora o teatro por um bom tempo, no período colonial, tenha estado a serviço do dominante, atrelando ao poder hegemônico, sendo por vezes repetitivo padronizado e, temporariamente, limitado, hoje, na contemporaneidade, prima-se pela liberdade e criatividade. Ruth de Souza acreditou em si, em seu sonho de ser atriz, no mundo do teatro, na possibilidade de chegar ao infinito, de criar resistências, de promover processos culturais, sendo mulher negra.

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 estudar. Não é só decorar o texto, é preciso ficar um mês em cima dos ensaios, procurando o personagem. Claro que, dependendo do diretor, você dá menos ou mais porque você aprende a compreender o personagem e o papel. Você aprende a ler uma peça, um texto. Isso tudo a gente vai aprendendo porque o teatro nos dá isso. É um aprendizado (Ruth de Souza in JESUS, 2004 p.74).

O intérprete negro é o sujeito da sua auto representação, uma linguagem dramática e cênica alternativa, a negrura tem que ser investida de um poder agenciador ímpar no cenário do teatro brasileiro. O problema do reconhecimento e da desconsideração está claramente explícito no caso da atriz negra; este é um drama que vem desde o início das telenovelas. Uma atriz que viveu esta situação foi Isaura Bruno que representou a personagem Mamãe Dolores, que teve sucesso absoluto, porém nenhum reconhecimento. O personagem da atriz é uma combinação perfeita do estereótipo da clássica mãe negra presente na literatura e no teatro desde o período da abolição da escravatura, amor extremo a um filho que não é seu e ao estereótipo norte-americano de sucesso interpretado por Hattie McDaniel, no filme *E o vento levou* (ARAÚJO, 2004, p.62). A atriz realizou diversas montagens na televisão como; 1969 - A Cabana do Pai Tomás, 1966 - O Anjo e o Vagabundo, 1965 - O Preço de uma Vida, 1964 - O direito de nascer e o Sítio do Picapau Amarelo, no cinema: 1975 - O Incrível Seguro de

Castidade, 1972 - A Marcha, 1968 - O Jeca e a Freira, 1962 - O Vendedor de Lingüiças, 1952 - Simão o Caolho e em 1949 - Luar do Sertão.

Figura 14 **Isaura Bruno**



Figura 15 **Isaura Bruno**



Figura 16 **Isaura Bruno**



Fonte: ARAÚJO, 2004, p.62

Isaura Bruno iniciou sua carreira em 1949 realizando diversas montagens no cinema e televisão. Dentre os diversos trabalhos realizados observa-se que mesmo com um papel secundário na novela “O direito de nascer” de 1964, foi a primeira atriz negra de sucesso na televisão brasileira, com a personagem Mamãe Dolores. Em 1969 Ruth de Souza foi protagonista na telenovela “A Cabana do pai Tomaz” e contracenou com Isaura Bruno que fazia a personagem Bessie, vindo a encerrar sua carreira em 1975. Sem trabalho no cinema e na televisão, entrou em decadência e, por certo tempo, passou a viver apenas dos direitos autorais de um livro seu de culinária que ela havia publicado. Mas o dinheiro acabou e ficou cada vez mais esquecida pelos amigos e pelo público, até a sua morte em 1977 como indigente, vítima de enfarte enquanto vendia doces nas ruas da cidade de Campinas, interior paulista, aos 60 anos de idade. Isaura Bruno, a primeira atriz afro-brasileira a conseguir ser a protagonista principal de uma telenovela brasileira, uma conquista que atingiu por seu talento, morreu e continua esquecida.

2.3. Televisão

A televisão vende beleza às chamadas estrelas, são sempre escolhidos os mocinhos e mocinhas bonitinhos, mas existem os atores de verdade que são os coadjuvantes. Esses carregam a história já que o mocinho e mocinha não podem fazer uma história sozinhos. (ALMADA, 1995 p.159).

Vemos as telenovelas são um dos veículos de comunicação responsáveis por definir a imagem que o Brasil tem para o mundo lá fora. Por ser o veículo de massa mais consumido, por meio das telenovelas, por terem uma capacidade de abrangência inclusive internacional, mostra-se um modelo de beleza a europeia: “Para nós, moçambicanos, a imagem do Brasil é a de um país branco ou, no máximo, mestiço. O único negro brasileiro bem-sucedido que reconhecemos como tal é o Pelé.” (CHIZIANE, 2004).

Foi com um desabafo inesperado que a romancista moçambicana Paulina Chiziane chamou a atenção do público do seminário *A Literatura Africana Contemporânea*, que integra a programação da 1ª Bienal do Livro e da Leitura, em Brasília (DF): “Temos medo do Brasil”. Segundo ela, os produtos culturais como as telenovelas que são transmitidas para eles em

Moçambique, país de sua origem, passam uma falsa imagem do Brasil: para os moçambicanos, a imagem do Brasil é a de um país branco ou, no máximo, mestiço. Esta matéria foi publicada em 2012, sendo um diagnóstico muito recente sobre este fato.

No livro *A Negação do Brasil*, Joel Zito constata que desde 1964 as novelas são criadas através de modelos que não os nossos.

[...] como marco inicial da presença de atores negros reproduziram histórias e esteriótipos de outros países da América Latina, como *A Gata*, lançada pela TV Tupi em maio de 1964, uma adaptação de Ivani Ribeiro de um texto de Manuel Muñoz Rico e que trouxe o tema da escravidão através de uma história centrada nos problemas dos escravos das Antilhas, no século XIX, ignorando a realidade escravista brasileira. (ARAUJO, 2004 p.83)

Os atores brasileiros negros enfrentam questões de afirmação neste mercado por aparecerem na televisão como figurantes ou como empregada doméstica. São mulheres representando em sua maioria personagens subalternas, nas TVs Tupi e Globo. Vamos fazer um demonstrativo dos anos de 1964 a 1974, conforme mostra o quadro abaixo:

Quadro Tv Tupi

Fonte: ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil*, 2004, p.81 e 82.

Novela	Ano	Atriz	Personagem/temática
A gata	1964	Figurante	Problema com escravos das Antilhas
O Direito de Nascer	64 e 65	Isaura Bruno	Mamãe Dolores (Doméstica)
A cor de sua Pele	65	Yolanda Braga	Mulata por quem o protagonista apaixonou-se
O Preço da Vida	66	Isaura Bruno	Mãe Maria
O Anjo e o Vagabundo	67	Isaura Bruno e Jacyra Silva	Figurante
Os Rebeldes	68	Canarinho	Figurante
Sozinho no mundo	68	Canarinho	Figurante
Antonio Maria	68	Jacyra Silva e Canarinho	Empregada doméstica Malandro carioca
Beto Rockefeller	69	Zezé Mota Gésio Amadeu	Empregada doméstica Figurante
Nino Italianinho	69	Tereza Santos	Criada

O meu pé de Laranja Lima	71	Jacyra Silva	Empregada doméstica
A Fábrica	72	2 Não identificadas	2 Criadas
Signo da Esperança	72	2 Não identificadas Jacira Sampaio	criada, cozinheira Figurante
Rosa dos Ventos	73	Jacira Sampaio	Figurante
Camomila e bem me quer	73	Jacira Sampaio Marilene Carvalho	Empregada doméstica Figurante
Jerônimo o Herói do Sertão	73	Marilene Carvalho	Figurante
Os inocentes	74	Marilene Carvalho	criada

Neste quadro podemos verificar as primeiras incursões na área, sendo que na década de sessenta as novelas da Televisão Tupi *O direito de Nascer* e *Beto Rockfeller* fizeram muito sucesso, tendo mulheres negras como protagonistas como a da novela *O direito de Nascer*, Isaura Bruno, como já citada anteriormente. Neste cenário televisivo desde o início desta arte dramática, a mulher negra esteve presente na emissora da rede Tupi.

Vejamos agora o Quadro TV Globo

Fonte: ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil*, 2004, p.81 e 82.

Novela	Ano	Atriz	Personagem/temática
O ébrio	65/66	Jacyra Silva	Figurante
Eu Compro essa Mulher	66	Cléa Simões	Bá da protagonista
Rainha Louca	67	Cléa Simões	Empregada desaforada
Passos dos Ventos	68	Ruth de Souza Jorge Coutinho	Mãe Protagonista Figurante
A Gata de Vison	68	Cléa Simões	Cantora de Blues
A Cabana do Pai Tomás	69	Ruth de Souza Jacyra Silva Gésio Amadeu Isaura Bruno Jorge Coutinho e Haroldo Oliveira	Tia Cleo esposa Pai Tomás Figurante Figurante Figurante Figurantes
Véu de Noiva	70	Zeni Pereira	Figurante
Verão Vermelho	70	Ruth de Souza	Mãe de filha prostituta
Assim na Terra como no Céu	70	Aizita Nascimento Léa Garcia	Professora primária Figurante
Irmão Coragem	71	Jacyra Silva Maria Alves	Amiga Figurante
A próxima Atração	71	Jacyra Silva	Figurante

A Cafona	71	Vera Maranhães	Empregada Doméstica
O Homem que deve Morrer	72	Ruth de Souza Léa Garcia	Mãe do defunto Figurante
Selva de Pedra	72/73	Léa Garcia	Secretária
Bicho do Mato	72	Ruth de Souza Zeni Pereira	Babá Cozinheira
Uma Rosa com amor	72/73	Jacyra Silva Cléa Simões	Alabá africana Empregada Protag.
O Bem Amado	73	Ruth de Souza	Auxiliar enfermagem.
Carinhoso	74	Zeni Pereira	Empregada Doméstica
Ossos do Barão	74	Ruth de Souza Léa Garcia Chica Xavier Jacira Silva	Neta rejeitada Alice Figurante Figurante
Super Manoela	74	Zezé Motta	Empregada legal

A televisão Globo, também inseriu a mulher negra no mercado televisivo, sendo que as personagens são em sua maioria empregada, criada ou figurantes. A novela que teve maior destaque na década de 60 foi *A Cabana do Pai Tomás*, em 1969, colocando a atriz Ruth de Souza como protagonista, sem poder usufruir dos benefícios que o papel lhe dava, como vamos ver mais a frente no capítulo três.

De acordo com dados referenciados pelo autor Joel Zito Almeida de Araújo (2004), sobre às telenovelas transmitidas entre 1963 e 1997, pela TV Tupi, TV Excelsior e Rede Globo, conforme podemos observar nos dois quadros, somente as emissoras Televisão Tupi e Globo inseriram a mulher na cena, poucas vezes com realizações contundentes de protagonismo, sendo em papéis secundários quando não somente para dar uma cor a cena como figurante.

Das 98 novelas exibidas pela Rede Globo, nas décadas de 1980 e 1990 revelou que, exceto as que tinham a escravidão como tema, não havia um número considerável de negros. Em 28 delas não apareceu nenhum afrodescendente e, em apenas 29 o número de atores negros contratados conseguiu ultrapassar a marca de dez por cento do total do elenco.

Contabilizando os trabalhos realizados pela atriz Ruth de Souza têm a soma de 54 trabalhos realizados entre Novelas e Seriados nas emissoras de televisão, entre 1965 a 2010. Destes trabalhos Ruth esteve entre 1980 a 1989 representando na TV personagens de:

- mãe;
- esposa;

- pianista aposentada;
- personagem não identificação.

Entre 1975 a 1989 - em papel de:

- mucama;
- ama de leite;
- escrava velha e louca;
- lider de quilombo;
- ex-empregada.

Entre 1965 a 1974 - em papel de:

- neta rejeitada do barão;
- auxiliar de enfermagem;
- babá;
- mãe de operário.

Observamos que as personagens representadas, sendo todos os acima citados na TV Globo, em sua maioria, foram papeis secundários. Não que estas personagens não devam existir ou ser realizadas por atrizes negras, mas que sejam de forma descente como menciona Ruth no capítulo três.

Ruth de Souza tem hoje noventa e dois anos de idade, sessenta e oito anos de carreira e realizou 36 Filmes, 24 Peças Teatrais e 54 novelas foi protagonista de novela uma única vez na história de sua carreira.

Se fizer um balanço da minha carreira na televisão, o trabalho em *A Cabana do Pai Tomás* foi um dos mais importantes. Foi a única novela que estreei mesmo, fazendo o papel principal da trama: a mulher do protagonista, Sérgio Cardoso. Fizemos a novela em 1969. (Ruth in JESUS, 2004 p. 96)

Observa-se que a televisão, através das telenovelas reprimiu por muitos anos a imagem dos negros na mídia negando sua auto-identificação. Tornando-se um dos principais veículos difusor do conceito de branqueamento da população brasileira. Nota-se que esta disposição de invisibilizar o negro e branquear o país tem início no período colonial, fazendo do Brasil um país de identidade branca, negando ao afro-descendente, ao povo brasileiro a sua

história e cultura, conforme citado no capítulo anterior. A presença do negro na ficção da teledramaturgia era visível apenas em pequenas tramas paralelas às principais, mesmo assim, a maior parte dos papéis femininos são secundários, sexuais e decorativos.

O ruim é quando o personagem entra na trama só para enfeitar, coisa que acontece muito, na maioria das vezes, com atores negros. Entram na história sem pai nem mãe, sem passado. Não sabem de onde saíram. (Ruth in JESUS, 2004 p.99).

Não podemos dizer que não tenha sido interessante, que teve uma ou outra inserção pontual criada por autores novos neste mercado; este fato possibilitou o alçar de novos voos.

Figura 17 - Peça: *A Cabana do Pai Tomás*



Fonte: Acervo Ruth de Souza (foto Tv. Globo)

Ruth de Souza retorna dos Estados Unidos e faz sua primeira novela no Brasil, *A Deusa Vencida* em 1965, através da extinta TV Excelsior.

Eu já tinha visto televisão nos Estados Unidos mas aqui era uma grande novidade. Junto com Haroldo Costa e outros colegas, começamos a ensaiar

“O Filho Pródigo” [...] Acho que eu e Haroldo Costa fomos os primeiros. Sempre se fala da época do teleteatro, da televisão nascida a partir do teatro. (JESUS, 2004 p.95).

O mundo da televisão não é tão diferente do mundo do teatro, embora sejam linguagens totalmente distintas. Pois por maior que seja o público do teatro, maior alcance terá o público de televisão. A semelhança que aproxima as duas linguagens é a comunicação com o público e o fato de utilizar atores e atrizes. Como vemos, os pontos comuns entre teatro e televisão ficam por aí. Percebe-se, por exemplo, que o preconceito e discriminação que a televisão brasileira se presta a realizar em relação ao padrão de beleza segue em acordo com a norte-americana. Joel Zito Araújo em seu livro *A Negação do Brasil* (2004, p.44), confirma que o Brasil e Estados Unidos são as duas maiores sociedades multirraciais das Américas.

Ambas mantêm marcadas as desigualdades socioeconômicas em decorrência das diferenças raciais da população resultante do processo escravocrata. Nos Estados Unidos, no número de pessoas que tem ascendência africana sempre foi menor que no Brasil. A sociedade americana coloca toda a população afro-americana na mesma categoria de ser “negra”. Lá eles não usam a distinção mulato para negro, a questão é que os brasileiros utilizam-se da categoria da palavra “negro” para pessoa predominantemente africanas, ou matiz mais forte, e pardos para pessoas de origem racial mista. A ideologia norte-americana consegue criar uma linha divisória entre brancos e negros, onde qualquer proporção de sangue negro faz com que a pessoa seja negra.

Segundo Roberto DaMatta (1981, p.77), sobre a ideologia norte-americana, destaca que essas raças poderiam até viver juntas desde que de modo paralelo. O mal não está nas diferenças entre as raças, mas nas suas relações.

O negro norte-americano inicia sua luta para ser inserido na televisão dos Estados Unidos quando o estereótipo do “mulato trágico”¹⁰ está desaparecendo do cinema em 1946. De acordo com Joel Zito (2004, p.49), os primeiros personagens continuaram a fazer personagens semelhantes aos do tipo de comédia e estereótipo do rádio, que foram mantidos

¹⁰ mulato trágico – é uma pessoa que está presa entre dois mundos: não é branco, nem é negro, tem um pouco dos dois sangues, sangue branco e sangue negro e estes dois sangues lutam entre si. Por isto a pessoa está dividida, é frustrado e infeliz e torna as outras pessoas infelizes. No estereótipo, o negro completo sabe o seu lugar e a que aspirar, não vai aspirar às boas coisas da civilização branca. Mas no estereótipo o mulato trágico aspira às coisas que os brancos tem e por isso tenta ser o que não é. A mulher mulata pode ser, amante de um homem branco rico, mas ela gostaria de ser mais do que isto, o que vai lhe causar tristeza. Esse mulato trágico está sempre dividido. (Clyde Taylor é professor e pesquisador da Universidade de Tufts, EUA, e concedeu este depoimento em entrevista com Joel Zito Araujo, 1994, Nova York.

pela televisão, mostrando mulheres preguiçosas e homens oportunistas, que estavam sempre desempregados infringindo a lei e bolando maneiras para ganhar dinheiro fácil. Uma variação de palhaço de olhos esbugalhados, menestrel, moleque travesso e malandro. Este modelo de personagem funcionou muito bem com um dos grandes atores negros do teatro que também fez muito sucesso na televisão, o menino moleque, gaiato Grande Otelo. Foi ator, comediante, cantor, compositor brasileiro e colaborou na parceria com Ruth de Souza, na novela *Sinha Moça*, de Benedito Rui Barbosa, onde representavam dois velhinhos escravos maluquinhos.

Otelo e eu entramos no meio da novela. Graças aos céus, tomamos conta da trama! Divertíamos-nos tanto e o Benedito nos dava ótimas cenas. Era muito engraçado: a gente roubava o ouro do senhor, do patrão, e escondia no cemitério. O suspense para o público era ver se o patrão ia pegar os dois velhinhos malucos carregando o ouro. Foi muito gostoso! Eu dizia: Otelo, hoje nós temos uma cena maravilhosa! Ele retrucava: Lá vem você querendo me fazer decorar texto! Eu insistia: Vamos, Otelo, porque a cena é muito boa. Tá bom, tá bom! Ele respondia. (RUTH IN JESUS, 2004).

A presença dos negros nas telenovelas brasileiras demonstra o abismo social entre negros e brancos; o negro e especialmente a mulher enfrenta a rivalidade com seu semelhante e com os diferentes.

2.4. Mulher negra e atriz

Tanto lá, mundo do teatro, quanto cá, no mundo da televisão, nós temos poucas dramaturgas ou roteiristas, quase, melhor praticamente nenhum negro na direção de elenco e com o agravante de ser dominado por homens.

O preconceito é parceiro permanente deste universo em que é considerado o maior veículo de reflexão para a comunicação com a massa populacional. Até então, valorosas são as mulheres que mesmo entrando pela porta de serviço abriram canais para outras mulheres negras estar presente neste meio de comunicação televisivo como:

Figura 18

Zeni Pereira 1924/2002



Figura 19

Cléa Simões 1927/2006



Figura 20

Neuza Borges 1945



Figura 21

Chica Xavier 1936



Figura 22

Jacira Sampaio 1922/1998



Figura 23

Zezé Motta 1948



Afirmção deste novo elemento feminino na ficção é tímida e muitas vezes apresentada de uma forma negativa e presa a estereótipos pré-construídos, passado reminescente da mulher negra devido a visão machista divulgado através da literatura brasileira.

