

4

III CONGRESSO INTERNACIONAL DA ALAÁAA

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

ANTONIO AMARAL SERRA

E

RICARDO GASPAR MÜLLER

MESA: PRESENÇA DA ÁFRICA NO BRASIL - III  
(LITERATURA E TEATRO COMO INSTRUMENTO  
DE AFIRMAÇÃO NACIONAL)

F  
4

CONJUNTO UNIVERSITÁRIO CANDIDO MENDES  
CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ASIÁTICOS CEAA  
Rua João Angélica, 63 - Rio de Janeiro - Brasil

F  
4

CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ASIÁTICOS  
BIBLIOTECA

Rua da Assembleia, 19 - CEP 20011 - Rio de Janeiro - Brasil

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Antonio Amaral Serra e  
Ricardo Gaspar Müller

III Congresso Internacional da  
Associação Latino-Americana de  
Estudos Afroasiáticos-CEAA/ Cândido Mendes.

Rio de Janeiro, agosto de 1983.

ORGANIZAÇÃO: CENTRO DE ESTUDOS AFROASIÁTICOS - CEEA  
CENTRO DE ESTUDOS AFROASIÁTICOS - CEEA  
Rua Joazeiro Argôlo, 61 - Rio de Janeiro - Brasil

"(...) Antes de nosso aparecimento (do Teatro Experimental do Negro), em 1944, negro não pisava palco de teatro dramático. *Quilombo*, uma revista editada pelo TEN, certa vez perguntou a Nelson Rodrigues, o nome mais importante da dramaturgia brasileira, quais, a seu ver, as razões da ausência do negro em cena. Responde: "Acho, isto é, tenho a certeza, de que é pura questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo." Após outras considerações, arrematou o branco autor de *Anjo Negro*: "... 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". Tiveram bom êxito os esforços do TEN nesse setor. Formou e lançou uma geração de artistas, intérpretes dramáticos da melhor categoria, hoje integrados no teatro e cinema brasileiro. Também dançarinos, coreógrafos, cantores, tamboristas, tendo já alguns deles, em companhias independentes, excursionado em países da Europa. Inspiramos e estimulamos a criação de uma literatura dramática para artistas de cor, e algumas peças figuram em nossa antologia de teatro negro-brasileiro intitulada: *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Nesses textos, a capacidade trágica e o lirismo de negro assumem papel dominante. O negro é o protagonista, é o herói. Antes do TEN ele somente figurava em papéis subalternos ou decorativos. Nós liquidamos com a fase do negro folclórico, do negro exótico. Promovemos o I Congresso do Negro Brasileiro, conferências, convenções, cursos, concursos de artes plásticas sobre o Cristo Negro, tudo no sentido de oferecer ao elemento afro-brasileiro oportunidades de conhecer seu papel na sociedade brasileira, e a consciência de sua herança cultural africana, à qual somos fiéis dentro de nossa brasilidade. Esforçamo-nos para a fixação de um tipo de beleza através dos concursos da "Boneca de Pixe" e da "Rainha das Mulatas", com o senso pedagógico de educação do gosto estético popular. A cantora da Ópera de Paris, nossa Maria d'Aparecida, é um belo exemplo do alto nível desse concurso.

Sem nenhum contato, desligados materialmente, ignorando o que se fazia fora de nosso país, mantivemo-nos fiéis ao apelo te lúrico, ao chamado primitivo. Ao fermento africano, à negritude, enfim, a qual, já o disse alguém, antes de um tema ou uma abstração conceitual, é o nosso *jeito* de sermos homens, nossa *ótica* do mundo que nos rodeia. E tudo o que *jeito* e *ótica* tem de mais profundo e intocável."

Teatro Experimental do Negro

*Abdias do Nascimento*

Presidente

Rio de Janeiro, 31 de março de 1966.

(Trecho da Carta Aberta ao 1 Festival Mundial das Artes Negras, realizado em Dacar, em 1966 - in NASCIMENTO, Abdias do. Sitiado em Lagos. Rio, Nova Fronteira, 1981)

## INTRODUÇÃO

Avaliar uma experiência já tão recuada no tempo, tão esquecida e em geral ausente dos registros correntes de nossa história intelectual e política, é tarefa comumente revestida de preocupações eruditas ou então de intenção apologética. Não é nosso caso: nem chegamos a um levantamento minucioso e exaustivo do material histórico, que permitisse escrever uma autorizada "história do Teatro Experimental do Negro", nem nos dispusemos a uma recuperação mítica de uma epopéia da resistência do negro brasileiro.

Na verdade, ao percorrermos as peças teatrais, os manifestos, os testemunhos e depoimentos contemporâneos, deixamos, antes de mais nada, nos envolver por um sentimento de curiosidade e perplexidade diante de algo tão insólito, generoso e contraditório - como as propostas, experiências e realizações do TEN.

Num período marcado por um impulso renovador, democratizante, onde inúmeras experiências vão se tornar referência obrigatória da cultura brasileira, o Teatro Experimental do Negro (TEN) desfruta de lugar particularíssimo. Como que se beneficiando da liberalização, tentará alçar à condição de cultura legítima a presença negra - como autor, ator, produtor e pensador. Ao mesmo tempo sentirá cra os limites desta liberalização, ora viverá, expressivamente, as contradições de seu próprio projeto.

Limites que significam, sobretudo, o caráter provadamente excludente de nossos ensaios democráticos, ambiguidade da tolerância combinada à marginalização seletiva e, principalmente, pelo dramático efeito de erigir os valores dominantes em parâmetro obrigatório a qualquer esforço cultural. É o que nos demonstram certos testemunhos cujos elogios e defesas do TEN se baseiam em valores que justamente negam ou desconhecem aspectos fundamentais da cultura negra. Triste armadilha, que leva trabalhos pioneiros e inovadores a buscarem a todo tempo serem reconhecidos por quem de direito. E, fatalmente, a se desgastarem seja nos sucessivos assaltos à "cidadela" hegemônica, seja no afastamento de um público idealmente o mais indicado a sustentar aquela proposta.

Contradições que provêm da incorporação dos mesmos valores no projeto que justamente pretende negar e destruir esta ex-

clusão. Valores tão poderosos e abrangentes que sua negação se transforma em eufórica afirmação, por isto mesmo digerível e defensável.

Numa proposição simplista e em nada respeitosa do significado mais profundo do TEN, diríamos que sua história é, a miséria da servidão, rodando em círculos, cativa, mesmo na revolta, daquilo que a oprime.

Neste ensaio nosso objetivo é estudar a experiência do Teatro Experimental do Negro (TEN), desenvolvida basicamente no Rio de Janeiro entre os anos de 1944 e 1968, tendo na figura de Abdias do Nascimento seu principal idealizador, ideólogo e porta-voz. Queremos examinar o projeto do TEN em seu conjunto, sua inserção e as repercussões de suas atividades no que chamaremos o "campo ideológico" contemporâneo. Pretendemos expor a exploração genérica do material dramático, realçando os motivos principais e avançando algumas teses, sujeitas, é claro, à reelaboração. De qualquer forma, o que centra este nosso trabalho é uma tentativa de reconstruir um universo ideológico e simbólico lançado como alternativa à situação existencial e de consciência do negro no Brasil. Nosso compromisso é apontar o sentido destas formulações que, por mais heróicas e inovadoras que se mostrem, traduzem ainda o forte efeito dominador das ideologias racistas e autoritárias que regem o imaginário social em nosso país.

Para tanto, lançamos mão da antologia organizada por Abdias do Nascimento, que se compõe de duas partes, como o próprio título sugere.\*\* A primeira, um "Prólogo para brancos", onde é exposto o projeto ideológico do TEN. A segunda, os "Dramas para negros", reúne nove peças, em sua maioria escritas especialmente para o TEN,

---

\* Cf. Pierre BOURDIEU, "A Economia das Trocas Simbólicas", São Paulo, Perspectiva, 1974. Cf. a parte sobre campo do poder e campo intelectual, especialmente entre as páginas 183 e 191.