A imagem que os autores brancos têm em relação ao negro é sempre a mesma. Quando é empregada doméstica, eles querem aquela gorducha bonachona que faz comida gostosa, como a tia Nastácia (*Sítio do Pica-Pau Amarelo*). “Só que Tia Nastácia está fora de moda, não existe mais” (Ruth in ALMADA, 1995, p.163). Infelizmente é verdade, Tia Nastácia não existe mais as duas atrizes que interpretaram esta personagem (Isaura Bruno e Jacira Sampaio) morreram, mas deixaram personagens que conseguiu abrir portas para a mulher negra no mercado de trabalho televisivo, imortalizada. Vejo que hoje o negro tem outras referências para se espelhar por isto não necessitarmos de Tias Nastácia.

Ruth coloca que não é a televisão que dificulta a evolução do negro, mas o próprio negro que se fecha, que não se apóia. No seu modo de ver, a competência é capaz de driblar o racismo, mesmo no caso da TV brasileira, em que ele se manifesta ostensiva e permanentemente, dificultando a evolução profissional do artista negro.

Neste sentido, vemos que a partir da década de 80 alguns trabalhos na TV começam a dar voz e corpo ao ator negro com novas atitudes diante do racismo, falando orgulhosamente de si. É o caso da novela *Pacto de Sangue* de Regina Braga, representada pela TV Globo em 1989. A trama inclui entre as personagens um grupo de heroínas negras no Quilombo Loana, comandado pela atriz Ruth de Souza, que tinham a missão de acolher mulheres grávidas para garantir que seus filhos nascessem em liberdade,

Outro fator interessante é uma e outra novela onde os autores conseguem colocar a questão racial sem constranger, sem denegrir a imagem do negro, como aconteceu na novela *O Clone* de Gloria Peres feita no ano de 2001. O público aceitou perfeitamente aquela mãe negra e aquela avó negra para aquele menino, que era a estrela da história, era o clone, o titular.

O que mais me marcou foi o Léo que nasceu de uma mãe negra, de uma avó negra. Nunca houve comentário a respeito da raça. Todos os diálogos em torno da ciência, de que ela gerou um filho que era clonado. Em momento algum nem no tribunal, foi dito, ele não pode ser seu filho porque você é negra. (Ruth in FÍGARO, 2002, p.76).

Nota-se que após tantos anos de colonização, da revolução industrial, da luta feminina a mulher negra já possui uma maior participação na mídia televisiva como um todo.

Em entrevista, com tema *Conversa com Joel Zito Araujo - posicionamento, estéticas e cinematografias*, por Sumaya Machado Lima, ele coloca que as novelas estão evoluindo para incorporar o ator negro em personagens fora das marcas da subalternidade. Joel Zito diz:

É uma postura conflituosa, uma vez que os autores e diretores não querem admitir publicamente que estão dando o "braço a torcer", e eles (ou seus antecedentes) por quase quarenta anos trataram o negro como um ser subalterno, nascido para servir, para representar a feiúra, a inferioridade social e humana. A cada passo positivo que eles dão como, por exemplo, ao criar uma Helena negra, fazem questão de reiterar publicamente, em suas afirmativas para a imprensa que não consideraram a raça da atriz, mas o seu talento, na hora de definir quem seria a escolhida para o papel. (LIMA, 2010)

O conflito racial no Brasil não é aberto como em outros países, o que impede que muitos negros se identifiquem com sua própria negritude e lutem por seus direitos através de uma ação política eficaz e consciente.

[...] nas novelas o menino negro é sempre trombadinha. O homem negro é bandido, violento, ou então é segurança. O curioso é que, quando questiono sobre essa situação do negro, me respondem: Nós estamos mostrando a realidade. Qual realidade? Já fizeram mulher que explodia, homem que voou, homem que subiu à Lua. Novela é ficção. Lembra do homem que tinha formiga no nariz? Mas quando se trata do ator negro, começam com essas mesmas desculpas (Ruth in JESUS, 2004, p. 89)

Segundo João Carlos Rodrigues (1999), a falta de autoconfiança que o negro tem, é gerada em grande parte pela deficiência em observamos e pensamos sobre nossas próprias alternativas e escolhas. Nosso país não tem tradição, nem mesmo continuidade na produção de imagens de nós mesmos, ademais da mulher negra, do povo negro brasileiro. Seria com estas imagens que os afrodescendentes poderiam confrontar-se melhor com suas dúvidas, segundo ele “esse é o papel do cinema” (RODRIGUES, 1999 p.12).

Entre outros projetos, o diretor afirma que, em *Filhas do Vento*, "flerta abertamente com a telenovela, o gênero mais popular do Brasil", centrando o roteiro (vencedor de um prêmio do Ministério da Cultura para filmes de baixo orçamento) em uma temática com características universais.

Ser ator é uma profissão ingrata. Toda vida foi, não só no Brasil, mas no mundo inteiro. Então, tenacidade é muito importante para quem está começando. É preciso ter muita paciência e muita seriedade naquilo que se faz. Na postura em como tratar seus colegas, aceitar um papel, conversar com diretores. Você vai encontrar diretores grosseiros, que não param nem para conversar. Mas é preciso saber cobrar, sempre. Acho que é preciso também controlar um bocadinho essa ilusão da fama, da glória, porque senão você vai achar que será assim a vida inteira! (JESUS, 2004, p.109, 110).

Diante dos dados expostos nesse Subitem do 2. capítulo, podemos dizer que ser negro no Brasil, um dos países com maior população negra do mundo fora do continente africano, é ser refém de um passado excludente. Pensando em garantir a participação do negro, em especial das mulheres negras, na mídia, o senador Paulo Paim colocou no texto do Estatuto da Igualdade Racial Lei nº. 3.198/00 do ano de 2006 no capítulo IX que tratava dos meios de comunicação, a distribuição de cotas para atores e figurantes negros em produções a serem veiculadas pelas emissoras de televisão, visando garantir uma mistura de raças na programação para fortalecer a cultura afrodescendente, à espera de avanços para combate à

desigualdade e discriminação. O capítulo da Lei abrangia também a publicidade a ser veiculada na TV e em salas de cinema através do artigo 75. Após acordo entre governo e oposição foi retirado o item polêmico; um percentual de atores e figurantes negros para programas de TV, item que discutia o espaço que o negro ocupa na teledramaturgia brasileira, reforçando o pensamento da ausência de igualdade.

2.5. Cinema

Quando eu tinha 20 anos, fazia todo aquele sucesso na Vera Cruz, aquela badalação, transitava em todos os meios... Era uma época muito gostosa, muito deslumbrada. Hoje olho minhas fotos da época e digo: que engraçado eu era muito bonita e não sabia. Porque na época o negro não era considerado bonito. A coisa veio depois que o Malcom X começou a gritar: *black is beautiful!* Presto muita atenção nestas coisas, porque me toca muito, mas duvido que você tivesse se lembrado disso. Depois que ele começou a falar que *black is beautiful*, da beleza negra, é que todo mundo começou a tomar conhecimento: também posso ser bonito. Ai, que pena! Passou o tempo, não sabia que era bonita, na época em que podia ter aproveitado a minha beleza. (RUTH in FÍGARO, 2002, p.68).

O enunciado acima fala sobre *black is beautiful*, negro é lindo, Ruth de Souza até então não havia percebido sua beleza, pois naquela época não se cogitava a beleza negra e ela Ruth era muito bonita, altura e medidas dignas de modelo.

O papel da mulher no cinema também não foi tão diferente ao dos vizinhos artísticos do teatro e televisão. Na imagem blindada da mulher negra no Brasil pelo modelo europeu de beleza, depois da cor da pele, o cabelo é o maior símbolo da raça negra, podendo assumir uma postura identitária. Segundo COUTINHO, (2010) os cabelos da mulher negra representam um exemplo das dificuldades de adequação a um padrão de beleza europeizado.

Figura 24 Foto inédita, com Grande Otelo e Oscarito – 1961



Fonte: Acervo pessoal Ruth.

Nas representações de mulheres no cinema aqui no Brasil as casadas, mulheres ditas “sérias”, não atuavam no cinema, tendo em deste modo a castração deste personagem que aparece em cena no filme, em pequenas participações com papel da esposa bem comportada que cumpre com os afazeres domésticos; ela está no lar, sempre em companhia dos filhos, enquanto seu marido está na rua, nos bares, restaurantes, acompanhado das amantes.

A rua, neste contexto, apresentado nos remete à concepção de local da interação social, do controle, ao seu entendimento como o espaço dos desejos e ansiedades. A dicotomia virgem-prostituta é presente também, pois a mulher “virgem” se encontrava em casa e as prostitutas, que estavam sempre na rua, nos bares, bailes, circulando nos espaços públicos.

O protagonismo feminino em narrativas fílmicas até a década de 40 era fortemente marcado por definições do papel que cabia às mulheres conforme determinado pela sociedade. Assim, os filmes apresentavam uma mulher em segundo plano, obediente e que seu desejo era casar-se, servir ao marido, cuidar dos filhos e amar incondicionalmente.

Enquanto isto, Ruth de Souza, uma mulher a frente de seu tempo, já estava recebendo o seu segundo prêmio aqui no Brasil no Festival de Cinema. Ruth tem em seu acervo dois prêmios Saci, um prêmio Índio, um Governador do Estado de São Paulo e um Kikito do

Figura 25 Prêmios recebidos



Fonte: Acervo Ruth de Souza

festival de cinema de Gramado, dados por críticos que, como ela mesmo disse, reconheciam seu trabalho.

Nos anos 50, o modelo feminino foi mudado para mulheres livres, fortes e independentes. No entanto, frequentemente as mulheres eram apresentadas como masculinizadas, assexuadas, insensíveis e traiçoeiras o novo papel da mulher era deturpado na tentativa de manutenção da submissão.

Figura 26 Intervalo de filmagem na Vera Cruz



Fonte: Acervo Ruth de Souza

São comuns as situações em que as mulheres são apresentadas como elemento desestruturante, como a força de ruptura na narrativa (DUARTE, 2009 p.46-47). Ruth de Souza começou no Cinema fazendo *Terra Violenta*, uma adaptação do livro *Terra do Sem fim* de Jorge Amado, que virou peça de teatro e depois filme.

Na década de 70, Ruth atuou em um filme muito interessante que é o *Ladrões de Cinema* (1977) trabalhando com o Fernando Coni Campos. Nesse filme a atriz fez apenas uma cena, da personagem Maria Louca que fica excomungando o Tiradentes. Ruth conta que quando estavam fazendo as filmagens, no momento de xingamento ao Tiradentes, a comunidade que assistia a cena se voltou contra ela em defesa do Tiradentes, que eles começaram a uivar, defendendo o Tiradentes. Além dos filmes produzidos pela Vera Cruz, ela

trabalhou na companhia Maristela com o diretor Mário Civelli, fazendo *Quem Matou Anabela?*

Na década de 80, exatamente no ano de 1987, Ruth realiza nova montagem, o filme *Jubiabá* do diretor Nelson Pereira dos Santos baseado no romance de Jorge Amado, a atriz não gostou de ter feito o filme conta: “Mas foi uma cena muita pequena. Fiquei quinze dias no interior da Bahia, lá onde Deus esqueceu, um lugar tão longe! Podia ter sido feito em qualquer lugar. O filme não teve grandes resultados.” (JESUS, 2004 p.82).

Ruth conta que o fim das companhias cinematográficas, Vera Cruz e Atlântida, para a entrada do Cinema Novo e a Embrafilmes, foi um período muito difícil.

Com a Vera Cruz, tínhamos esperança de que teríamos indústria do cinema, nós acreditávamos que teríamos pelo menos um filme por ano, um cinema brasileiro, contando as nossas histórias, do nosso povo, da nossa gente. Infelizmente, foi melancólico quando a Vera Cruz acabou muito melancólico mesmo. Porque fica aquele cinema independente, você faz o seu o outro faz o dele, filme de fulano... (FÍGARO, 2002, p.70).

Não podemos deixar de pensar que o cinema é o caminho para contar a história de gente de nossa gente, mostrar a evolução dos tempos nos fazer rememorar e o cinema consegue fazer isto muito bem.

Tenho boas recordações de muitos atores que passaram pelo Brasil. Não posso deixar de falar da Debbie Reynolds, que esteve aqui nos 50 para lançar o filme *Three Little Words* (Três Palavrinhas, de Richard Thorpe), um filme da MGM. Ela foi visitar os estúdios da Vera Cruz e fizemos uma foto muito bonita juntas. (JESUS, 2004, p.67)

Outra questão, que se apresenta no cinema, é que a imagem captada pelas câmeras, na maioria das vezes, é somente da cintura para cima; é o que vemos em grande parte das cenas. Esta proposta vem da ideia de intimidação, por isto Ruth coloca que o ator precisa fazer o personagem pensar: “A câmera pega muito o olhar, a expressão! O ator não pode ficar na frente da câmera, com uma cara vazia, sem expressão... Sem pensar. O ator precisa pensar!” (Ruth in JESUS, p.67).

A colocação da atriz Ruth de Souza que atua tanto no teatro, cinema como em televisão é fato notório, faz parte do plano de cena do cinema que se utiliza mais de cenas que

privilegie o ângulo superior a fim de captar com maior nitidez a intenção do ator e transmitir com perfeição sentimentos e beleza. “O cinema me deu muita força. Aprendi muito, principalmente com as minhas atrizes prediletas. Aprendi com Katharine Hepburn e Bette Davis, duas atrizes que têm trabalhos inesquecíveis.” (Ruth in JESUS, p.85).

Repetidas vezes Ruth diz que o cinema é sua grande diversão, fonte de aprendizado e paixão, sendo o caminho para contar histórias e, infelizmente, histórias feias e bonitas, mas temos que aprender com elas, são elas que transformam nosso meio e nós mesmos.

Iniciei este capítulo com um texto de Ruth de Souza, em que ela fala que não sabia que era bonita, mesmo que soubesse não creio que ajudaria muito em 1945, pois não se falava em uma estética negra.

No início das representações teatrais, para que o negro estivesse em cena era preciso invisibilizar o formato do corpo, como os elementos identificadores da beleza do sujeito negro. O negro colocava vestimentas cobrindo todo o seu corpo e rosto, pintava seu rosto de branco fazendo um *Black – face* ao contrário.

A valorização de nossa beleza estética vem acontecendo a partir da nossa presença na cena brasileira. Poucas são as atrizes negras que conseguiram estar e manter-se com seus fenotípicos que remetem a uma ancestralidade africana, os cabelos crespos, a epiderme escura, traços do rosto.

Até bem pouco tempo, por conta da política da estética e da moda do mercado, sequer produtos voltados para nossa epiderme eram encontrados.

CAPÍTULO III: PROTAGONISTAS DE UMA ESTÓRIA

Chegamos aos anos 2000, quando foi feito *Filhas do Vento*, de Joel Zito Araújo. Segundo Ruth comenta no livro de Maria Ângela de Jesus (2004), o filme nasceu em sua casa. Joel Zito fez um documentário *A Negação do Brasil*, uma pesquisa muito interessante sobre o

ator negro, e ele e Maria Ceixa em visita a Ruth, acabaram tirando ideias para o filme dali, daquelas conversas, durante as entrevistas para o documentário *A Negação do Brasil* que surgiu a idéia do filme.

Não é um acaso ter deixado para falar sobre cinema no final do Capítulo 2, pois de acordo com a cronologia de trajetória de Ruth de Souza ela fez; teatro, cinema e depois teledramaturgia. Destaco ainda que, também não é por acaso o foco lançado sobre algumas poucas atrizes negras que se despontam neste mercado de trabalho, apresentando postura frente ao trabalho artístico, engajamento e relevância.

A ideia foi aproximar falas e trajetória destas atrizes ao estudo de caso que me proponho a fazer neste capítulo sobre o filme *Filhas do vento*, de Joel Zito Araújo.

O diretor Joel Zito Araújo é cineasta, doutor em ciências da Comunicação pela ECA-USP, onde participa do Núcleo de Pesquisa de Telenovela. É autor do livro *A Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira* (2004), no qual nos apresenta um Brasil alourado com algumas pinceladas pontuais do negro; este é o diagnóstico da trajetória do negro na televisão, no período de 1963 a 1997. Com o foco nos problemas da sociedade brasileira, Joel Zito inicia sua carreira dirigindo documentários de curta e média-metragem. *O efêmero Estado União de Jeová*, de 1999, foi seu primeiro longa-metragem documentário e *Filhas do vento*, seu primeiro longa-metragem de ficção.

Filhas do Vento recebeu diversas premiações, sendo uma das mais importantes no 32º Festival de Gramado onde recebeu os prêmios de melhor diretor; melhor ator (Milton Gonçalves); melhor atriz (Léa Garcia e Ruth de Souza); melhor atriz coadjuvante (Taís Araújo e Thalma de Freitas); melhor ator coadjuvante (Rocco Pitanga) e Prêmio da Crítica.

Todas essas premiações devem-se também, além do diretor, aos técnicos e ao elenco de *Filhas do Vento*. O longa metragem se mostra um filme poético que, além do diretor citado acima, curva-se para destacar outros das artes que participaram para a composição da trilha sonora de Marcus Vianna, da fotografia de Jacob Solitrenick, do trabalho cênico que contou com a direção de arte de Andréa Velloso e o bem construído roteiro de Di Moretti.

Roteirista nascido em São Paulo em 1961, Di Moretti é formado em Rádio & TV pela FAAP e em Jornalismo pela PUC-SP. É professor de cursos de roteiro cinematográfico e

consultor de laboratórios, em *Filhas do Vento* recebeu o Prêmio da crítica de melhor filme no Festival de Gramado 2004.

Outro destaque é para a fotografia do renomado Jacob Sarmiento Solitrenick é paulista da capital, já fez mais de 28 longas-metragens e cinco curtas. Trabalha como, Operador de câmera, Câmera, fotógrafo, Assistente de fotografia, Assistente de produção e Produtor. Sendo que já recebeu três prêmios e uma indicação de melhor fotografia.

A única mulher da equipe de produção é a diretora de arte Andréa Velloso que é graduada na FAAP em Design e Comunicação Visual; já participou de muitos filmes de longa e curta-metragem como diretora de arte por muitos anos. Começou a fazer trabalhos experimentais após realizar diversas viagens ao redor da Ásia, onde reconhece a “inter-relação” entre alguns rituais sagrados, valores e cosmogonias entre alguns povos. Andréa Velloso nasceu no Rio de Janeiro e cursou por 2 anos muitas oficinas e aulas de Artes Visuais, História da Arte e Filosofia no MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ela é uma artista brasileira, documentarista e fotógrafa, suas obras incluem vídeo- instalações, fotos-montagens, documentários e filmes experimentais.