\*\* "Dramas para Negros e Prólogo para Brancos", Antologia do Teatro Negro-Brasileiro, Rio, Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

seja por autores negros (apenas três) ou brancos, e quase todas en  
cenadas por ele. As peças são as seguintes, na seqüência em que a  
parecem na Antologia:

1. O Filho pródigo, de Lúcio Cardoso, de 1947 - montada  
pelo TEN' em 1947;
2. O castigo de Oxalá, de Romeu Crusoé, de 1946<sup>52</sup>;
3. Auto da Noiva, de Rosário Fusco, de 1946;
4. Sortilégio, de Abdias do Nascimento, 1951, estréia em  
1949;
5. Além do Rio, de Agostinho Olavo, sem data;
6. Filhos de Santo, de José de Moraes Pinho, de 1948,  
estréia em 1949;
7. Aruanda, de Joaquim Ribeiro, de 1946, estréia em 1948;
8. Anjo Negro, de Nelson Rodrigues, de 1946, estréia em  
1948;
9. O emparedado, de Tasso da Siveira, de 1949.

O PROJETO IDEOLÓGICO: CONTRADIÇÕES DA NEGRITUDE

Uma primeira e marcante característica do TEN é que ele nasce como parte de um projeto cultural de ampla ambição, não sendo pois, uma experiência circunstancial cujos rumos e intenções fossem se definindo ao sabor dos acontecimentos:

Quando assisti em Lima, a representação de "O Imperador Jones" de O'Neill, por um branco pintado de negro, compreendi imediatamente que o Teatro seria o caminho ideal para o trabalho de valorizar a gente de cor.

... Desde o lançamento das bases do TEN, ficaram explícitos seus dois objetivos essenciais: um social e outro artístico... O Teatro Experimental do Negro constituiu-se em matriz de iniciativas e estudos que objetivam, de um lado, acelerar a integração dos homens de cor na sociedade brasileira e, de outro lado, examinar o nosso problema do negro à luz de uma sociologia militante que supera os vícios do academicismo e indique rumos e soluções práticas." <sup>1</sup>

Este projeto é o da negritude:

No Brasil, a bandeira da Negritude foi empunhada pelo Teatro Experimental do Negro desde a sua formação, em 1944. Quer no plano artístico, quer no campo social, o Teatro Experimental do Negro vem procurando restaurar, valorizar e exaltar a contribuição dos africanos à formação brasileira, desmascarando a ideologia da brancura que implantou entre nós uma situação tal que, na expressão sartriana, "Desde que abre a boca, ele - negro - se acusa, a menos que se encarnice em derrubar a hierarquia" representada pelo colonizador europeu em seu processo civilizatório." <sup>2</sup>

Podemos, assim, distinguir de início alguns eixos deste projeto:

1. A integração do negro à sociedade brasileira;



2. A crítica à ideologia da brancura e sobretudo às sociologias que a alimentam;
3. A valorização da "contribuição africana";
4. O teatro como meio por excelência para este tipo de projeto.

Num esquema simplificador teríamos: a integração do negro tem como obstáculo principal a ideologia da brancura (apoiada pela autoridade de uma ciência branqueada); o teatro é o meio pelo qual se pode fazer a crítica desta ideologia e, simultaneamente, a firmar os valores negros bem como os próprios negros.

Desde logo este impulso se dirige à crítica das versões intelectuais da cultura negra, tal como se consolidaram entre nós:

O Teatro Experimental do Negro foi, no Brasil, o primeiro a denunciar a alienação da antropologia e da sociologia nacional, focalizando a gente de cor à luz do pitoresco ou do histórico puramente, como se se tratasse de elemento estático ou mumificado. Esta denúncia é um leit motivo de todas as realizações do Teatro Experimental do Negro, entre as quais o seu jornal Quilombo, a Conferência Nacional do Negro Brasileiro, realizado em 1950. <sup>3</sup>

Ora, seria possível dizer que a tendência dominante do projeto está na direção intelectualizada que seu propósito de "integração" assume? De fato, uma de suas características (inevitável?) estaria numa referência crescente ao universo intelectual em relação ao qual procura definir sua divergência? Em outras palavras, à medida que a ideologia da brancura, localizada sobretudo nas formulações teóricas da inteligência brasileira, se constitui no obstáculo principal à compreensão do negro, por ele próprio ou pelo branco, o projeto deslizaria para esta frente: demonstrar que o negro não é aquilo que a visão intelectual diz que ele é.

Realmente, a tradição intelectual brasileira, principalmente a partir da República, veio tecendo uma análise da sociedade brasileira onde a questão racial se torna central. O negro, o mestiço, o caboclo, passam a ser acusados de óbices à constituição de uma ordem social moderna, a partir do que as alternativas serão o exter

mínio, a marginalização, a miscigenação ou a esterilização\*, em dos variáveis conforme a postura de seus proponentes. De qualquer modo o item "etnia" se incorpora como motivo permanente das considerações teóricas e ideológicas, colocando-se como talvez o problema crucial para alcançar uma identidade cultural unificada.

Grande parte do esforço crítico desenvolvido em torno destas formulações racistas, no entanto, terão como inspiração a idéia de encontrar um lugar legítimo para o negro, isto é, realçar sua "participação", "contribuição" - positivas - à formação da sociedade brasileira, e até mesmo avançar a proposição de que somos, "no fundo", negros. Obviamente este caminho implica em transações, com posições que em nada desbancam os valores dominantes, tão somente os flexibilizam na admissão tolerante, simpática ou entusiástica dos "elementos africanos".

Outra vertente possível - e que encontramos ao longo dos textos teatrais - é a constituição de um espaço próprio, autônomo e frequentemente fechado, onde possa o negro se encontrar e reconhecer. Este auto-reconhecimento, um dos objetivos do movimento da negritude, passa, no entanto, por um permanente diálogo-confronto com a ideologia branca sobre o negro e, afinal, se decalca em suas linhas. Quer dizer, este auto-reconhecimento se converte, muitas vezes, no caminho pelo qual o "negro" pode ser aceito como interlocutor de uma cultura que precisa se convencer de seus componentes negros.

Ao nível explicativo, poderíamos dizer que esta problemática resulta da ação fragmentadora exercida pelo colonialismo e que acaba produzindo justamente os "elementos", dispersos e obscurecidos de sua lógica, a serem catados e arranjados pelo negro despertado. Ocorre que o núcleo da questão está exatamente na lógica simbólica destas culturas; daí que, ao se propor a recuperar a consciência de suas experiências próprias, frequentemente o que se faz

---

\* A proposta de esterilizar os negros é insinuada na ficção de Monteiro Lobato "O Presidente Negro", onde cita, em muitas páginas, as idéias sobre eugenia de Renato Kehl. Cf. Alfredo SCHECHTMAN, "O Racismo Científico de Monteiro Lobato", Rio, IMS, Mimeo, 1979.

é manter a lógica do dominador - para tanto bastando inverter as polarizações, como vemos nas peças.

Voltando ao projeto do TEN, tomemos dois eixos que segundo seu idealizador convergeriam na experiência em exame. Um seria a tradição dramática africana com suas expressões brasileiras. Outro, o teatro negro tal como realizado nos Estados Unidos ou em Cuba.