Marcus Viana, que assina a trilha sonora do filme, nasceu em uma família de músicos, de Minas Gerais, mineiro de Belo Horizonte. Violonista efetuou diversas composições para televisão e desde 2004 assina trilhas sonoras para cinema. Todas as letras, músicas e orquestrações do filme *Filhas do Vento* foram realizadas por ele, exceto *De Novo Mundo*, que traz no vocal Ladston do Nascimento, outro mineiro que é cantor, compositor uma das referências em voz e música de Minas Gerais e intérprete das trilhas sonoras compostas por Marcus Viana para as minisséries *A Casa das Sete Mulheres* e *Aquarela do Brasil* exibidas pela Rede Globo de Televisão. Juntamente com Ladston do Nascimento no vocal temos a atriz Maria Ceíça que faz parte do elenco de *Filhas do Vento*. Temos ainda na composição da trilha a participação do ator Milton Gonçalves declamando um trecho da fala do roteiro na faixa *A Lenda do Zé*.

Com uma ficha técnica contendo pessoas dos três estados (Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro) correspondendo ao eixo do maior número de produções culturais, fortalecendo o resultado do produto final, além da qualificação técnica de cada um, Joel Zito os convidou pelo fato de já ter trabalhado com todos, em emissora de rede de televisão, ou quando realizando a produção de documentários. A justaposição encontrada nesta equipe é que cada

uma das pessoas da técnica tem um trabalho reconhecido artisticamente pela poética utilizada para realizarem suas obras.

Se fora do Brasil *Filhas do Vento* fez bonito, foi em solo nacional que a obra produziu seu feito maior. Jogou para escanteio, com maestria, os roteiros que primam por estereotipar a imagem negra. Joel Zito tomou para si o desafio de tirar literalmente de cena os personagens negros habituados a freqüentar as telas de cinema e televisão: o escravo, o sambista, o marginal, o empregado doméstico, a mulata boazuda. (ALMADA, 2008, p.1)

No filme *Filhas do Vento* o núcleo principal é uma família negra, o que me remete a acreditar que Joel Zito quis dar visibilidade para as atrizes negras e desconstruir a ideologia do branqueamento, em que somente o branco tem família, como diz Ruth de Souza:

(...) quase sempre, a personagem negra não tem história, família, princípio nem fim. Ela está dentro daquela história, funcionando ali, e deveria ter uma história, um passado, teria que ter vindo de algum lugar, mas isso não acontece. (Ruth in ALMADA, 1995, p. 165).

O filme conta a história de duas irmãs separadas por mais de 40 anos que viviam numa pequena cidade em Minas Gerais. As irmãs Maria Aparecida conhecida por "Cida" (Taís Araújo e Ruth de Souza) e Maria da Ajuda, conhecida por "Ju" (Thalma de Freitas e Léa Garcia), têm objetivos bem distintos. Cida quer se tornar uma atriz famosa e para isto precisa deixar o lugarejo, já a Ju só pensa em namorar. As irmãs moram com seu pai Zé das Bicicletas (Milton Gonçalves), que foi abandonado pela mulher e é muito rigoroso com o comportamento das filhas. Ambas guardam um segredo, são palavras não ditas ao pai, o fato ocorrido não foi discutido, apenas julgado precipitadamente. E ainda tem as palavras mal ditas pelo pai acusando injustamente Cida de estar se envolvendo com Marquinhos (Rocco Pitanga), o namorado de sua irmã Ju. O incidente impulsiona a saída de Cida da cidade, que vai para o Rio de Janeiro realizar seu sonho de ser atriz, retornando para a cidade 40 anos depois para o funeral de seu pai.

Destaco que o filme *Filhas do Vento* recebeu diversas premiações pelo conjunto, por ser simples e contar uma história simples com uma equipe de pessoas sensíveis aos propósitos do projeto, a começar pela trilha sonora. A letra da música *Filhas do Vento* de Marcus Viana, conta de maneira lúdica a história do drama vivido pelas irmãs. Nossas vidas são assim, nascemos, crescemos, partimos e a vida continua, ela passa como o vento. O trem sobre os trilhos, o peso que carregamos; à medida que crescemos, seguimos mais rápidos ou mais lentos, depende de cada um, de como o vento sopra pra cada um.

Filhas do Vento
 Nascer crescer partir passar;
 A vida é como o vento e vai;
 Rolando sobre os trilhos como um trem de ferro;
 Que é ferro eterno e é só;
 Amar se dar frutificar, já é semente e no vento vai;
 Se abrindo pra florir morrer e renascer;
 Filha do vento e da solidão;
 Só o amor conduz desata os nós;
 Varrendo as cinzas das palavras malditas, não ditas que hoje são pó;
 Só o amor conduz desata os nós;
 Varrendo as cinzas das palavras malditas não ditas que hoje são pó;
 Amar se dar frutificar;
 Já é semente e no vento vai se abrindo pra florir morrer e renascer;
 Filha do vento e da solidão;
 Rolando sobre os trilhos como um trem de ferro, que é ferro eterno e é só.

(Música de Marcus Viana - Filme Filhas do Vento)

Parece tosco, mas como diz Ruth de Souza é uma história simples, humana e muito comovente; é uma história humana com um elenco todo negro. É algo que pode acontecer em qualquer família, em qualquer país do mundo.

As mulheres negras, as famílias negras fazem parte do contexto nacional, de alguma forma e em todos os aspectos, se é assim, é simples, ou parece ser; se deste modo é, porque não temos mais filmes com um elenco todo negro. É o que venho indagando desde sempre, como descrevo na introdução, se nós negros somos tantos conforme destaca os dados do IBGE, onde é que estamos se não nas universidades, se não nos teatros, se não nas novelas, se não nos filmes. Se não estamos sendo representados não fazemos parte do contexto nacional.

Ouve-se um som estridente da matraca que ensurdecidamente convida o povoado para uma ladainha, entoado pela comunidade local da igreja dos Santos dos homens de cor. É uma tradição nas cidades mineiras, quando morre alguém, toda comunidade se junta para orar pelo defunto, está tradição esta presente especialmente nas cidades de pequeno porte de Minas Gerais. Tem cidades onde um carro de som avisa sobre o óbito e o povoado onde todos são conhecidos, vão para a igreja cantar para os mortos.

Di Moretti, um dos roteiristas do filme, conta que teve oportunidade de ir até ao povoado da cidade, para fazer pesquisa de campo, onde ficou durante três meses. Teve oportunidade de conhecer a cidade, conhecer o povo da cidade, ouvir suas histórias, ver suas feições, o sotaque, o ritmo das falas, enfim, fazer parte do dia a dia desta comunidade.

O diretor e autor do filme *Filhas do Vento* contam-nos, através dos extras do filme em DVD, que se sentiu provocado a roteirizar as histórias das atrizes Ruth de Souza, Léa Garcia e Maria Ceíça, após ter realizado inúmeras entrevistas com estas atrizes para escrever o livro *A negação do Brasil*, no qual faz um relato da trajetória artística das telenovelas brasileiras.

As histórias que ouvi [para o livro] articularam - se com a história da minha mãe (que é outro elemento de inspiração no filme). A minha mãe está em Ju, e um pouco também na Selminha [personagens de Léa Garcia e Maria Ceíça]. [...] Os momentos fundamentais foram no desenvolvimento do argumento e do roteiro, e no trabalho de preparação dos atores. Quando ouvi os diálogos na boca dos atores compreendi melhor os nossos personagens e produzi várias mudanças no texto, e até mesmo no final da história. (ARAÚJO, 2004, DVD)

Os roteiristas utilizam-se da história pessoal de Ruth de Souza para ser o pano de fundo do filme, levando o espectador a ter uma sensação inicial de estar assistindo a um filme autobiográfico sobre a atriz. Esta sensação fica nítida quando vemos as fotos de sua carreira nas paredes da casa da personagem, quando vemos o uso de trechos de novelas reais que Ruth de Souza participou, e que são mostradas como se fossem atuações de sua personagem.

O cenário, ou melhor, a locação do filme aconteceu em Lavras Nova, um pequeno vilarejo no distrito de Ouro Preto, com algumas cenas sendo realizadas também no distrito, interior de Minas Gerais. O local é recortado por muitos morros, sem barulho de carros, buzinas, indústrias, gente, enfim, sem os efeitos sonoros das cidades. Esta calma visível nos locais de locação para filmagem das cenas leva-nos a ter a sensação de que o local é ainda menor, parecendo uma cidadezinha de histórias de conto de fadas. Mas não, é um lugar real no interior de Minas Gerais, um dos estados que mais tem igrejas, demonstrando uma preferência pelo catolicismo, onde os afrodescendentes louvam através das festas de congado aos santos negros São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Assim a igreja é um lugar altamente simbólico para o contexto racial e para o contexto do filme.

Em *Filhas do Vento* tem uma igreja que aparece no início, meio e fim do filme, ela é pintada de branco por fora e azul por dentro. Nesta igreja inicia a cena do velório do Sr. Zé das Bicicletas (Milton Gonçalves), pai de Jú e Cida (Léa Garcia e Ruth de Souza). É também nesta mesma igreja, que o diretor mostra uma passagem de tempo do namoro de Jù (Thalma de Freitas) e Marquinhos (Rocco Pitanga), e ainda onde acontece a apresentação de uma festa de congado, no final do filme. Igreja: local de celebração, de vida, de festa e de morte. Tenho a percepção de que a realização desta cena, de manifestação afro, ocorre para reforçar a

presença desta família negra em um povoado quilombola no interior de Minas Gerais. Quilombolas são os atuais habitantes de comunidades negras rurais formadas por descendentes de africanos, que vivem na sua maioria, da agricultura de subsistência em terras doadas, compradas ou ocupadas há bastante tempo. De acordo com o Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva – CEDEFES-, existem aproximadamente 400 comunidades quilombolas no Estado de Minas Gerais distribuídas por mais de 155 municípios. A região sudeste de Minas é onde estão concentrados os quilombos. O diretor foi buscar inspiração e harmonia numa comunidade de maioria negra, cercado por esplêndidas paisagens de montanhas que é um antigo reduto de escravos.

Sobre a fotografia, o filme apresenta em sua estética cores primárias (azul, verde, vermelho, amarelo) segundo o fotógrafo Jacob Sarmiento Solitrenick. Seguindo a estética peculiar da região de usar as cores primárias, Solitrenick incorporou esta constante ao desenho de arte do filme, como o fogão a lenha pintado.

Até aqui, falamos sobre o diretor, da locação de *Filhas do Vento*, da excelente equipe de produção e nada ainda sobre o elenco de gigantes, que quase dispensam apresentações. Farei agora uma explanação da trajetória dos atores, que fazem a história da mídia brasileira e compõem o elenco deste filme. São atores negros consagrados e que estão pela primeira vez reunidos, representando uma família brasileira. Iniciarei com as mulheres por ser este o foco de minha pesquisa e ter urgência em querer falar das grandes divas negras do Brasil.

3.1 - Elenco filme *Filhas do Vento*

Figura 27 – capa e contracapa do DVD



Ruth de Souza, objeto desta pesquisa, tem seu currículo relatado nos dois capítulos anteriores; aqui reforçarei estas as informações - Ruth dispensa apresentações, já está relatado conforme quadro demonstrativo de suas realizações nestes veículos.

Figura 28 - Ruth de Souza – cena filme *Filhas do Vento*

A atriz diz que apesar de sua trajetória nos palcos e telas desde o ano de 1945, nunca havia feito um trabalho que reunisse tantos negros com dignidade, sem a repetição dos estereótipos. Sobre o filme *Ruth* comenta: “Me sinto honrada e vejo que foi muito gentil, é muito importante pra mim, é uma forma de dizer que eu como atriz realizei alguma coisa” (FILHAS, 2005).

Em todos os materiais pesquisados Ruth sempre ressalta sua paixão pelo cinema, não só em interpretar, mas em assistir. Segundo Léa Garcia, em relato para o livro *Damas Negro* (1995), Ruth de Souza é uma cinéfila assumida. Pode-se encontrar em sua casa, entre as centenas de fitas de vídeo que possui verdadeiras preciosidades, aos domingos Ruth convida para assistir a um videoclube atrizes negra (ALMADA, 1995, p. 90).

Figura 29 - Léa Garcia – cena filme no DVD



Léa Garcia, ou Léa Lucas Garcia de Aguiar, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 11 de março de 1933. Filha única de uma modista famosa na zona sul carioca e de um bombeiro hidráulico. Ainda na adolescência tinha sonho de ser escritora e fazia aulas de inglês com Miss Lambert que era amiga de Ruth de Souza. Léa diz com orgulho que “Ruth era nosso modelo, era a única atriz negra brasileira que eu via” (Léa in ALMADA, p.83). Podemos dizer que Léa Garcia iniciou sua carreira através de Ruth de Souza, que falou dela para Abdias do Nascimento. Somente indo de fato para a carreira, após levar uma surra do pai por estar faltando às aulas para ir desfrutar de tardes de poesia e assistir a espetáculos de

teatro. Léa fugiu de casa e passou a viver com Abdias, 20 anos mais velho. O caso teve ampla repercussão na imprensa carioca da época, pelo fato da militância de Abdias a favor dos direitos dos negros, ele era muito visado e perseguido. Nas manchetes dos jornais ele era acusado de ter "violentado" uma estudante ainda menina. Léa estreou como atriz em 1952, com *Rapsódia Negra* de Abdias do Nascimento, no Teatro Recreio, recitando o poema *Navio Negreiro* de Castro Alves. Ela atuou simultaneamente no teatro, cinema e televisão. No teatro participou de grandes sucessos como *Orfeu da Conceição* em 1956, *Casa Grande e Senzala*, *Cenas Cariocas*, *Piaf*, entre outros. Na história do cinema nacional seu nome também merece destaque. *Orfeu do Carnaval* (2º lugar como atriz no festival de Cannes), *Ganga Zumba*, *Ladrões de Cinema*, *A Deusa Negra* e, recentemente, *Cruz e Souza*, foram alguns dos muitos filmes onde atuou. Na televisão, Léa sempre teve destaque em suas atuações, vivendo grandes personagens em novelas que marcaram época como *Selva de Pedra*, *Escrava Isaura* e *Marina*, além de participações em especiais e minisséries. Vejamos o quadro sinóptico de sua trajetória em abaixo.

Figura 30 - Tais Araújo – cena filme *Filhas do Vento*



Taís Bianca Gama de Araújo Ramos, Tais Araújo, nasceu no dia 25 de novembro de 1978, é atriz, modelo e apresentadora brasileira de cinema e televisão. Seu primeiro papel de destaque na televisão foi como a protagonista da novela *Xica da Silva*, de Walcyr Carrasco. Formada em jornalismo, é filha de Ademir de Araújo, que é economista, e de Mercedes de Araújo, pedagoga; ao contrário de Ruth de Souza e Léa Garcia que vieram de famílias pobres, ela vem de uma família de classe média alta.

Foi a primeira atriz negra a ser protagonista de uma telenovela brasileira, com Xica da Silva, na extinta Rede Manchete. Por esse trabalho, realizado quando tinha apenas dezessete anos, tornou-se conhecida internacionalmente e tem um curriculum invejável.

Na televisão e cinema já realizou diversos personagens entre protagonistas e antagonistas conforme quadro demonstrativo. Também Tais Araújo reconhece a importância do filme e do nome da atriz Ruth de Souza e demonstra sua satisfação em fazer parte do elenco de *Filhas do vento*: “Esse sou eu amanhã, a Cida já estrela, consagrada, olha que honra a minha fazer Dona Ruth nova e ela esta chiquérrima, procurei assistir e observar o jeito dela ser, porque acho que ela tem uma coisa de menina até hoje, e muito romântica” (Tais in filme).

Figura 31 Maria Ceíça – cena filme no DVD



Maria da Conceição Justino de Paula, ou simplesmente Maria Ceíça, atriz de teatro, televisão e cinema, nasceu de 18 de outubro de 1965, carioca, o único relato que encontrado sobre sua carreira no teatro é que começou fazendo teatro na escola e cantando no coral da igreja e cursou a Escola de Teatro Martins Pena, no Rio de Janeiro. Antes de ser atriz, trabalhou como técnica em eletricidade na Light. No último período do curso de teatro, foi chamada para fazer parte do elenco de apoio na novela *Pacto de Sangue*. Nunca deixou de pensar na música que sempre esteve ligada ao seu trabalho; na televisão, gravou a trilha sonora da música tema de seu personagem, que se chamava: Engrácia. No filme: *Cruz e Souza*, Maria Ceíça canta em cena. A partir daí, nunca mais parou. (Conforme pode verificar no quadro demonstrativo em anexo).

Figura 32 - Thalma de Freitas – cena filme no DVD



Thalma de Freitas é atriz e cantora, filha do pianista, arranjador, compositor e maestro Laércio de Freitas. Iniciou a carreira profissional fazendo musicais na cidade de São Paulo em 1992. É carioca, nasceu no dia 14 de maio de 1974. No filme *Filhas do vento* interpreta a primeira fase de Jú. Thalma dividiu com Taís Araújo o kikito de melhor atriz coadjuvante no festival de cinema de Gramado. (Veja sua trajetória no quadro demonstrativo em anexo.)

Figura 33 - Daniele Ornellas – cena filme no DVD



1. Danielle Ornelas Delgado (nome artístico Daniele Ornellas) é atriz, carioca, nascida no ano de 1978, faz parte da novíssima geração de atrizes negras e faz televisão e cinema. (Para saber um pouco mais sobre sua carreira, veja quadro demonstrativo, em anexo.)

2. Como podemos observar, o filme reúne um elenco de peso para contar história, com atrizes da primeira, segunda e terceira geração de atrizes negras de projeção no Teatro, TV e Cinema. Considero atrizes de primeira geração Ruth de Souza, Léa Garcia, que começaram suas carreiras nos anos 1945 e 1950, respectivamente. As atrizes Maria Ceíça e Taís Araujo na década de 90 e Thalma de Freitas e Daniele Ornelas são atrizes que se despontaram em 2000, Ornelas atuando mais em cinema e Thalma na Televisão e cinema.

Não posso omitir aqui a importância dos atores negros presentes na trama;

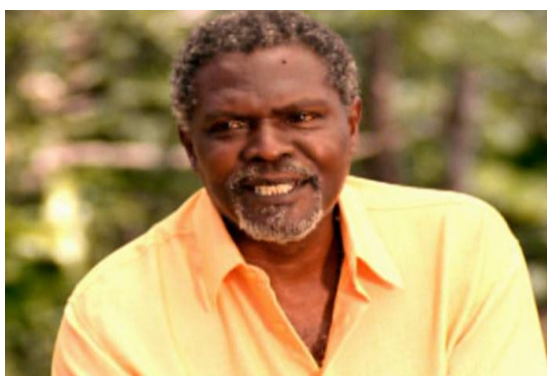
Figura 34 - Milton Gonçalves



Figura.35 - Rocco Pitanga



Figura 36 - Zózimo Bulbull



Início falando de um dos maiores ícones negros da televisão e cinema brasileiros, Zózimo Bulbull. Ele era ator, roteirista e cineasta, fundador do Centro Afro Carioca de Cinema que realizou no final do ano passado (2012) o 6º Encontro de Cinema Negro Brasil/África. Estreou como diretor com o curta em preto e branco: *Alma no Olho*, uma reflexão da identidade negra por meio da linguagem corporal. Sua carreira havia começado

nas peças do Centro Popular de Cultura da UNE e se encorpou no cinema, no qual se tornou um dos maiores expoentes da cultura afro-brasileira, como fazia questão de ressaltar. Este ator conhecido como “o negro mais bonito do Brasil”, morreu em 24 de janeiro de 2013, aos 75 anos em seu apartamento, na praia do Flamengo, ao lado da mulher, Biza Vianna, com quem era casado havia 30 anos. Bulbul foi o primeiro protagonista negro de uma novela brasileira.