Quanto ao primeiro, trata-se de enfatizar o caráter amortecedor e ocultante da cultura colonial, responsável pelo esquecimento dos traços próprios de uma dramática africana de origem imemorial. O "estupro colonial" cometido pelo colonialismo, seja pela dissolução das formas originárias, seja pela assimilação ou aculturamento, levaram ao esquecimento do que é inerente ao negro - a teatralidade. Esta, no entanto, se manifesta no ato mesmo da assimilação: no sincretismo resultante da necessária rendição à religião dominante,

... simultaneamente ao movimento de se ajoelhar diante de um altar católico, ele (o negro - n.m.) executa um passo coreográfico; produz um fato rítmico; impõe à cerimônia da lavagem da Igreja do Bonfim, por exemplo, uma inequívoca atmosfera mágico-africana, de cunho fâustico por excelência. Um ser teofânico, o negro, pela dança e pelo canto e pela pantomima, capta o divino; configura seus deuses, humaniza-se e convive com eles no transe místico. <sup>4</sup>

Esta capacidade provém de uma natureza intrinsecamente teatral:

O africano é um ator congênito devido à sua extraordinária emotividade em busca de expressão... A esse instinto de necessidade vital, o africano subordina todos os aspectos de sua existência pessoal e comunitária. A própria beleza tem outro significado muito diverso do ocidental, possuindo um valor próprio, decorrente do serviço que pode prestar à vida. <sup>5</sup>

Assim, o teatro negro decorre de uma antropologia especí

fica e cuja marca característica é o movimento, o ritmo, o mágico, o emotivo, a vitalidade. Criar um teatro negro, seria, pois, retomar estes elementos presentes, aliás, nos cultos discriminados e policiados entre nós. Como um fio histórico recuado ao Nilo, raiz do teatro egípcio, evidencia-se uma anterioridade a qualquer teatro não-negro: "O teatro dos povos de cor precedeu o nascimento do teatro grego" <sup>6</sup>. Esse ethos perde-se, então, a partir da predominância greco-européia e, na colonização, consolida-se uma negação do que seria, afinal, essencial à própria idéia de "teatro". Em suma, fazer teatro seria basicamente retomar este ethos sepultado pela violência branca.

Não nos interessa discutir a propriedade desta tese sobre as origens do teatro. O que vale ressaltar são suas proposições: a primeira, de que o africano é essencialmente teatral (no sentido acima indicado); a segunda, de que o teatro é essencialmente africano. Estas duas afirmações, reciprocamente tautológicas, permitem-nos identificar uma das inspirações ideológicas do projeto. Trata-se de recuar a uma fonte perdida ou obscurecida onde o teatro era a própria vida ou a vida uma coreografia, fonte esta que se confunde com a própria natureza deste ser - o negro. Nesta substancialização a-histórica ou meta-histórica, repousaria o impulso deste projeto, nela residiria sua verdade, sua força. Ou seja, a recuperação da negritude estaria em reencontrar esta fonte, co-natural ao negro e tão somente alienada pela opressão branca. É como se sob a capa, espessa e violenta da colonização, pulasse uma vitalidade unificada em suas expressões, específica e essencial ao negro. A descolonização deste seria, então, retirar esta capa e trazer à tona sua natureza originária. Mais que isto, é como se a própria história ocidental fosse a fuga deste manancial, ela mesma pervertida pelo afastamento da "vida" e tendo ali, à frente, no negro, o testemunho silenciado de sua renovação.

Ora, devemos reparar que esta visão é muito comum a inúmeros exploradores, viajantes e estudiosos ocidentais quando de seu confronto com povos ditos "primitivos". A emotividade, a expressividade como características, parece-nos retomarem alguns dos índices que a antropologia européia cultivou. Ou o que um de seus críticos mais ferozes irá denunciar em seus estudos sobre a tragédia - a perda do "espírito dionisíaco".

Sem pretender esgotar uma avaliação acurada sobre o lugar

das paixões e sentimentos nas culturas africanas, interessa-nos aqui lembrar que esta diferenciação - "a emotividade" - não rompe, por si, os parâmetros da ideologia colonialista; ao contrário, nela encontra sua confirmação. E isto nos remete às peças examinadas, na medida em que os traços de "ingenuidade", de "espontaneidade", de "primitivismo" são usados abundantemente como meio de caracterizar personagens - de preferência aquelas que ignoram sua situação de opressão. E não são estas, afinal, as "virtudes" que o olhar atento e tolerante ou surpreso do colonizador descobre nas manifestações dos colonizados?