Milton Gonçalves, talentoso ator, diretor de teatro, cinema e televisão, um dos fundadores do Grupo Arena (ARAÚJO, 2004, p. 94-95), premiado e intensamente atuante nas telenovelas, nas peças teatrais e no cinema. Militante do movimento negro é essencialmente artista. Nasceu em Monte Santo, Minas Gerais, em 09 de dezembro de 1933. Mas mudou-se para São Paulo ainda na adolescência; seu pai que era plantador de café e na capital passa a ser pedreiro, sua mãe doméstica. Tem formação em jornalismo pela Faculdade Hélio Alonso, além de Curso de extensão na Escola Superior de Guerra e curso de vários idiomas. Começou a fazer teatro meio que por acaso, estava trabalhando em uma gráfica, quando, ao imprimir programas para a peça, ganhou duas entradas de Egídio Écio, assistiu e não mais parou. Dono de uma vasta lista de renomados filmes vale informar que Milton Gonçalves está no cinema desde 1958, chegando a ter lançado em um mesmo ano, diversos filmes com sua participação. Na televisão a carreira de Milton Gonçalves não foi diferente a do cinema, o ator está nas telas da televisão brasileira desde 1948.

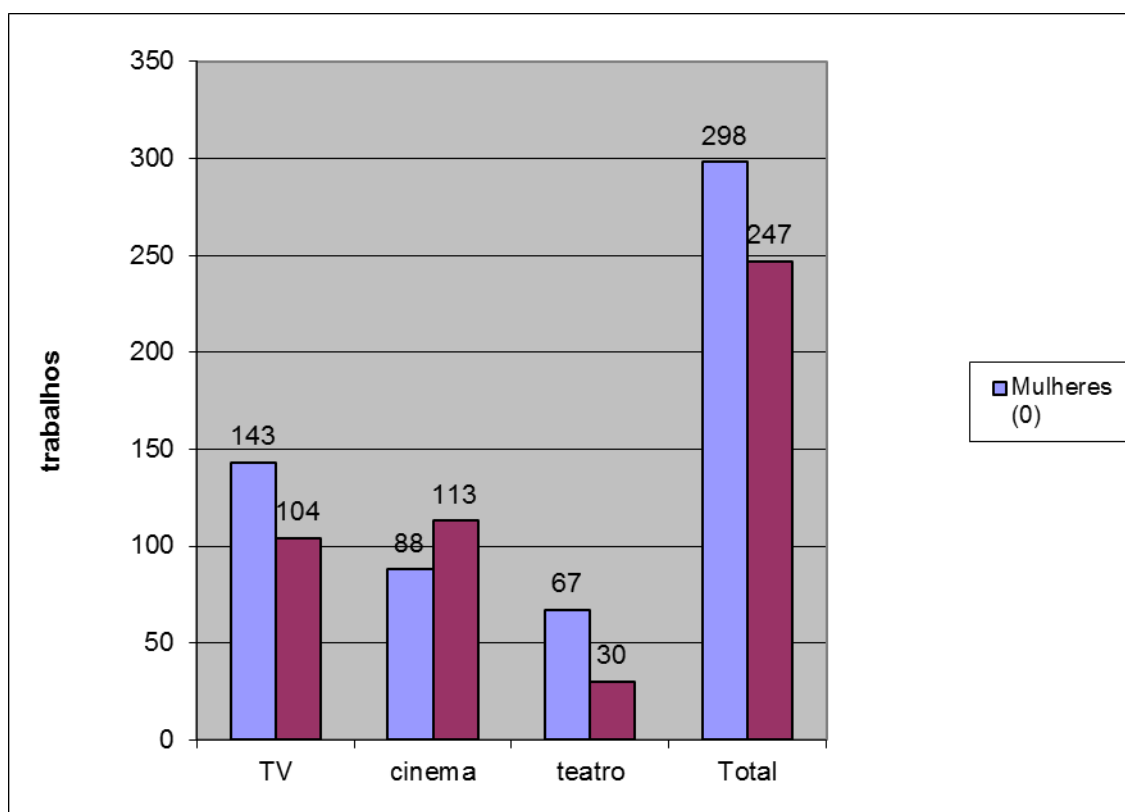
Quando observamos os currículos destes atores na década de 1940, percebemos que o homem negro atuava muito mais que as mulheres negras. Independente da área de atuação, seja no cinema, na televisão ou no teatro, parece que neste período havia uma escassez da mão de obra artística masculina. Hoje nos espetáculos teatrais, nas novelas e no cinema, o maior número de aparições nas representações é da mão de obra feminina se comparar com o número de homens negros que vemos nos meios artísticos.

Rocco Pitanga é ator da nova geração de atores negros da televisão e cinema, carioca nascido no Rio de Janeiro em 18 de julho de 1980, é um representante do homem negro contemporâneo. Rocco é irmão da atriz Camila Pitanga e filho do também ator Antônio Pitanga e da bailarina Vera Manhães. Em sua carreira no cinema, ganhou o prêmio de melhor ator coadjuvante no Festival de Gramado por *As Filhas do Vento*, de Joel Zito Araújo, em 2004. Na televisão iniciou carreira aos 17 anos fazendo *Malhação*, vejamos sua trajetória no cinema, televisão e teatro que apresentamos no quadro demonstrativo em anexo.

É de “lavar a alma” ver um trabalho tão bem construído, produção tão esmerada para um elenco onde pontificam grandes nomes de nosso repertório artístico negro. Aqui faço um quadro comparativo do número de trabalhos realizados entre as atrizes e atores negros do ano de 1948 a 2012.

Ator/Atriz	sexo	TV	cinema	teatro	total
Ruth de Souza	0	54	36	24	114
Léa Garcia	0	33	22	28	83
Taís Araújo	0	23	8	9	40
Maria Ceíça	0	12	7	3	22
Thalma de Freitas	0	15	7	3	25
Daniele Ornellas	0	6	8	0	14
Zózimo Bulbull	1	3	32	1	36
Milton Gonçalves	1	93	71	27	191
Rocco Pitanga	1	8	10	2	20
Total		247	201	97	545

Sexo		
	Mulheres (0)	Homens (1)
TV	143	104
Cinema	88	113
Teatro	67	30
Total	298	247



O número de pessoas incluído nesta tabela, para a confecção do gráfico, foi de seis mulheres e três homens, sendo que a diferença do total de atividade de acordo com o gênero acabou sendo proporcionalmente com número de trabalho para as mulheres menor do que para os homens. Outra verificação é que as mulheres são da primeira geração (Ruth de Souza e Léa Garcia) caracterizando década de 40 à 50; na segunda geração (Maria Ceixa e Tais Araújo) atrizes da década de 90; e terceira geração de atrizes negras (Thalma de Freitas e Danielle Ornelas) representando o período dos anos 2000. Ao passo em que em relação aos homens temos Milton Gonçalves e Zózimo Bulbul primeira geração, década de 40 à 50, e Rocco Pitanga como representante da terceira geração anos 2000. Com isso, ficou o que considero a segunda geração de atores negros sem representação. Com esta constatação há uma rotatividade maior da figura feminina do que a masculina, porém a exposição da figura de um determinado ator torna-se mais evidente por estar mais presente nestes espaços, o ator/atriz passa a ter um *status* que o credibiliza a estar evidenciado nos créditos de trabalhos posteriores da área de mídia.

3.2 O Filme

O filme *Filhas do Vento* me causou um estranhamento inicial quando me detive a observar a disposição da colocação dos nomes dos atores tanto nos créditos quanto no impresso no DVD. Em minha opinião, ficou perceptível que os critérios adotados para a colocação dos créditos aos atores e atrizes na capa *layout* de papel e no DVD – nos caracteres com os nomes, levou-se em consideração tanto o protagonismo dos personagens como o *status* que cada ator possuía no momento da produção, e/ou lançamento do filme. Entre a capa *layout* de papel e o DVD, nos caracteres com os nomes dos atores constata-se uma disposição diferenciada para a apresentação destes nomes. No primeiro momento, observei os caracteres com os nomes dos atores para créditos, acreditei que as disposições dos nomes expostos eram devido ao grau de importância que as personagens continham no roteiro. Observei que os primeiros nomes são das atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia, e que juntas representam as irmãs (Cida e Ju). O nome da atriz Ruth de Souza vem antes e acima do nome

da atriz Léa Garcia, o que reforça a ideia da importância dos personagens. Ruth (Cida) é a irmã mais velha, eixo da trama/situação e a que se vai com o vento, a atriz Ruth de Souza tem um repertório de trabalhos que a confere credibilidade. Logo depois em tela única vem o nome do ator Milton Gonçalves, o pai (Zé das bicicleta) como diz no filme. O nome do ator Milton Gonçalves aparece sozinho na imagem seguinte, sendo ele o pai centro das tensões e atenções. Mas se observamos atentamente dá para perceber que o tamanho do formato das letras escolhidas para escrever o nome de Milton Gonçalves é visivelmente diferente dos demais, é maior e sozinho na tela ganha maior visibilidade. Agora se observarmos a capa do DVD, veremos que ele apresenta – nos outra disposição para a colocação dos nomes dos atores e atrizes do Filme em evidência. A ordem disponível, apresentada aparece da seguinte forma, Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Léa Garcia e Tais Araújo, seguindo a configuração apresentada no gráfico, ou seja, segue a ordem do maior número de trabalhos realizados.

Consequentemente, esta informação resulta no fato do nome do Milton Gonçalves vir à frente dos demais nomes das atrizes na capa do DVD.

Figura 37 - Capa DVD “Filhas do Vento”



Figura 38 Caracteres “Filhas do Vento”



Figura 39 Caracteres “Filhas do Vento”



Figura 40 Caracteres “Filhas do Vento”

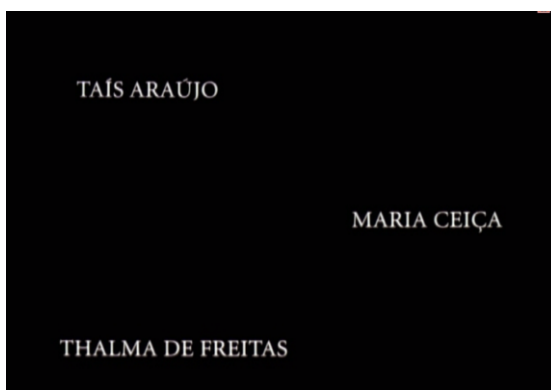


Figura 41 Caracteres “Filhas do Vento”



Na sequência em que consta Tais Araújo, Maria Ceíça e Thalma de Freitas, não seguindo o núcleo da história que são as irmãs, representadas pelas atrizes Tais Araújo e Thalma de Freitas, Maria Ceíça, só aparece no terceiro momento do trabalho juntamente com Daniele Ornellas, que na disposição vem no penúltimo bloco de nome de atores, junto com Rocco Pitanga, (Marquinho) eterno namorado de Jú, que aparece nas cenas de adolescência e Zózimo Bulbul, que é ele (Marquinho) já na 3ª idade. Em continuidade, conforme sequência vem os nomes de Kadu Carneiro, Cida Moreno, Kênia Costa e participação especial de Jonas Bloch.

Percebo que o critério adotado para colocar o nome dos atores, que privilegia esta disposição, não apenas nos créditos mais também na capa do DVD onde constam os nomes de Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Léa Garcia e Tais Araújo, parece-me que vem do poder de aglutinar pessoas, de chamar para si a atenção. Milton Gonçalves, Ruth de Souza e Tais Araújo de acordo com seus currículos e tabelas acima, são os que mais estiveram em evidência no Cinema e na Televisão. Nos últimos anos a atriz Tais Araújo já realizou praticamente a metade da atuação que Ruth de Souza realizou na televisão e é uma das atrizes negras que mais realiza novelas com personagens protagonistas, tornando-se uma das mais importantes. Creio que o que marcou nesta estética para o marketing do filme foi ressaltar aqueles que estão em evidência na mídia no momento do lançamento do filme.

Ruth conta um fato que cabe aqui citar: nem sempre a questão foi de estratégia de marketing. Em 1969, Ruth foi convidada a protagonizar junto com o ator Sérgio Cardoso, um dos maiores galãs da época, a telenovela *A Cabana do Pai Tomás*, com a personagem Tia Cléo. Segundo a atriz, houve problemas quanto a seu nome figurar antes do nome das outras atrizes:

No meio da história começou os protestos das outras atrizes, meu nome que estava no primeiro lugar passou para segundo. Lembro quando Sérgio Cardoso me falou: “Ruth, estão criando um protesto enorme, a novela tem de correr, você se importa de deixar colocar outros nomes, das outras atrizes brancas, na frente do seu?” E eu disse: “Não, eu não me importo”. Claro! O que eu ia dizer era a sobrevivência a um papel maravilhoso. E, a partir daí, o meu papel foi declinando, declinando, declinando. (Ruth de Souza in ARAÚJO, 2004. p. 90).

Apesar da atriz Ruth de Souza ter sido, até então, a única atriz brasileira a ser indicada para o prêmio de melhor atriz no festival de Cinema de Veneza, em 1954, de ser a protagonista na novela *A Cabana do Pai Tomás*, juntamente com o ator Sérgio Cardoso, devido ao fato da atriz ser negra, não pode ter seu nome em primeiro plano, em pé de igualdade com seu parceiro de cena. Mesmo sendo esta atriz a já reconhecida Ruth de Souza, com extenso currículo em teatro e que já tinha sua carreira consolidada no cinema.

Ismael Fernandes observa e relata no livro *A negação do Brasil*, que até 1969 dois terços das telenovelas foram patrocinadas e produzidas pelas empresas Gessy Lever, Colgate-Palmolive e Kolynos-Van Ess. Eram elas que pagavam pessoas para adaptar scripts para ir ao ar:

(...) Autores brasileiros que se destacaram nas décadas seguintes, como Walter George Durst e Benedito Ruy Barbosa, iniciaram sua carreira na telenovela, trabalhando no interior dessas agências de publicidade das fabricas de sabão e tendo como função selecionar e adaptar scripts de sucesso. (ARAÚJO, 2004, p.83).

Essa afirmação faz crer que, já nessa época, nas telenovelas havia a intervenção dos empresários sobre como e quem estaria em evidência na cena. No cinema este fato não é diferente. Atualmente para o crescimento e qualidade do cinema brasileiro - vemos nos créditos muitas parcerias com empresas multinacionais - é inegável que sem o dinheiro não podemos utilizar de recursos técnicos mais apurados e termos competitividade, mas é importante pensar até que ponto elas interferem.

O filme *Filhas do Vento* nos aponta para uma nova direção, para as interferências na produção de um filme que não segue determinadas padronizações. Então encontra outras dificuldades; o obstáculo aqui foi financeiro conforme verificamos a baixo:

[...] *Filhas do Vento* foi produzido com um orçamento de 1 milhão e 200 mil reais, um custo considerado baixo de acordo com os padrões cinematográficos. "Sofri bastante para realizá-lo. É muito difícil se conseguir financiamento. As concessões de patrocínio são voltadas para os produtores que vêem o Brasil como uma sociedade miscigenada sem problemas de natureza racial. Quem insiste na questão racial é recebido com certa restrição", avalia Zito. (ALMADA, raça Brasil).

Pode-se compreender por meio desta fala de Joel Zito, que ele não sofreu pressões diretas para colocar esse ou aquele ator, mas que teve dificuldades para conseguir patrocínio por se tratar de um filme com foco na questão racial. É interessante quando o diretor cita esta questão, porque o filme não trata sobre preconceito racial, simplesmente é um filme que tem no elenco atores negro. Ele diz que sofreu para realizar este filme que os patrocínios são para os produtores que nos veem como uma sociedade miscigenada sem problemas raciais.

3.3 - Texto, cena e atuação.

Falando sobre a criação do roteiro no *Making-of*, Joel Zito considera que da parceria com Di Moretti surgiram belas histórias, que esta entrega do Moretti foi de grande valia, que daí foram surgindo novas histórias com base no argumento que ele havia criado. Foi então que o texto deixou de ser um texto, autobiográfico conforme Joel Zito havia pensado.

Retornemos nossos olhares para a história biográfica de Ruth de Souza. Estamos considerando que o filme seja dividido em duas partes, sendo que, a primeira parte, será realizada por atrizes de primeira geração (as atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia), como indicado neste capítulo anteriormente. A segunda metade do filme será a parte realizada pelas atrizes da terceira e segunda geração de atrizes negras (as atrizes Tais Araújo e Maria Ceixa). E é na primeira metade do filme que observo ter uma semelhança perceptível com a biografia da atriz Ruth de Souza. Menina, pobre e negra, que vivia em uma cidade pequena, ela vai para a cidade grande e sonha em ser atriz; até o texto do pai da personagem (Zé das bicicleta) é o mesmo da patroa da mãe de Ruth: “Não tem artista negra, como é que ela quer ser artista?” (Ruth in JESUS, 2007, p.27).

Esta é uma alusão biográfica que levou a mim – também uma atriz negra que vivenciou na infância história semelhante, a trazer à tona sentimentos múltiplos que culminam na sensação de compartilhamento, de ser abarcada juntamente com outras espectadoras para reviver tal situação. Três mulheres, três histórias, três atrizes que protagonizam suas histórias, para fazer histórias. A história de Ruth, a história de Cida e a história de Susi têm alguns pontos em comuns, elenquemos: as três são provenientes de uma cidade do interior, o estado em que passaram suas infâncias foi Minas Gerais, as três tornam-se atrizes e são negras. O que difere nas três histórias é que Ruth de Souza e a personagem Cida da história fictícia foram para cidade grande, a cidade maravilhosa do Rio de Janeiro e tornaram-se atrizes de sucesso.

Outro fato interessante apresentado no texto, é que ele nos leva a perceber a apropriação do jogo lúdico, imaginário com o real, como o uso do poema de Elisa Lucinda *Aviso da Lua que Mestrua* como se fosse da personagem Dorinha (Daniele Ornellas), que recita-o com tal propriedade que parece ser ela a autora em processo de criação. O mesmo recurso se faz presente em relação às imagens fotográficas que estão afixadas na parede de entrada da sala do apartamento da personagem Cida (Ruth de Souza): estão dispostas da mesma maneira que as imagens descritas e citadas anteriormente no Capítulo 1, no apartamento residencial da atriz Ruth de Souza. Novamente, em outro momento do filme, Zé das Bicicletas faz uma provocação que o ator Milton Gonçalves toma como sua e realiza uma belíssima apresentação, em um momento de lirismo, em que sua neta pergunta: “Vô, as mulheres são tudo igual?”. Milton Gonçalves faz parecer que o texto não é ficcional, mas biográfico, tamanha é a força produzida.

[...] Que diacho de desgraceira é essa da gente vim aqui pra esse mundo. Mãe dizia que na noite de lua cheia mulher de correção tomava acento no julgamento de Deus. Ele ficava vigiando lá de cima pra vê se as moças andava direitinho sem vadiação. Quando elas iam pra praça pra tomar um arzinho Deus ajuizava qual delas merecia ganhar um fio. De repente ele mandava uma baita ventania, ele soprava... auuuu e enchia as moças de vida. Elas embarrigava e nove meses depois rebentava na cria. Mãe dizia que se vinha machinho era fio do trovão e se vinha muié era fia do vento. E vinha de tudo, tudo quanto era tipo Vinha aquelas desgarrada que não ficava raiz que a vida levava da gente, assim sem mais sem menos. Essas não mereciam carinho da gente não, fazia intriga, desconversava, a sua tia avó e sua tia Dorinha eram assim, com idéias tortas, deve de tá levando aquela vida de muié de perdição de artista, só quer saber de viver a vida dos outros porque não sabe o peso de viver as nossas. Esqueceram da gente. Mas tem outras doutro tipo, aquelas que fincam raiz, mesmo que venha uma baita tempestade ela não perde o prumo, balança, balança mas não arreda o pé. Assim é sua avó Ju, menina bem criada. Ela ainda tira o sossego da gente mais tá sempre por perto, gênio forte, mas tem um coração de manteiga. Não tem festa em que não esteja de vestido novo, atracada a cada hora num homem diferente, branco, preto, inté índio a danada já boliu e ela fica lá rodopiano fogosa feito pião novo. Fazer o que é da natura doces. (ARAÚJO, Texto DVD)

Milton Gonçalves magistralmente nos brinda com sua eloquência de um mestre em cena, entoa seu ritmo de um pai zeloso que com seu jeito tosco acaba ferindo a filha mais velha (Cida), recita o poema como se estivesse contando prosa, bom demais de se escutar. Percebo que Joel Zito, por ser mestre na arte de realizar filmes documentários, em que há uma predominância maior da palavra, não se importou em aproximar este fato à linguagem dramática do cinema brasileiro. A plástica visual deste primeiro longa metragem não documental, com texto provenientes da cultura popular, com ladainhas, versos em prosas que rechearam esta história simples. Em outras palavras, um filme que em vários momentos valoriza a plástica, a palavra e a cultura popular. Creio que pouco assistido em filmes brasileiros e muito conhecido por atores do teatro, negros ou brancos. O fato é que é a arte da palavra da interpretação e da fotografia do trabalho fizeram a diferença de arte para o filme.

Há momentos no filme que trazem um tom aprofundado por um silêncio, um vazio, um nada, preenchido pela contemplação da cena seguinte, da fala anterior. É através destes respiros silenciosos que o diretor vai nos apresentando um MIX – misto da história de vida de cada atriz, com a história das personagens, um filme dentro do filme, um jogo que muito o enriquece.

Outro ponto interessante está no roteiro do filme que mostra uma tentativa de quebrar estereótipos sobre a sexualidade da mulher negra. Usa o ato sexual como instante de transformação, de passagem de tempo. Ao relacionarem-se uns com os outros, mulheres e homens com matizes diferentes, em idades diferentes e situações de desejo e de bem querer ao seu par, Joel Zito reforça a virilidade sexual da mulher negra. Segundo o diretor a força da mulher negra esta no ato sexual, porém diferentemente dos dados e referências históricas, aqui a mulher negra tem relações sexuais, não por obrigatoriedade, mas por ser mulher, por ser negra, por desejar ter relações sexuais com quem quer que queira por se apoderar de si mesma. Apesar de ser esta a ideia do filme, ainda hoje existe um alto índice de mulheres negras que ocupam a função de damas de companhia/prostitutas, amantes servindo somente para a cama de alguns homens.

A cena da transa, da relação afetiva, é formada por três cenas de ato sexual, simultâneo, cada qual realizado por um casal. O primeiro casal aparece sobre uma luz azul, sendo um homem negro, com Dorinha (Daniela Ornellas) que é filha mais velha da Jú, mora com a tia e segue a mesma carreira de atriz e é poeta. O segundo casal é velho conhecido da história: Jú que nesta segunda metade do filme é representada por Léa Garcia e Marquinho que agora é representado por Zózimo Bulbull.

Ao final das três sequências de ato sexual, como encerramento da relação amorosa, aparece Ruth de Souza (Cida) sentada em uma poltrona fumando um cigarro. Retomo aqui meu aparte, para mim somente neste momento consegue-se ver o gozo. Ruth de Souza sem nenhuma figura masculina em seu entorno consegue demonstrar o ápice da relação através de suas feições e trejeitos. O terceiro casal aparece sob uma luz vermelha no ambiente; para formar este par da história está Jonas Bloch, homem branco caucasiano, personagem secundário, casado envolvido em um romance com Selminha (Maria Ceixa) que é a filha única de Cida. No Capítulo 1, falamos sobre os Rituais de Iniciação, e que Ruth pode compartilhar conosco em seus relatos descritos nos livros de Sandra Almada e Maria Ângela de Jesus. Referente a isto, este momento de Passagem de cena, de tempo, de vida através da Transa, me remete a este ritual de transformação destas mulheres que passaram uma vida e agora vivem a transformação das vidas de suas filhas que também já são mulheres. Colocar a relação entre dois casais negros, um casal misto (homem branco e mulher negra) e uma mulher fumando cigarro, como se satisfeita com o ato, é muito forte e significativo, é profundo, e o diretor consegue fazê-lo sem depor em qualidade e estética.

As cenas dos gozos, que faz a passagem do passado para o presente no filme, é uma intenção de representar essas diferenças humanas e, ao mesmo tempo, mostrar a importância da sexualidade para aquelas mulheres. Acho que este exemplo espelha a moralidade “branca” e a diferença com o universo da mulher negra brasileira, que desde o tempo da escravidão foi até mesmo proibida de ter o “seu homem”. O senhor de escravos não apenas se dava ao direito de dispor do corpo das mulheres negras, como definia se elas podiam ter vínculos familiares ou não, ou com quem deviam procriar. (JOEL ZITO, 2004, DVD)

Cada mudança no filme *Filhas do Vento* é tão intensa quanto discreta, mostrando que é no interior de cada personagem que se escondem os verdadeiros medos e desejos.

Filhas do Vento é um filme que se propõe a levar situações e nesta segunda metade do roteiro levanta questões sociais, fica claro que é um filme simples, mas que nada é gratuito. Tudo conta e tudo tem um porque no final, e, claro, nesta segunda metade não poderia deixar de ser diferente.

Debruçando-me um pouco mais sobre a cena da relação amorosa estendo o olhar para estas mulheres que o filme nos mostra. Hoje empoderadas de suas decisões, em relação ao casamento, perpetuação da história do negro através da cor e relação inter-racial. No pós colonialismo as mulheres negras ganharam o *status* de chefe de família pelas atribuições domésticas que garantiam o sustento da família. Hoje elas estão se capacitando, indo para as Universidades, despertaram para sua participação profissões liberais e estão se casando menos, querem ganhar o *status* de parceiras nas relações.

Pensando nas relações das personagens e seus parceiros sem casamento, observo que, também considerando pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a raça é fator predominante na escolha de parceiros conjugais. Dados do Censo 2010 mostram que 70% dos casamentos no país ocorrem entre pessoas de mesma cor e que as mulheres pretas (7% da população) são as que menos se casam. A pesquisa coloca que, entre os fatores que são levados em conta na escolha de um parceiro, estão renda, educação e a cor ou raça. São esses quesitos que influenciam a miscigenação e a mobilidade sociais. O casamento entre pessoas de mesma cor ou raça é maior entre os brancos (74,5%), pardo (68,5%) e índios (65%), neste caso, relacionado à preservação dos povos. Entre homens e mulheres, chama à atenção a maior possibilidade de mulheres pretas ficarem solteiras.

Em relação a esta questão percebo que, para a inserção e aceitação da mulher negra no mercado de trabalho, foi preciso que ela estudasse, mudasse seu ciclo de amizades e investisse na sua carreira, deixando o casamento para um segundo plano. Esta é uma questão apontada em *Filhas do Vento* com a personagem Selminha (Maria Ceixa) e também com a personagem Dorinha (Daniele Ornellas), sendo que a última mudou o ciclo de amizades e isto fez com que vislumbrasse outras oportunidades. Em ambos os casos, a nova carreira destas mulheres que vivem na cidade grande impediram-nas de ter um casamento. Por outro lado, sua situação em relação a casamento não se diferencia das outras mulheres que vivem no interior. O filme mostra na casa da Jù (Léa Garcia) suas filhas e netas; são três filhas, mas aparece na cena apenas um marido, remetendo a ideia de que também no interior as mulheres negras não se casam. Deste modo a divergência sobre procriar, no interior não há este conflito, as mulheres têm seus filhos em oposição as duas filhas de Jú que estão na cidade grande. O que leva a entender que tanto lá quanto na cidade grande as mulheres negras não são as preferidas para o casamento, mas são preferidas para serem “levadas para cama”.

Temos ainda o fato de poucos homens negros quererem, desejarem e preferirem as mulheres negras. No caso do filme há uma alusão em perpetuar a espécie na relação afetiva que ocorrem entre Jú (Léa Garcia) com Marquinhos (Zózimo Bulbul); ele quer casar ela não. Não fica claro se todos os filhos que Maria da Júda tem são ou não do mesmo pai, no roteiro consta apenas que “toda noite ela sai”. Já no caso da filha Dorinha (Daniele Ornellas) e parceiro, não há uma preocupação em procriar, mas em relacionar, em ambos os casos a relação não é interracial, o que por um lado dará continuidade da genética, que o sistema tentou dizimar com o projeto de branqueamento dito anteriormente. Não quero dizer que os negros tenham que casar entre si para manter a cor, mas nesta relação às mulheres cometem menos abortos, fato mostrado no filme.

Permanece a discussão sobre porque as mulheres negras têm menos parceiros? Por preconceito racial (os homens preferem as brancas) ou por elas buscarem uma mobilidade social, que as distanciam do casamento.

Na sequência, o filme apresenta outra nova situação vivenciada pela mulher, que eu relaciono diretamente com a mulher negra. O fato é o poder de decisão que hoje a mulher negra tem para decidir sobre si, para decidir se quer ou não ser reprodutora, o poder de gerar sua prole por prazer, ou não gerar. Ter direito em amamentá-lo ou não. São decisões que a

mulher negra pode de tomar e conviver com elas. Estas são ações que hoje acontecem de fato e de direito a estas mulheres, são de sua responsabilidade o direito de suas ações e decisões, situação que ocorria contrariamente no período colonial conforme relatamos no Capítulo 1.

A mulher negra não tinha direito a ter filho, cometia infanticídios por não poder amamentar a sua prole. Hoje temos uma mulher negra com poder de decisão, porém ainda hoje por motivos diferentes e ao mesmo tempo iguais, ela se sente obrigada a abortar seu filho. O que ocorre é que ainda hoje, em alguns casos, a mulher negra se sentir submissa ao homem negro ou branco, dentro de uma relação afetiva e não ter voz frente a situações que envolva a parceria. Em outros casos, devido ao fato de seus companheiros serem homens brancos e estes não poderem assumir a mulher negra e nem o filho, fruta da relação.

Acredito que estes podem ser mais alguns dados para deixar a mulher negra fora da cena.

No roteiro, Joel Zito apresenta uma situação interracial, entre um homem branco casado e uma mulher negra bem sucedida que terá que realizar um aborto. Uma interpretação bem construída pela atriz Maria Ceixa; emerge sentimentos diversos e teve momentos bem difíceis de construção dramática da personagem Selminha, um oficial da aeronáutica, filha de Cida (Ruth de Souza), que tem um caso amoroso com um homem branco, casado e terá que fazer o aborto do filho concebido por ambos. A situação representada pelo o casal Maria Ceixa (Selminha) e Jonas Bloch (amante) é “real”, tendo em vista que ainda ocorrem nos dias de hoje com pessoas instruídas, pessoas que estão nesta situação porque querem ou sentem-se impotentes para mudar esta realidade.

Desta situação salta outro sub-drama, ainda com a mesma personagem de Maria Ceixa (Selminha) que sente-se preterida pela mãe por não saber quem é seu pai; acredita que se soubesse quem é este homem/pai sua vida seria diferente, que sua mãe (Cida) não tem tempo para ela, nem para a família. A personagem Selminha é uma mulher que gostaria de ser como sua tia Ju (Léa Garcia). Este sub-drama dentro do drama maior das irmãs que não se falam há 40 anos, traz aqui algumas questões. Joel Zito traz para a cena temas ligado às vidas das atrizes e também de muitas mulheres negras, fazendo um curto-circuito entre ficção e realidade.

Na ficção Jú (Léa Garcia) e Cida (Ruth de Souza) não se falam porque Jú não contou ao pai, que em relação ao incidente ocorrido, quando o pai pensou que Marquinho (Zózimo Bulbull) estava traindo Jú (Léa Garcia) saindo do quarto de Cida (Ruth de Souza), na verdade estava com ela, Jú (Léa Garcia). Na vida real Ruth de Souza e Léa Garcia não se falaram durante alguns longos anos. Ruth de Souza namorou com Abdias do Nascimento e Léa Garcia fugiu para casar-se com ele após o conhecer através de Ruth de Souza. Outro momento de ficção misturada à realidade é o teste realizado por Dorinha (Daniela Ornellaa) quando tem uma audição no teatro para fazer um personagem e a desculpa é que ela é muito bonita, tem boa fala para ser uma empregada. Segundo a atriz, ela passa por estas situações cotidianamente. Vejo ainda uma cena que não sei se é pura interpretação ou está intrinsecamente relacionado, novamente se refere à atuação da atriz Maria Ceíça, quando ela esta bêbada e começa a arrancar a roupa na frente de todos, completamente transtornada por sentir a perda do filho. Nos *making off*, logo na sequência da cena, a atriz cai aos prantos nos braços do diretor que é seu marido. Serão sentimentos vivenciados e aflorados pela intensidade da cena, ou apenas emoção, por saber que tantas mulheres vivem estas situações cotidianamente?

Observa-se na cena inicial realizada pelas atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia dentro de uma igreja tem sua fala pautada no olhar de ambas as atrizes. Léa já é conhecida por fazer este jogo de falar com os olhos e nesta cena ambas falaram tudo, gritaram uma com a outra, somente no olhar. São estes textos subliminares que enriquecem o enredo, que mostram quão grandes é o talento destas atrizes negras que deveriam estar mais vezes juntas em cena para contar histórias.

Ruth de Souza em um de seus relatos lança mais um grito de alerta, ela diz que há urgência na formação de autores, negros e brancos, que saibam escrever para que possam contar suas histórias. Em entrevista a Milton Cesar Nicolau ao Jornal Negritude mais uma vez diz:

Infelizmente, não temos negros que escrevam para teatro. Todos os autores são brancos e consequentemente escrevem para brancos. Quero entender isto não como racismo e sim como a atitude natural de pessoas que escrevem sobre seu cotidiano, onde negros não têm participação significativa. (Ruth de Souza in NICOLAU, 2000, n39-1).

Figura 42 – Cena do filme Filhas do Vento



"As Filhas do Vento"-2004

Novamente Ruth de Souza no livro *Damas Negras* (1995), em entrevista a Sandra Almada, reforça que é preciso construir ações positivas para o negro, como escrever um livro, fazer trabalho em relação à cultura negra, divulgar a história do negro para futuras gerações. Tanto pediu que Joel Zito organizou seus estudos e direcionou o foco para as produções do documentário *Retrato em Preto e Branco* e *A Negação do Brasil*; o primeiro questiona a imagem que o Brasil vende de si mesmo, apoiado na diversidade racial e na imagem interna. *A Negação do Brasil - O Negro na Telenovela Brasileira*, é um documentário que também dá nome à tese que defendeu, de Doutorado em Televisão.

Figura 43 - Cena do filme *Filhas do Vento*



As Filhas do Vento -2004- Cinema

Depois de tudo que foi levantado sobre o filme *Filhas do Vento* de Joel Zito Araujo, do currículo irrepreensível de todo o elenco e da equipe técnica, há quem diga que este filme tenha sido premiado aqui no Brasil por uma questão política. O episódio ocorreu no Festival de Gramado; a matéria encontrada no Caderno 2 online, que apresenta na íntegra a versão declarada pelo presidente do júri do Festival de Gramado, Rubens Ewald Filho, que desagradou o elenco, a técnica, a produção, o diretor, e creio que todos aqueles que assistiram ao filme *Filhas do Vento*, que são artistas, acreditam em nossa cultura e tem algum engajamento político cultural. De acordo com a matéria, Rubens Ewald Filho dá a entender que o filme “Filhas do Vento” não merecia todas as premiações que recebeu, quando disse “[...] foi política. Foi uma premiação totalmente pensada. Alguém acha que foi à toa que demos prêmios para seis atores negros em um estado como o Rio Grande do Sul, que sempre foi acusado de desprestigiar o negro.” (Revista Raça Brasil, 2008, ed.85-2)

Na opinião de Rubens Ewald Filho, seria uma forma de valorizar os negros, sua fala dá a entender que ele não levou em consideração a qualidade do filme, o currículo dos atores, ícones da história cultural e de afirmação do negro. Ewald quis pontuar como politicamente correta sua fala, considerando o preconceito do Rio Grande do Sul. Se o presidente do Júri do festival de Gramado não considerou os currículos dos atores, da equipe técnica, podemos

dizer que estes fatos de nada vale, que se resumem em (cotas) bondade do júri? Como já dito anteriormente, “os problemas do reconhecimento e da desconsideração são dramas também comuns para todo ator negro” (ARAÚJO, 2004, p.87). É de conhecimento público que o Rio Grande do Sul é o primeiro e até então único estado a ter um governador negro, a ter um movimento negro organizado e reconhecido, desfazendo-se o mito de ser o estado mais racista, ao menos é o que indicam as urnas.

Joel Zito é pesquisador, professor, doutor, uma pessoa idônea e tem seus trabalhos reconhecidos internacionalmente. Seus trabalhos didáticos são pesquisas, escritos para fazer pensar, têm a função de desfazer a imagem de diversidade racial que o Brasil prega e não acontece; estas sim são “ações afirmativas” para os afrodescendentes, estas sim são ações para dar visibilidade ao negro. *Filhas do Vento* é um filme em que o negro não carrega os estereótipos criados ao longo da história e divulgados através da literatura como dissemos nos capítulos anteriores, de que o negro pode ser somente o escravo, o sambista, o marginal, o empregado doméstico, ou a mulata boazuda. Ele é um filme sobre a vida de pessoas, independente de nacionalidade, como disse Ruth “é uma história simples, humana e muito comovente.” (JESUS, 2004, p.88).