A verdade é que esta partilha emoção/razão, gesto/pensamento, corresponde a um esquema típico pelo qual se designamos lugares próprios de cada contingente humano numa hierarquização em absoluto alheia a um reconhecimento destas qualidades como positivas. Enfim, é como se lançar mão daquilo que mais facilmente o colonizador designa como natural ao colonizado.

No entanto, o teor das peças em questão nos aponta em direção um tanto diferente. Não descuramos das enormes dificuldades de se incorporar os elementos dramáticos de uma cultura africana, sobretudo uma corporalidade que a escravidão dilacerou. Mas o que estas peças nos mostram é muito mais uma vinculação a um universo discursivo, literário e retórico em que estas características são marginais ou de finalidade sublinhadora. Isto porque, voltamos, a dizer, o que nos parece orientar o TEN liga-se muito mais a um embate ideológico tal como codificado nos discursos intelectuais dominantes do que na recuperação, mesmo que mítica, de uma dramática africana.

Se afirmamos que este eixo - a dramática africana e sua presença fragmentária no Brasil - serviu mais de referência programática do que propriamente de método, é porque acreditamos que o impulso criativo do TEN - e de Abdias do Nascimento - partiu sobretudo daquilo que as intelectualidades produziram em termos de teatro negro, principalmente o americano. E será exatamente o Emperador Jones, de Eugene O'Neill, escrita em 1920, que servirá de ponto de partida. É que, a nosso ver, o que importava àquele momento era encontrar um veio legítimo de legitimação para veicular um discurso de positivação do negro. Um exame da situação do negro numa sociedade explicitamente racista, suas perplexidades, sua contaminação pelos valores políticos dominantes, seus desvios e revoltas

em busca de uma identidade autônoma.

É neste ponto que incide a questão da Negritude. Parece claro que seus formuladores e seguidores tinham consciência de suas ambiguidades, daí explicitarem seu sentido, digamos, tático:

De onde a beleza trágica da Negritude ... E como a Negritude é afirmação particular de uma cor e de uma raça, constitui, e principalmente, um gesto anti-racista. Ela pretende, como já dissemos certa vez em relação ao Teatro Experimental do Negro, não à ordem dos fins, mas à ordem dos meios. Um dia a Negritude não terá mais razão de existência: morrerá para ceder lugar a um outro tipo de relações humanas. Mas até esse dia, enquanto o negro continuar sendo mero objeto de versões cuja elaboração não participa, a Negritude permanecerá viva e atuante. <sup>7</sup>

Ali onde se impôs a negação, proclama-se a afirmação; inverte-se os termos da condenação numa simetria exaltatória, num esforço supremo para marcar sua existência, sua humanidade, seu direito a partilhar daquilo que a negação exclui. Inventa-se uma natureza primordial cujos atributos são, em parte, decalcados do mesmo inventário racista e com isto pretende-se edificar uma "personalidade" negra apta a libertar-se.

Não se discute a validade tática desta postura, apenas se projeta sua pertinência até o momento da libertação; nem se trata de exigir-lhe coerência lógica, pois é fruto de um jogo de forças desproporcionais. Nem se subestima seu papel, principalmente na história recente da África. O que está em causa, quanto ao TEN, é um projeto que, pensamos nós, termina por perder o veio daquilo que talvez lhe conferisse mais força e pertinência histórica. Queremos nos referir ao fato de que a Negritude foi sobretudo um meio de criar uma intelligentzia negro-mulata, criação esta articulada com seu reconhecimento por parte de importantes setores da intelectualidade dos países colonizadores e que conferiu legitimidade, por fim, à transmissão do poder nestes países.