O ator Milton Gonçalves, ao receber o prêmio de melhor ator em Gramado, emocionado com a obra comenta:

Acho que o filme é um forte estímulo à construção de nossa autoestima. E temos que premiar a competência. Faço o patriarca da família, um papel de que gostei muito. É “uma família que funciona como espelho para qualquer um”, diz Milton para quem o filme de Zito vai à contramão do espetáculo da violência, atualmente, nos filmes envolvendo personagens negros. (Milton in ALMADA, 2008, Ed. 85, p.1)

Contentes com o resultado do filme no Festival de Gramado, avaliando seus trabalhos de atrizes, como se estivessem sendo premiadas pelo reconhecimento da força de interpretação, estavam às atrizes Maria Ceíça, Ruth de Souza e Léa Garcia:

Acho que não há nada de parecido no cinema nacional. “Um elenco todo negro, com um diretor negro contando uma história universal, de drama, amor e redenção que se passa numa família negra comum”, emenda Maria Ceíça. Outra que não contém a emoção é Ruth de Souza. “Fico feliz de ver meu sonho realizado”, completa Ruth, ganhadora, com Léa Garcia, do prêmio de melhor atriz do Festival de Gramado. “Foi uma conquista e isso é que vale”, opina Léa Garcia. (Revista Raça Brasil, 2008, ed.85-2)

Tudo cai por terra, ao tomarem conhecimento das declarações do presidente do júri, que deu a entender que não era o mérito que foi levado em consideração, mas o fato de atenderem a cota, por serem negros. O filme *Filhas do vento* foi tratado como uma “ação afirmativa” e eles, os jurados do Rio Grande do Sul, colaboraram com o sistema de “cotas”, ao premiarem “os pretinhos”.

No capítulo 1, acentuo que promover a autoestima do povo negro brasileiro, que possui diversas etnias, que carregam ancestralidades que cruzaram mares, formando uma história de memória constituída de esperanças, mágoas, energias e resistência, é tarefa árdua. Sim é, e o sistema de cotas é uma reparação que o governo entende que deva ser realizado para com o povo negro. Para tentar esta retratação, um dos mecanismos utilizados seria a mídia, onde foi apresentado algumas iniciativas conforme descrito no capítulo 2, através Lei nº. 3.198/00 do ano de 2006, pelo Senador Paulo Pain.

O filme *Filhas do vento* não foi realizado pensando neste sistema de cotas, até porque não há uma família branca em contra ponto a família negra, para haver cotização tem que haver duas partes ao menos. Ainda há outro pensamento, que perpassa a compreensão das declarações do presidente do júri, que pode ser as cotas em relação à quantidade de negros participando do Festival de Cinema na cidade de Gramado; daí valeria saber se outros filmes concorrentes continham em seu enredo ao menos um representante negro. No caso de não ter, o presidente deveria desclassificar todos os filmes que não se aplicam no caso, daí sim seria justo seu comentário e tornaria o estado do Rio Grande do Sul não menos racista, mas ao menos mais justo em relação à seleção, ai sim justificaria tal comentário.

Pensando em trabalho de arte, torna-se engraçado a questão, pois o filme recebeu premiações em outros estados brasileiros, como o Melhor Roteiro no 2º. Festival de Cinema de Paraty, RJ – 2005, e no Festival de Cinema de Macapá do mesmo ano, ganhou os prêmios de melhor ator e melhor atriz. Além de participar como convidado no ano de 2004, em festivais nas cidades de Natal, Curitiba, Belém. No ano de 2005, Campo Grande, Salvador e em 2006 nas cidades de Conquista - BA e Cuiabá - 2006.

Paralelo as atividades no país, *Filhas do Vento* também participou de seleção para prêmios internacionais sendo selecionado para Premiére Mundial em Nova York, a convite do MOMA – Museu de Arte Moderna, junho de 2004. Seleção Oficial do Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro (outubro/2004). *Cape Town World Cinema Festival – nov/2004*.

35TH International Film Festival of India – dez/2004. 3 *Continents Human Rights Festival* 2004- Bombaim/India. 7e *Festival du Cinema Bresilien de Paris* – 2005. 7e *Festival Ecrans Noirs* – Camarões. 2005. *Brasilcine Gottemburg* 2005. 13th *New York African Diaspora Film Festival*, 2005. Mostra Itinerante de Cinema Brasileiro 2005 (Argentina, Chile e México). Organizada pelo Ministério das Relações Exteriores. 2º. CINEPORT 2006 – Fest. Cinema Países Lingua Portuguesa, Lagos – Portugal. 2006. HIFF – Hawaii International Film Festival, 2005. *The 2nd UK Brazilian Film Festival* – Londres. Set/2006. *Festival du film Brésilien* – Bruxelas, Set/2006. *Third Brazilian Film Festival* – Nicosia, Chipre. Out/2006. Festival de Cinema Ibero-americano de Argel – Argélia. Nov/2006. Santa Barbara Film Festival, Feb. 3, 2006. 19º. *Rencontres Cinemas d’Amerique Latine* de Tolouse, mar 2007. *The Women of Color Arts & Film (WOCAF) Festival*, Atlanta, GA. 2007. Johns Hopkins Film Festival 2007. Baltimore, EUA. Festival International du Film Panafricain, Cannes, abril 2008. Mostra “Cinema of Brazil: Afro-Brazilian Perspectives”. Org. Barbican Film & Embassy of Brazil in London. Out/2008. *Brasilianisches Film Festival (CineBrasil)* – Salzburg, Jena, Berlin, Hamburg, Lubeck, Wurzburg, Bern. Nov. 2008.

O interessante é que na mesma revista *Raça Brasil* de 2008, edição 85 página 1, publicado por Sandra Almada tem uma nota que consta:

Filhas do Vento, depois de vencer a mostra intitulada Premier do Filme Brasileiro, promovida pelo MOMA, em julho deste ano, famoso Museu de Arte Moderna dos EUA, e aterrissar em território nacional, ficou uma semana em cartaz no circuito comercial com boa recepção de crítica e público. "O filme já saiu de Nova York muito elogiado. A crítica do *The New York Times*, que pouco fala sobre cinema brasileiro, coloca-o entre os melhores filmes do ano. Estamos ao lado de Steven Spielberg", comemora Joel Zito. (Revista *Raça* – 2008, edição 85)

Comparando o histórico do filme e o material da entrevista com Almada, percebemos que aqui em nosso país, talvez por uma questão de mercado, haja ainda certo incomodo ao ver uma produção com elenco totalmente negro. Assim, a cota que é um instrumento para equiparar torna-se depreciativo, não soma, mas dividi, diminui. O mercado incomodado com o sucesso do trabalho multiétnico que contempla a diversidade brasileira sem tocar na questão racial é comparado, ou tentam transforma-lo em um trabalho menor, sem qualidade. Com isso, nós negros e brancos a favor ou contrários ao sistema de cotas não nos entendemos e acabamos por diminuir também o trabalho.

A indústria cultural é importante mecanismo de contribuição para a formação intelectual; ao se mensurar o Brasil como euro-americanizado ao invés de ser multicolor pode ser um dos porquês da mulher negra ainda estar fora dos palcos.

Filhas do Vento, de Joel Zito Araújo, é um grande marco no Cinema Nacional, é um drama bem construído. São estas histórias descritas no filme que faz com que ele tenha a importância que tem, pois valoriza o papel do personagem, a interpretação dos atores e é realizado por artistas negros; um filme que colabora para quebrar a sequência das figuras estereotipadas interpretadas por negros.

[...] é um paradigma para o presente e para o futuro, dar visibilidade para a nossa diversidade racial e desconstruir a ideologia do branqueamento. E isso é feito na atitude simples de valorizar o personagem negro como um brasileiro comum, e não como estereótipo de si mesmo. (Joel Zito – DVD)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Intencionei compreender aqui, a partir da reflexão sobre o processo cultural e histórico do trabalho artístico de Ruth de Souza, através do meu olhar de artista, apresentar fatos e sistematizar uma trajetória que se destine ao outro. O fato de esta pesquisadora ser atriz e permanecer como única atriz negra por muito tempo na cidade de Uberlândia, enfrentando inúmeras dificuldades e certa resistência para pertencer e permanecer no mercado de trabalho, fez com que eu me decidisse pela formação de um grupo de teatro e debruçasse-me sobre temática em torno do feminino afrodescendente no cenário artístico (teatro, televisão e cinema).

Logo no início de minhas pesquisas encontrei um texto de uma entrevista de Ruth de Souza, concedida a Mulheres no cinema brasileiro, em maio de 2005.

É impressionante, o tempo passa e as coisas não mudam. Você vê pessoas negras no cinema, na televisão, nos shoppings, nas butiques, nos restaurantes? Não. Na minha época da Vera Cruz era assim, era só eu, e hoje eu vou às festas, aos lançamentos, e as coisas não mudaram muito. Continua sendo só eu e algumas poucas. A mulher negra fica em segundo plano, somos invisíveis.

No contexto da entrevista Ruth fala sobre um evento para comemorar dia Internacional da mulher, na empresa Petrobrás. Junta a ela estava Júlia Lemmertz, Dayer (Ludmila), a Dira Paes, a Lúcia Murat. Quando chegou sua vez de falar perguntou: onde está a mulher negra no mercado? Estão nos escritórios, nas butiques, onde estavam elas naquela plateia?

Constatou que lá havia umas quatro, no canto, e todas elas eram faxineiras.

Segundo Maria do Nascimento em discurso, quando da fundação do Conselho da Mulher Negra, em 18 de maio de 1950.

A mulher negra sofre várias desvantagens sociais, por causa do seu despreparo cultural, por causa da pobreza da nossa gente de cor, pela ausência de adequada educação profissional. Não vamos desconsiderar

ainda como fator da inferioridade racial desfrutada pela mulher negra o preconceito de cor existente entre nós. (In: NASCIMENTO, 2003. p. 307-308).

As mulheres da cena no passado carregavam em si uma identidade revelada por um atavismo (corpo de memória ancestral) impregnado de histórias que as traduz. No entanto, suas histórias emergiam sua condição de submissão, levando para a cena personagens estereotipado que reforçavam a imagem adquirida no período da escravidão no Brasil.

Ruth de Souza, mulher negra e atriz, rompeu barreiras e foi à primeira atriz negra em uma peça de Shakespeare. No decorrer do desenvolvimento do trabalho dissertativo Ruth de Souza apresentou-se como uma mulher atriz fortemente diversa aos estereótipos da mulher do passado; sua altivez e das personagens as quais representa são produtos de muita negociação e respeito.

Ruth de Souza é uma das mulheres que, creio eu, movida por polemizar seus personagens e por respeito a sua história, vem rompendo barreiras e quebrando paradigmas. Esta atriz saiu do TEN – Teatro Experimental do Negro – empoderada desta mulher afro-brasileira, que não mais quer ser ou ter personagem de submissão. Por esta razão, a escolha em analisar sua trajetória como estudo de caso da trajetória da negra atriz no Brasil. Por ela ter sido uma das primeiras atrizes negras a pisar num palco de teatro oficial no Brasil, sendo este um marco para todas as atrizes negras que vieram após ela. No livro *Ruth de Souza: Estrela Negra*, Ruth relata que se orgulha de que superou o preconceito e teve destaque na carreira: (SOUZA *apud* JESUS, p.13).

O TEN, surgido em 1944, lançou a atriz Ruth de Souza na cena teatral brasileira, e fez surgir novos conteúdos na dramaturgia, não foi o único grupo de teatro com a temática do negro, também citamos a Companhia Negra de Revista, com atividade nos anos 20 do século XX. Aliás, a temática destes dois grupos são iguais e diferentes, há uma dicotomia na forma, o que os assemelhava é o fato de ser um grupo formado por negros, ambos lançaram nomes que hoje são referência em estudos e pesquisas, em um deles a mulher teve mais destaque. Desta forma, a estrela inicialmente foi Ruth de Souza e depois Léa Garcia (TEN); no outro as estrelas eram masculinas, os atores Oswaldo Viana e Grande Othelo. Ambos os grupos com a mesma necessidade de colocar o negro em cena.

O primeiro grupo, também objeto deste estudo, trabalhava teatro, discutia a questão do negro na cena. Conforme o testemunho de Abdias do Nascimento, a ideia de criar um teatro

especificamente para negros surgiu-lhe devido à completa ausência do negro afro-brasileiro em papéis de algum destaque.

O segundo era a Companhia Negra de Revistas, fundada por João Candido Ferreira, do gênero “revista”. A sua estreia ocorreu no Rio de Janeiro em 31 de julho de 1926. Num momento em que discursos preconceituosos, de inferioridade racial estavam em debate na sociedade, seguiram-se as encenações das peças de *De Chocolat*, como, por exemplo, *Tudo Preto*, *Café Torrado*, *Carvão Nacional*, entre outras.

Segundo Barros (2005), o primeiro número da *Revista do Brasil* trouxe uma apreciação entusiasmada de alguns intelectuais como Prudente de Moraes Neto: "extraordinário sucesso artístico e de bilheteria da peça. Os negros dessa companhia fazem não arte negra, mas arte brasileira da melhor. Arte mestiça. E, por isso, são admiráveis".

O pioneirismo destas iniciativas fez com que surgissem outros grupos como o TPB - Teatro Popular Brasileiro. No Rio de Janeiro, em 1950, Solano Trindade funda o Teatro Popular Brasileiro; em São Paulo, os grupos negros encontram na dramaturgia norte-americana uma fonte para suas encenações experimentais; Geraldo Campos de Oliveira funda também um Teatro Experimental do Negro, que se mantém em atividade durante mais de quinze anos e monta, entre outros, *O Logro*, de Augusto Boal, 1953; *O Mulato*, de Langston Hughes, 1957; *Laio Se Matou*, de Augusto Boal, direção de Raul Martins, 1958; *O Emparedado*, de Tasso da Silveira; e *Sucata*, de Milton Gonçalves, ambos em 1961.

Ainda em 1950, surgiu o Balé Brasileira fundado por Haroldo Costa e também o TPB – Teatro Popular Brasileiro, fundado por Solano Trindade, que almejava levar ao palco a herança cênica performática das tradições culturais brasileiras, formadas por matrizes de origem africanas.

Em Minas Gerais, esses propósitos surtem efeito a partir dos anos 90, quando surge o primeiro grupo de teatro negro em Belo Horizonte: Teatro Negro e Atitude (TNA). Mesmo sendo de diferentes épocas e linhas de trabalho, ambos os grupos se assemelham por colocarem no centro da cena artistas e atores negros. A ideia de se ter um grupo de teatro apenas com atores negros em Belo Horizonte surge em 1993, quando ativistas do Movimento Negro Unificado se reuniam para definir suas estratégias partidárias e panfletárias intuindo agregar associados ao movimento, a fim de chamar a atenção da sociedade para as questões dos negros, dos favelados e periféricos da cidade. Em 13 de junho de 1994, após um ano de

maturação, o ativista negro Hamilton Borges, apresenta para a cidade o grupo, com uma cara partidária, panfletária e didática.

Minha caminhada de atriz inicia-se no ano de 1984, quando nasce o Grupo Teatral Di-Ferente, no qual sou membro fundador, desde então, onde estou na cena teatral falando sobre a mulher atriz. Seja nas peças teatrais que montamos (Reminiscências de um quarto escuro, Dolores, Senhora dos Afogados) com foco na violência contra a mulher, seja nos textos produzidos nas especializações (Educação, psicologia ou teatro) o discurso sempre esteve focado na qualidade de vida, no trabalho para as mulheres atrizes.

Florestan Fernandes, entre 1970 e 1980, publica duas obras clássicas sobre a questão racial no Brasil: *A Integração do Negro na Sociedade de Classes* e *o Negro no Mundo dos Brancos* onde destaca que a escravidão negra na América, e particularmente no Brasil, trás elementos novos que até então não fazia parte das relações de escravidão conhecidas pelas sociedades africanas, entre os quais, o mercantilismo. Nesta perspectiva, era necessário transformar seres humanos em mercadoria, negociados de acordo com as leis do mercado. Para isto fundou-se o discurso sustentado pelos países mercantilista e pela Igreja Católica de que os negros não tinham alma, e, portanto, não podiam ser considerados seres humanos, podendo ser comprados e vendidos como mercadoria para sustentar os lucros de quem se beneficiava com este tipo de comércio. No processo de implantação das políticas abolicionistas no século XIX, surge à teoria do branqueamento. Acreditava-se que, promovendo com o apoio do estado a migração europeia de brancos e submetendo os negros a condições de vida subumanas: sem emprego, sem moradia e sem comida, gradativamente estes morreriam e haveria um processo induzido de branqueamento da população brasileira.

Já em meados do século XX, surgem as teorias da miscigenação e da mestiçagem, defendendo que no Brasil não havia racismo, e que a sua grandeza estava na mistura das raças, portanto este era um país mestiço. Estava por trás destas teorias, a negação da existência de um dos mais crônicos problemas da nossa sociedade, o racismo, e das condições para que as populações negras pudessem construir de forma autônoma, instrumentos de superação da exclusão por meio da afirmação da sua identidade racial étnica e cultural.

O Teatro Experimental do Negro e De Chocolate com a Companhia Negra de Revistas nunca atingiram a importância social que pretendiam em seu tempo. Mas, em termos de história do teatro, significaram iniciativas pioneiras, que mobilizaram a produção de novos textos, propiciou o surgimento de novos atores e grupos e semeou uma discussão que

permaneceria em aberto: a questão da ausência do negro na dramaturgia e nos palcos de um país mestiço, de maioria negra.

Ruth diz não acreditar que o ator negro em geral ocupa um lugar de referência para o segmento negro brasileiro, pelo fato dela não ter tido uma imagem de referência quando começou; que o movimento negro nada faz para colaborar, que é muita conversa e pouca ação. Vejo contradição no discurso da atriz Ruth de Souza nas entrevistas oferecidas a Almada (1995) e para Jesus (2004), pois em sua fala nestes livros ela relata que ainda na adolescência recortava fotos de estudantes negros; isto é um indício de referência. Ruth diz que gostava de ler e soube da existência do Teatro Experimental do Negro através do jornal. Nesta época, 1943, acontece o primeiro grande sucesso da *Atlântida: Moleque Tião*, dirigido por José Carlos Burle, com Grande Otelo no papel principal e inspirado em dados biográficos do próprio ator.

Em relação à questão dos movimentos negros no Brasil, percebo que ele principalmente na década de 1990 vem fortalecendo o estudo da cultura negra no país. Através de movimentos e iniciativas artísticas afrodescendentes, visa-se preencher as lacunas e minimizar o apagamento sistemático da experiência negra no discurso historiográfico e artístico brasileiro. Diversos são os estados como Rio de Janeiro, Pernambuco, Minas Gerais, Porto Alegre e Salvador, que abraçam a causa e estão em rede estabelecendo ações conjuntas.

O TEN foi um projeto cultural amplo, reunindo educação arte e cultura. Dentre as atividades, a função teatral e outras ações culturais e sociais que visavam alcançar transformações radicais no palco e na sociedade em geral. Um laboratório de experimentação artístico. Existiu como o desmascaramento da hipocrisia racial, na análise e discussão sobre o afro brasileiro. Estas atividades do TEN incentivam a criação de iniciativas semelhantes.

Segundo análise de Miriam Garcia Mendes, fez-se uso da personagem negra na dramaturgia brasileira do século XIX de duas formas bem definidas: nas comédias, como elemento característico da sociedade da época; ou nos dramas, como personagem representativa, às vezes simbólica, de um problema social, o cativo. Depois da abolição, o interesse dos autores pelo tema decaiu e só com renascimento da comédia de costumes, a partir de 1916 as personagens negras reapareceram através dos estereótipos mais conhecidos: o mentiroso ou irresponsável e a vítima da brutalidade do sistema escravocrata. Denunciando intencionalmente os males da escravidão e com isso pretendendo intervir no processo de

sensibilização em favor da causa abolicionista, o papel político desse teatro, muitas vezes em detrimento mesmo da sua qualidade estética, era patente. Trata-se, contudo, sempre de um teatro de brancos e a imagem do negro por ele apresentada não só estereotipada, como muitas vezes fere frontalmente a dignidade do afro-brasileiro e a sua "consciência étnica".

Longo tempo decorreu até que o teatro abandonasse aqueles estereótipos caricaturais e restituísse ao afro brasileiro a dignidade tanto tempo negada. No livro *A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*, Joel Zito Araújo diz que uma das principais características da formação nacional, a de ser multirracial e multiétnica, correm o risco de reduzir-se a um referencial euro-americanizado. A representação da mulher negra, e dos negros em geral, na teledramaturgia brasileira é ínfima, como mostra Joel Zito, das 98 novelas exibidas pela Rede Globo, nas décadas de 1980 e 1990, em 28 delas não apareceu nenhum afrodescendente e em apenas 29 o número de atores negros contratados conseguiu ultrapassar a marca de dez por cento do total do elenco (ARAÚJO, 2004). Destaca-se o fato que em um pouco mais de 120 anos após escravidão neste país, barreiras milenares foram rompidas.

Iniciativas de pessoas como a ex-ministra Benedita da Silva e o senador Paulo Paim com ações de combate à desigualdade racial como a Lei nº 10.639/2003 que determina a inclusão no currículo do Ensino Básico da história e cultura afro-brasileira e o sistema de cotas para negros nas universidades federais, indicam que o considerado como natural e imutável é passível de modificações. Apesar de a constituição brasileira ter assegurado o caráter multicultural, plurirracial e pluriétnico, formado por pessoas de diversas origens, hábitos, costumes e saberes, tornando-nos o povo mais flexível às manifestações culturais e artísticas dos afrodescendentes, ainda vivemos, estudamos e reproduzimos uma cultura que não nos inclui como modelo a ser espelhado.

Muitas das questões aqui levantadas ganharam ênfase em face dos motes que nortearam esta pesquisa. Sendo eu, uma das mulheres que carregam o adjetivo da etnia junto ao nome, questiono o fato de uma população cujo percentual de negros é quase igual ao de brancos: onde estão os negros que deveriam estar nas universidades, nas escolas, nas artes, e etc.? Ao logo do processo percebi que eles estão por aí, soltos na vida e no mundo, estudando, trabalhando, qualificando-se, esse povo precisa se ver, se mostrar, reconhecer-se protagonista da história do Brasil. Quem sabe coletando histórias e apresentando a nós mesmos, possamos nos reconhecer e dar o devido reconhecimento a nós. Isto se faz com ações que nos divulgue

em nossos atos, como exposição, mostras, livros, peças ou o simples contar histórias ou reconhecer o trabalho do outro.

Ao longo da história do Brasil, como vimos, foram criadas depreciações em relação ao negro, em relação à cor da pele, sua condição de subalternidade financeira, sua cultura e crenças religiosas. Esta imagem desgastada vem sendo revitalizada a medida que estudos, sobre hábitos e costumes são desmistificados. Que mais pesquisas e acessos a estes estudos criem novos desdobramentos que visibilize positivamente a história no negro. Observo que talvez o que nos deixa fora dos palcos é o pouco destaque que damos aos estudos, as nossas referências.

Sinalizar as contribuições de mulheres negras como Ruth de Souza, que vem esforçando-se para deixar as crianças, jovens, adultos ou idosos, negros ou brancos, como legado cultural, político, étnico e social, para empoderar este povo, dando-lhe voz para ser o protagonista de sua história. Recriando sua identidade, ressignificando sua tradição com base nas reminiscências impregnadas.

Ruth de Souza, sujeito-objeto de estudo nesta pesquisa, representa o ser feminino a dar o pontapé inicial para estas contribuições. Participou dos seguimentos culturais que deram a ela reconhecimento a sua carreira e além, dão até hoje visibilidade e voz para contato com o grande público. Sua elegância, altivez, luta contra o racismo, a constância por melhores papéis configuram nela uma mulher com nova tessitura de atriz nos palcos. Ruth de Souza jamais se utilizou do adjetivo negra para ser considerada atriz e ter reconhecimento em sua carreira. Somos sujeitos de nossa história e destino, esta é a contribuição que esta dissertação quer deixar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRO, Luis Felipe. **O Trato dos Viventes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Formas de representação do corpo negro em performance**. Repertório: teatro & dança - Ano 12 - Número 12 - 2009.1

ALMADA, Sandra. **Damas negras: Sucesso, Lutas, Discriminação**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1995.

ALMADA, Sandra. **Revista Raçabrasil** – edição 85/artigo7002-1. asp

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de e EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho. **A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX**. São Paulo. Editora: Hucitec, 2008.

ARAÚJO, Joel Zito. O FILME **As Filhas do vento** 2005.

ARAUJO, Joel Zito Almeida. **A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. 2ª Ed. - São Paulo: Editora SENAC, 2004.

BARROS, José D'Assunção. **História contemporânea do Brasil**. Revista de História da UFOP. n° 15, 2005.

BERNARDINI, Barbara. **É só uma questão de pele**. Edição 434, novembro, 2008. revistaplaneta.terra.com.br/seção/ciência.

BOSI, E. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira**. Brasília: IBGE, 2009.

BRASIL. Senado Federal. **Estatuto da Igualdade Racial**. Dispõe sobre a instituição do Estatuto da Igualdade Racial, em defesa dos que sofrem preconceito ou discriminação em função de sua etnia, raça e/ou cor. Paulo Paim. Brasília, 2003.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARELLI, Chica. **Revista de Teatro Bando Olodum**, Bahia: BA. 1990

COSTA, Haroldo. **Ruth de Souza por Haroldo Costa**. Rio de Janeiro, Memória Visual-Folha Seca, 2008.

COSTA, João Severiano Maciel da et al. **Memórias sobre a Escravidão**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1988. 222

COUTINHO, Lúcia Loner. **Antônia sou eu, Antônio é você: Identidade de mulheres negras na televisão Brasileira**. III Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação, PUCRS, 2010.

CHIZIANE, Paulino e Alex Rodrigues. **Novelas brasileiras passam imagem de país branco, critica escritora moçambicana**. Brasília – DF: Agencia Brasil, 2012.

DOMINGUES, Petrônio. **A cor na ribalta**. São Paulo Jan. 2011. Cienc. Cult. vol.63 nº. 1.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte, editora Autêntica, 2009.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo-SP. Companhia das letras: 1994.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil.1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela brasileira**. São Paulo – SP: Brasiliense, 1997, p.36.

FERREIRA, José Ribeiro, **A Democracia na Grécia Antiga** (Coimbra, Livraria Minerva, 1990).

FIGARO, Roseli. **A arte de uma perola negra**. São Paulo, (25): 61 a 78: Comunicação & Educação, set./dez. 2002.

RODRIGUES FILHO, Mário. **O negro no futebol brasileiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

FLORENTINO, M. **Em Costas Negras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte – MG: Autêntica Editora, 2010.

Foucault, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. **A Importância do Ato de Ler**. São Paulo: Cortez, 1982, 93p.

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

GOMES, Tiago de Melo. **Negros contando e fazendo sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)**. Estudos Afro-Asiáticos. Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, 2001.

GUIMARÃES, A. S. A. **Racismo e Anti-Racismo no Brasil**. São Paulo: editora 34, 1999.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. DP&A editora, Rio de Janeiro, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

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

KELEMAN, Stanley. **O Corpo Diz Sua Mente**. Tradução: Maya Hantower. São Paulo SP: Summus editora, 1996.

LAPLANTINE, Francois. **Aprender Antropologia**. Tradução: Marie-Agnès Chauvel. e Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo SP. Editora: Brasiliense, 2003.

LEAL, Mara Lúcia. **Tirando a máscara: a questão racial nas artes cênicas**. In: V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas ABRACE, 2008, Belo Horizonte. Memória ABRACE V, 2008.

LEITE, Luiza Barreto. **Teatro e criatividade** – Editora Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, 1975. Original de Universidade do Texas. Digitalizado 16 out. 2008.

LE GOFF, Jacques. **Memória**. In: História e Memória. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

LIMA, Entrevista realizada por Sumaya Lima, no Rio de Janeiro, janeiro de 2010. <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-conversa-com-joel-zito-araujo-posicionamento-esteticas-e-cinematografias>.

MATTA da Roberto, **Relativizando – uma introdução à antropologia social**. Petrópolis – SP- Editora Vozes, 1981.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro (1889 e 1892)**. São Paulo: Hucitec, 1993.

NASCIMENTO, Abdias do. et alli. **Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro**. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento. Introdução de Antonio Sergio Alfredo Guimarães. São Paulo: Fundação de Apoio à USP; Ed. 34, 2003.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Sortilégio da cor: Identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo: Selo Negro edições, 2003.

NASCIMENTO, Abdias, SEGMOG, Éle. **Abdias Nascimento: o griot e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

NICOLAU, M. C. Ruth Souza em entrevista a Milton Cesar Nicolau em 03/09/00. In: jornalnegrITUDE.blog.terra.com.br/files/2009/09/jornalnegrituden39-1.pdf. Acesso em: 10/09/2012

NOGUEIRA, Conceição. **Um novo olhar sobre as relações sociais de gênero: Feminismo e perspectivas críticas na psicologia social**. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian. 2001

PINTO, Regina Pahim. **Movimento Negro e Educação: ênfase na identidade**. Cadernos de Pesquisa, São Paulo: Fundação Carlos Chagas, nº 63, nov. 1987.

POLLAK, M. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRIORE. Mary Del. **A Mulher na História do Brasil**. Editora Contexto 4ª ed, São Paulo, 1994 .

REVISTA DYONISOS. Número Especial Teatro Experimental do Negro, n.28, Rio de Janeiro, MinC/ Fundacen, 1988.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. **Estudos de História da Cultura Clássica: Cultura Grega**, vol.1 (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006).

RODRIGUES, João Carlos. **Preto, Pardo, Negro, Afrodescendente**: as muitas faces da negritude brasileira. Petrópolis: Vozes, 1999.

SANTOS, Gislene. **A Invenção do “Ser Negro”**: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros. Rio de Janeiro: Pallas, 2002. 173 p.

SENGDHOR

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:baVBJpNNCegJ:www.scribd.com/doc/155736641/Paul-Gilroy-O-Atlantico-Negro-LIVRO-1+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Benedita da. 2005. <http://monografias.brasilecola.com/arte-cultura/a-representacao-mulher-negra-na-teledramaturgia-brasileira.htm>.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

SOUZA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro, 1960.

Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. Revista do Instituto de Estudos Avançados, USP 18(50), 2004, p. 209-224.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor LTDA, 2008.

Lista de sites consultados por assunto

A História da presença negra em Minas Gerais -
www.cpisp.org.br/comunidades/html/i_brasil_mg.html.

As filhas do vento - <http://racabrasil.uol.com.br/Edicoes/85/artigo7002-1.asp>

A questão do negro em curso de graduação – 23/02/11 -
www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/ea000072.pdf

Cinema - 08/06/12 www.adorocinema.com › Personalidades › Alfabético - C

Civilização Banto: Contribuições para a cultura brasileira - 02/05/11
http://pt.wikibooks.org/wiki/Civiliza%C3%A7%C3%A3o_Banto/Contribui%C3%A7%C3%B5es_para_a_cultura_brasileira

Cléa Simões - 23/05/12 - <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/clea-simoes/>

Chica Xavier – 23/05/12 - www.youtube.com/watch?v=QWyRC2cNNAU

Elenco de "Filhas do Vento" quer devolver kikitós -
www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/.../not20040823p3911.htm

14/02/11 - <http://revistaplaneta.terra.com.br/secao/ciencia/e-so-uma-questao-de-pele>

Isaura Bruno - 27/02/12 <http://www.museudatv.com.br/biografias/Isaura%20Bruno.htm>

Isaura Bruno - Mamãe Dolores – 27/02/12 - inmemorian.multiply.com/photos/album/107

Jacira Borges - memorialbrasil.blogspot.com

Léa Garcia -08/06/12 www.ipeafro.org.br/home/personalidades/158/lea-garcia/

Milton Gonçalves -08/06/12 pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Gonçalves

Neuza Borges - colmeia.blog.br

Produção cultural do País nega a diversidade racial brasileira – 09/09/12 -
www.geledes.org.br/patrimonio-cultural/artístico-esportivo/arte/teatro-a-cinema

Ruth de Souza – 14/08/10 - <http://mulheres-incriveis.blogspot.com.br/2012/11/ruth-de-souza.html>

TEN - 01/09/11 www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=649

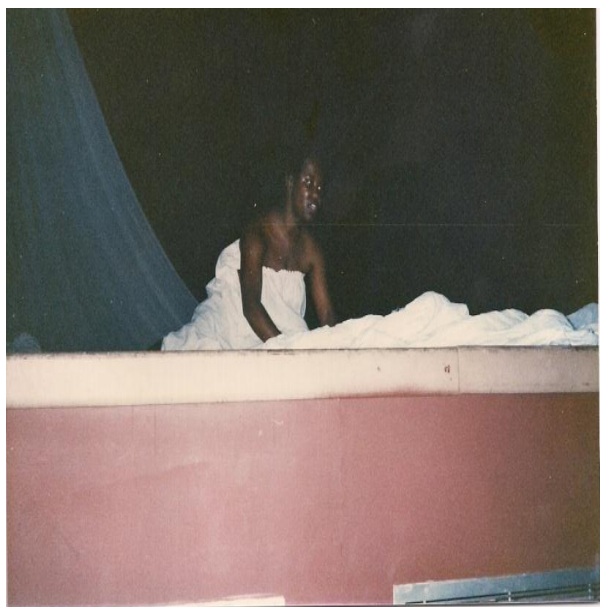
Zezé Mota - historiadocinemabrasileiro.com.br

Zozimo Bulbul -08/06/12 - <http://oglobo.globo.com/cultura/morre-ator-cineasta-zozimo-bulbul-aos-75-anos-7385481#ixzz2LUyicKhi>

ANEXOS DA INTRODUÇÃO

Peça: “O Navio Negreiro” 1982

Grupo Di-Ferente com Susilene Feoli



Acervo pessoal: Susilene Feoli

“Reminiscência de um quarto escuro” 2008

Direção: Vanessa Bianca



“O Palácio das Ilusões de uma Negra” 1991

Texto Adriene Kenned



Acervo pessoal: Susilene Feoli

“DOLORES” - 2010

Direção e Texto: Ribamar Ribeiro



ANEXOS DO CAPÍTULO 3

Anexo 3.1 Quadro Demonstrativo da atuação de Ruth de Souza.

ANO	CINEMA	TELEVISÃO	TEATRO
1945			O Imperador Jones Todos os Filhos de Deus Têm Asas
1946			O Moleque Sonhador
1947			O Filho Pródigo
1948	Terra Violenta Falta alguém no Manicômio		Aruanda Terras do Sem Fim Mensagem sem rumo
1949	Também Somos Irmãos		Filho de Santo O Balão que caiu no Mar
1950	Sombra da Outra Aglália		Dark of the Moon Street Scene Shadow of a Gunman
1951	Ângela Terra é sempre Terra		
1952			Vestido de Noiva
1953	Sinhá Moça		
1954	Candinho		
1956	Quem matou Ana Bela		
1957	Ossos, Amos e Papagaio		
1958	Fronteiras do Inferno		
1959	Ravina		Oração para uma Negra
1960	Bruma Seca Favela Macumba Love		O Quarto de Despejo
1961	A morte comanda o Cangaço		Vereda da Salvação
1962	Assalto ao Trem Pagador O Cabeleira		
1963	Gimba – Presidente dos Valentes O Cabeleira		
1964			Vereda da Salvação O Palhaço de Ouro
1965		A Deusa Vencida	
1966	As cariocas		
1967	O Homem Nú		O Milagre de Anne Sullivan
1968		Passos dos Ventos	
1969		A Cabana do Pai Tomás	

1970		Verão Vermelho Pigmaleão 70	Os Construtores do Império
1972		O homem que deve morrer Bicho do Mato	
1973		O Bem Amado	
1974	Um Homem Celebre Pureza Proibida	Os Ossos do Barão A Grande Família Natal em Sucupira	
1975	Ana, a Libertina	O Rebu O Grito Helena Tudo Cheio de Formiga	
1976	Quem matou Pacífico	O Casarão	
1977	Ladrões de Cinema	Duas Vidas	
1978		Sinhazinha Flô	
1979		Sinal de Alerta	
1980	O Fruto do Amor	Olhai os lírios do campo	
1982		Sétimo Sentido	
1983		Do outro lado do horizonte Caso Verdade Quarto de Despejo Olinda Vem Cantar O Poeta da Roça Quero meu Filho Chico Xavier	Réquiem para uma Negra
1984		Corpo a Corpo	
1986		Sinhá Moça Cambalacho	
1987	Jubiabá		
1988		Mandala Fera Radical	
1989		Pacto de Sangue	
1990		Rainha da Sucata	Orfeu da Conceição
1991	A grande Arte	Marina Você Decide – Achados e Perdidos	
1992		De Corpo e Alma	
1993	A New Spring		Zumbi
1994	Boca	Você Decide – A Herança Memorial de Maria Moura	
1995		Cara ou Coroa Você Decide – Remédio Milagroso	Anjo Negro
1996		Quem é você	
1997		Você Decide – A Enrascada	Orfeu da Conceição
1999	Um copo de cólera		
2001	<u>Aleijadinho-Paixão, glória e suplício</u>	<u>O Clone</u>	

2004	Filhas do Vento	Senhora do Destino	
2006		Sinhá Moça	
2007		<u>Amazônia, de Galvez a Chico Mendes</u>	
2008		Duas Caras Faça sua história	
2010		Na Forma da Lei	
Total	36 Filmes	54 Novelas/Seriados	24 Peças Teatrais

Anexo 3.2 - Quadro Demonstrativo Léa Garcia

Ano	Cinema	Televisão	Teatro
1952			Rapsódia Negra
1953			O Filho Pródigo O Imperador Jones
1954			Festival O'Neill Onde Está Marcada a Cruz Todos os filhos de Deus têm asas
1956			Orfeu da Conceição Sortilégio - Mistério Negro Casa Grande Senzala
1957			Sortilégio - Mistério Negro
1959	Orfeu Negro		Perdoa-me por Me Traíres
1960	Os Bandeirantes		
1963	Ganga Zumba		
1964	Santo Místico		A Invasão
1969	Em Compasso de Espera	Acorrentados	
1970	O Forte		Os construtores de Império
1971		O Homem que Deve Morrer Minha Doce Namorada	Casa Grande e Senzala
1972		Meu Primeiro Baile Selva de Pedra	Flicts O tesouro de Chica da Silva
1973		Os Ossos do Barão	
1974		Feliz na Ilusão Fogo Sobre Terra	Crime Roubado
1975		A Moreninha	
1976	Feminino Plural	Escrava Isaura	
1977	Ladrões de Cinema		
1978	A Deusa Negra	Maria, Maria	Para mulheres que pensaram em suicídio
1979	A Noiva da Cidade		
1980		Marina	
1983		Bandidos da Falange	Cenas Cariocas Piaf
1984	Quilombo		Piaf

1985		Dona Beija	Piaf
1987		Helena	
1988		Abolição	
1989		Pacto de Sangue	
1990		Araponga - Mundica Desejo	
1993		Agosto	
1995			Musical – Romeu e Julieta
1994		A Viagem	Anjo Negro
1996		O Campeão Xica da Silva	Noites Negras– Mixmemória
1997		Anjo Mau	
1998	Cruz e Sousa - O Poeta do Desterro		
1999	Orfeu	Juízo Final Suave Veneno	
2000			De coragem, suor e glória – Poemas Negros Romanceiro da Inconfidência
2001		O Clone Você Decide	Romanceiro da Inconfidência
2002	Viva Sapato!		
2003			Disse me disse
2004			As pequenas rapozas
2005	As Filhas do Vento Vinícius		As pequenas rapozas
2006	Memórias da Chibata Mulheres do Brasil Nzinga O Maior Amor do Mundo	Cidadão Brasileiro	
2007	Remissão	Luz do Sol	
2009	Dias Amargos	A Lei e o Crime	
2010		A História de Ester	
Total	22 Filmes	33 Novelas	28 Peças Teatrais

Anexo 3.3 - Quadro Demonstrativo Tais Araújo

Ano	Cinema	Televisão	Teatro
1996		Xica da Silva	
1997		Anjo Mau	Orfeu da Conceição
1998	Caminho dos Sonhos Drama Urbano	Meu Bem Querer	
1999		Betty, a Feia Mulher	
2000		Uga Uga	

2001		Porto dos Milagres	
2002		O Quinto dos Infernos Brava Gente A Grande Família	
2003	Garrincha - Estrela Solitária	La vida es una lotería	Personalíssima
2004		Da Cor do Pecado	
2005	Filhas do Vento	Correndo Atrás América	Liberdade para as Borboletas
2006	O Maior Amor do Mundo Nzinga	Cobras & Lagartos Superbonita	
2007		Casos e Acasos	Solidores O Método Gronhol
2008	A Guerra dos Rocha	A Favorita	
2009			
2010	Xica da Silva	Viver a Vida Manos e Minas	Gimba, o Presidente dos Valentes
2011		Passione	Amores, Perdas e Meus Vestidos
2012		Cheias de Charme	
2013		O Dentista Mascarado	Sangue na Caixa de Areia
Total	08 Filmes	23 Novelas	09 Peças Teatrais

Anexo 3.4 - Quadro Demonstrativo de Maria Ceixa

Ano	Cinema	Televisão	Teatro
1989		Pacto de Sangue	Lamartine
1990		Mãe de Santo	Os Mendigatos
1991	Carlota Joaquina, princesa do Brasil	Felicidade	Hamlet Machine
1993		Fera Ferida	
1995		Tocaia Grande	
1997	O Testamento do Sr. Napomuceno	Por Amor	
1999	Orfeu	Chiquinha Gonzaga	
2000		Uga Uga	
2001	<u>Aleijadinho- Paixão, glória e suplício</u>		
2004	As Filhas do Vento		
2005		Prova de Amor	
2007	O Herói	Caminhos do Coração	
2008	Se eu fosse você	Os Mutantes Caminhos do Coração	
2010		A História de Ester	
Total	07 Filmes	12 Telenovelas	03 Peças

Anexo 3.5 - Quadro Demonstrativo de Thalma de Freitas

Ano	Cinema	Televisão	Teatro
1992			Noturno
1993			Hair
1994			Nas Raias da Loucura
1995			
1996		Vira Lata Xica da Silva	
1998		Dona Flor e Seus Dois Maridos Malhação Labirinto	
1999		Andando nas Nuvens	
2000		Laços de Família	
2001	O Xangô de Baker Street	Mundo VIP O Clone	
2003	O Corneteiro Lopes	Kubanacan	
2004	As Filhas do Vento	Começar de Novo	
2005		Bang Bang	
2006	Alabê de Jerusalém	LU	
2007		Sete Pecados	
2009	Heaven Garden	Caras e Bocas	
2011	As Aventuras do Homem Invisível		
Total	07 Filmes	15 novelas	03 peças

Anexo 3.6 - Quadro Demonstrativo de Danielle Ornelas.

ANO	Cinema	Televisão	Teatro
1984	Oh! Rebuceteio		
1998	Cruz e Sousa - O Poeta do Desterro		
2001		A Padroeira	
2002	Cidade de Deus		
2004	As Filhas do Vento		
2005	Popcorn People		
2006	O Inventor de Sonhos	Paixões Proibidas	
2007	Meteoro		
2008		Duas Caras	
2009		Força-Tarefa	
2010	Cores e Botas	Nota 10 - A cor da Cultura	
2012		Subúrbia	
Total	08 Filmes	06 telenovelas	0

Anexo 3.7 - Quadro Demonstrativo de Zózimo Bulbull

Ano	Cinema	Televisão	Teatro
2005	As Filhas do Vento		
2004	O Veneno da Madrugada		
2003	Oswaldo Cruz - O Médico do Brasil		
2002	A Selva		
1996		Xica da Silva	
1994		Memorial de Maria Moura	
1988	Natal da Portela		
1987	Tanga (Deu no New York Times?)		
1984	Quilombo		
1982	A Menina e o Estuprador		
1980	Giselle Parceiros da Aventura		
1978	A Deusa Negra		
1975	Ana, a Libertina		
1974	El encanto del amor prohibido Brutos Inocentes Pureza Proibida		
1971	Quando as Mulheres Paqueram		
1970	A Guerra dos Pelados O Palácio dos Anjos República da Traição		
1969	O Cangaceiro sem Deus A Compadecida Em Compasso de Espera	Vidas em Conflito	
1968	O Engano O Homem Nu		
1967	Terra em Transe Garota de Ipanema El Justicero Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz		
1966	Onde a Terra Começa		
1965	O Grande Sertão		
1963	Ganga Zumba		
1962	Cinco vezes Favela		Centro Popular de Cultura da UNE
Total	32 Filmes	03 Telenovelas	01 Peça

Anexo 3.8 - Quadro Demonstrativo de Milton Nascimento

Ano	Cinema	Televisão	Teatro
2012	Billi Pig	Lado a Lado	
2011	Assalto ao Banco Central	Chico e Amigos Insensato Coração Zorra Total	
2010	Quincas Berro D'Água Segurança Nacional	ZorraTotal Chico e Amigos Força-Tarefa	
2007	Xuxa em Sonho de Menina		
2006	Fica Comigo Esta Noite Cobrador: In God We Trust Yansan	Cobras & Lagartos Sinhá Moça	
2005	Xuxinha Contra os Monstros do Espaço As Filhas do Vento	América Carandiru, Outras Histórias Carga Pesada	
2004	Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida	Começar de Novo Malhação	
2003	Acquária Garrincha - Estrela Solitária Carandiru As Alegres Cumadres	2002 - Esperança	
2001	Bufo & Spallanzani Villa-Lobos - Uma Vida de Paixão	A Grande Família Brava Gente	
1999	Orfeu O Dia da Caça	Chiquinha Gonzaga Andando nas Nuvens Malhação 1998 - Dona Flor e Seus Dois Maridos Meu Bem Querer	
1997	O Testamento do Senhor Napumoceno O Que É Isso, Companheiro? O Homem Nu	Por Amor	
1996		O Fim do Mundo O Rei do Gado Anjo de Mim Mestre Quirino Chico Total	
1995		Decadência História de Amor	Lima Barreto Ao Terceiro Dia
1994	A Morte da Mulher do Atirador de facas	A Madona de Cedro	

1993		Agosto Olho no Olho	
1992	Kickboxer	As Noivas de Copacabana Você Decide De Corpo e Alma 1991 - Felicidade	
1990		Gente Fina Araponga	Master Harold...E Os Meninos
1989	O Quinto Macaco Orquídea Selvagem 1988 - Natal da Portela Italianos No Rio Luar sobre Parador	Balança Mas Não Cai Satiricon O Alienista 1988 – Fera Radical	Orfeu da Conceição
1987	Um Trem para as Estrelas	Mandala	
1986	O Rei do Rio	Cambalacho Sinhá Moça	
1985	Pedro Mico O Beijo da Mulher Aranha	Roque Santeiro Tenda Milagres	Apesar de Tudo
1984	Quilombo Aguenta Coração	Gente Fina Felicidade Plantão de Polícia Obrigado, Doutor A Grande Família 1983 – Pão Pão, Beijo Beijo	Vargas
1982		Chico A. Show Caso Verdade	
1981	Eles Não Usam Black-Tie	Baila Comigo Terras do Sem-Fim	
1980		Chega Mais Os Trapalhões As Noivas de Copacabana	Os Órfãos de Jânio
1979	Parceiros da Aventura O Sol dos Amantes	Carga Pesada O Mambembe	
1978	Na Boca do Mundo	Sinal de Alerta O Pulo do Gato	
1977	Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia Ladrões de Cinema	Sem Lenço e sem documento	
1976	A fera Carioca	Saramandaia Duas vidas	
1975	Ipanema Adeus	Gabriela Cravo e Canela Pecado Capital	A farsa da Boa Preguiça
1974	A Rainha Diaba	O Espigão	

1971	As quatro chaves Mágica	Bandeira 2	
1970	Pedro Diabo Ama Rosa Meia - Noite	Irmãos Coragem Decadência	No fundo do Poço Sem Fundo
1969	O Anjo Nasceu Sete Homens Vivos ou Mortos Macunaíma Máscara da Traição A Cama ao Alcance de Todos Os Raptosres Os Paqueras	A Cabana do Pai Tomas Véu de Noiva	Jornada de Um Imbecil Até o Entendimento Alice No País Divino Maravilhoso
1968	O Bravo Guerreiro O Homem que Comprou o Mundo Na Mira do Assassino O Homem Nu	<u>Balança Mas Não Cai</u> O Bem Amado Duas Vidas	
1967	Mineirinho Vivo Ou Morto		América Injusta
1966	Paraíba, Vida e Morte de um Bandido		Barrela Memórias de Um Sargento de Milícias A Pena E A Lei
1965	Uma Rosa para Todos O Grande Sertão	A Moreninha Rosinha do Sobrado Rua da Matriz Padre Tião	
1964 1963	Procura-se Uma Rosa Gimba Sonhando com Milhões		Arena Conta Zumbi As Aventuras de Rapió Lacreia
1962	Cinco vezes Favela	Madona de Cedro	Os Fuzis da Sra. Carrar A Mandrágora
1961		Sinal de Alerta Vigilante Rodoviário	Pintado de Alegre O Testamento Cangaceiro
1960	Cidade Ameaçada	Otelo de Oliveira	Revolução Na América do Sul
1959	1958 - O Grande Momento	Sinhá Moça	Chapetuba Futebol Clube Gente Como a Gente
1957		1948 - Terras do Sem Fim	Ratos e Homens Eles Não Usam Black-Tie
Total	71 Filmes	93 telenovelas	27 peça

Anexo 3.9 - Quadro Demonstrativo de Rocco Pitanga

Ano	Cinema	Televisão	Teatro
1997		Malhação	Teatro Amador
2002		Desejos de Mulher	
2003	Seja o que Deus Quiser! Garotas do ABC		
2004	As Filhas do Vento Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida	Da Cor do Pecado	
2005		Malhação	
2006	Vestido de Noiva	Alta Estação	
2007	Caminhos do Coração	Caminhos do Coração	
2008	Era Uma Vez	Os Mutantes	
2009		Promessas de Amor	
2010	A História de Ester		
2011	Rebelde		
2012	Windeck		A mulher sem pecado
Total	10 Filmes	08 Telenovelas	02 peças teatrais

Anexo 3.10 - Poema

Aviso da Lua que Menstrua, de Elisa Lucinda

Moço, cuidado com ela!

Há que se ter cautela com esta gente que menstrua...

Imagine uma cachoeira às avessas:

Cada ato que faz, o corpo confessa.

Cuidado, moço

Às vezes parece erva, parece hera

Cuidado com essa gente que gera

Essa gente que se metamorfoseia

Metade legível, metade sereia.

Barriga cresce, explode humanidades

E ainda volta pro lugar que é o mesmo lugar

Mas é outro lugar, aí é que está:

Cada palavra dita, antes de dizer, homem, reflita..

Sua boca maldita não sabe que cada palavra é ingrediente

Que vai cair no mesmo planeta panela.
Cuidado com cada letra que manda pra ela!
Tá acostumada a viver por dentro,
Transforma fato em elemento
A tudo refoga, ferve, frita
Ainda sangra tudo no próximo mês.
Cuidado moço, quando cê pensa que escapou
É que chegou a sua vez!
Porque sou muito sua amiga
É que tô falando na "vera"
Conheço cada uma, além de ser uma delas.
Você que saiu da fresta dela
Delicada força quando voltar a ela.
Não vá sem ser convidado
Ou sem os devidos cortejos..
Às vezes pela ponte de um beijo
Já se alcança a "cidade secreta"
A Atlântida perdida.
Outras vezes várias metidas e mais se afasta dela.
Cuidado, moço, por você ter uma cobra entre as pernas
Cai na condição de ser displicente
Diante da própria serpente
Ela é uma cobra de avental
Não despreze a meditação doméstica
É da poeira do cotidiano
Que a mulher extrai filosofando
Cozinhando, costurando e você chega com mão no bolso
Julgando a arte do almoço: eca!...
Você que não sabe onde está sua cueca?
Ah, meu cão desejado
Tão preocupado em rosnar, ladrar e latir
Então esquece de morder devagar
Esquece de saber curtir, dividir.

E aí quando quer agredir
 Chama de vaca e galinha.
 São duas dignas vizinhas do mundo daqui!
 O que você tem pra falar de vaca?
 O que você tem eu vou dizer e não se queixe:
 Vaca é sua mãe. De leite.
 Vaca e galinha...
 Ora, não ofende. Enaltece, elogia:
 Comparando rainha com rainha
 Óvulo, ovo e leite
 Pensando que está agredindo
 Que tá falando palavrão imundo.
 Tá, não, homem.
 Tá citando o princípio do mundo!

Anexo 3.11 - Declaração do presidente do júri do Festival de Gramado

Segunda-feira, 23 de Agosto de 2004, 16:12 | **Online Elenco de "Filhas do Vento" quer devolver kikitos.** www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040823p3911.htm

Declaração do presidente do júri do Festival de Gramado, Rubens Ewald Filho desagradou a equipe do filme

O Festival de Gramado terminou no sábado, mas a polêmica sobre a premiação está apenas no começo. Em entrevista ao Jornal do Brasil, o crítico de cinema e presidente do júri do festival, Rubens Ewald Filho, afirmou que a entrega de oito prêmios ao filme Filhas do Vento (seis para os atores, um para o diretor e um para o filme, escolhido como o melhor pela crítica) foi política. “Foi uma premiação totalmente pensada. Alguém acha que foi à toa que demos prêmios para seis atores negros em um estado como o Rio Grande do Sul, que sempre foi acusado de desprestigiar o negro”, disse o crítico.

Em resposta, a equipe do filme divulgou nota oficial hoje em que recusa os Kikitos que ganhou, em nota oficial em que afirmam: “acreditamos estar contribuindo para a renovação do cinema brasileiro, trazendo novos enfoques para melhor compreender e enriquecer culturalmente o Brasil.”. Temos a certeza de estarmos fazendo história, de que somos mais um marco no cinema brasileiro.

Segundo a nota o elenco repudia "declarações do presidente do júri do Festival, o senhor Rubens Ewald Filho, na matéria de hoje do JB. Dizer que os prêmios foram planejados e dar a entender que exatamente Filhas do Vento foram premiadas por concessão, é uma desonra!" e terminam dizendo que "com esta nota queremos dizer para todo o Brasil que, se a opinião do Sr. Rubens for a mesma do júri, recusamos publicamente todos os prêmios que recebemos na noite do festival. Com exceção, obviamente, do prêmio de melhor filme, decidido pelos críticos de cinema enviados para Gramado. Honra, dignidade e respeito, antes de tudo."

O crítico Rubens Ewald Filho, presidente do júri da 32.^a edição do Festival de Cinema de Gramado acredita que houve um mal-entendido. “Entenderam (sei lá porque) que tudo foi planejado”. Foi planejado sim, porque foi tudo equilibrado, cinco para cada um, prêmio de montagem para O Quinze e no caso de Filhas do Vento, ganhando de coadjuvante as atrizes que fazem o mesmo personagem das protagonistas (quando o prêmio poderia ir para as duas outras - Maria Ceíça e Daniela - que também estão bem e mereciam, mas preferiram-se Tais Araújo e Thalma para ficar coerente com os personagens e sua evolução).

Não foi o jornalista que mentiu, ou errou. A matéria pode dar essa impressão.

Anexo 3.12 - Lista dos prêmios obtidos por Filhas do Vento no Festival de Gramado:

Joel Zito Araújo - prêmio de melhor diretor / júri

Milton Gonçalves - prêmio de melhor ator / júri

Léa Garcia - prêmio de melhor atriz / júri

Ruth de Souza - prêmio de melhor atriz / júri

Taís Araújo - prêmio de melhor atriz coadjuvante/ júri

Thalma de Freitas - prêmio de melhor atriz coadjuvante/ júri

Rocco Pitanga - prêmio de melhor ator coadjuvante/ júri

Toda a equipe - prêmio de melhor filme da crítica.



PETROBRAS apresenta

Uma história de mágoas, amor e reafirmação entre mãe, filha e filha. Um conto longo sobre como quatro mulheres lutam para resolver seus problemas provocados pelas transformações da economia e do trabalho.

Ruth de Souza
Milton Gonçalves
Tais Araújo

FILHAS DO VENTO

DAUGHTERS OF THE WIND

um filme de Joel Zito Araújo

produção
Marcio Curi e Carla Gomide

com
Lêa Garcia
Maria Ceça
Thalma de Freitas
Danielle Ornellas
Rocco Pitanga

elenco
Stênio Robust, Kátia Castanho,
Jorge Buarque, Cida Moreira, Ranyá Lucillo
suplementos
Telma Freitas, Wilson Nogueira,
Beatriz Almeida

argumento e roteiro de Joel Zito Araújo
direção de Joel Zito Araújo
produção executiva: Márcio Curi
assistente de produção: Lucio Samara, Luciana
assistente de produção: Ana Carolina Mendes
montagem: Tereza Mello
trilha sonora: Roberto Menezes de Castro
edição de vídeo: Daniel Moura
trilha sonora: Márcio Curi



patrocinador



patrocinador



patrocinador