Assim, a Negritude como ideologia se passa num diálogo e num confronto com os discursos colonialistas: são discursos gerados

a partir da experiência de setores sociais que tiveram acesso à cultura do colonizador e, como portadores da contraditória vivência da opressão e do reconhecimento, a expressam em proposições em última análise solidárias daquilo que criticam. Correspondem, enfim, a um importante momento de elaboração de um projeto intelectual, estético e político de "independência", sendo um componente decisivo o apoio de grupos intelectuais de oposição interna ao colonialismo.

Ora, de que maneira a "negritude", como ideologia e proposta se insere na sociedade brasileira? De saída, diríamos que o clima pós-45 permitiria a existência de uma corrente "negra", até mesmo sectária e agressiva, desde que legitimada pelos critérios da intelectualidade de então. Nada mais natural, neste clima, que os negros se "expressassem", pois isto faria parte do universo variado próprio de uma sociedade aberta e miscigenada. Sem dúvida, alguns setores irão reagir em nome desta unidade social, invocando o perigo de se falar em "questão racial" num país que a desconheceria. Mas nada impede que outros grupos, mais progressistas, apoiem um discurso que tem por objetivo promover o negro e, além do mais, formular uma identidade própria. Desde, é claro, que isto se conforme ao caráter aberto e plural de uma sociedade já definida, desde que o "negro", aí, não seja elemento de divergência, mas de integração.

Os dilemas que acima indicamos são, na verdade, trágicos. O esforço de mobilizar os negros, seja para que se reconheçam segundo parâmetros independentes, seja para que lutem por si, seja para que a sociedade dominante desfaça as malhas da servidão, é um esforço sinuoso e pleno de equívocos.

De um lado, porque o que se invoca para marcar uma diferença radical, base de uma identidade absoluta do negro, ou recai num mito dificilmente concretizável nas condições objetivas desta sociedade, ou é a decorrência esperta dos valores de exclusão. Por outro, quando se fala no teatro como meio por excelência para este trabalho, ou se exploram os caminhos de uma dramaturgia apoiada em formas e conteúdos de difícil captação imediata, de tal modo obscurecida que ela está pela dominação, ou se constrói um palco onde sejam ditas, retoricamente, as "verdades" que se quer revelar. Eis porque a teatralidade originária não finca raízes neste projeto. Eis porque este teatro é principalmente o arranjo de

falas que se sustentam por ideologias rígidas e demarcadas a priori.

Ou seja, o TEN se define como projeto ideológico e como tal vulnerável à linguagem e aos valores de uma cultura profundamente desconfiada de seus setores subalternos, mas que em certos momentos é obrigada a formular discursos que indiquem um lugar para alguns destes setores. A fala de "integração" e a negritude como referência, se completam. Integrar significa passar a compor uma mesma ordem, agora alargada com este novo personagem, mas intacta. O projeto negro, neste caso, se torna a expressão de interesses particulares de um grupo que deseja ser reconhecido, mas que para isto tem de reconhecer a ordem que o acolhe (se o acolher...). Me diatizados por setores intelectuais capazes de esboçar uma "cosmovisão" crítica mas ao mesmo tempo compreensível pelo pensamento dominante, acaba lhes restando o aplauso destes setores simpáticos e tolerantes. Perde-se com isto, a força que invoca, pois esta, efetivamente, não é desta ordem, ao contrário, lhe é incompatível.

Numa dialética inevitável, a este esforço restará fortalecer a ideologia do gueto, isto é, imaginar um espaço livre de todas as opressões e onde seja possível arregimentar forças para resistir aos inevitáveis assaltos da sociedade branca.



REFERÊNCIAS

- 1 . NASCIMENTO, Abdias do. "Uma experiência social e estética",  
in: Teatro Experimental do Negro - Testemunhos. Rio de Janeiro, GRD, 1966, p. 122.
- 2 . \_\_\_\_\_ . Dramas para negros e prólogo para brancos (Antologia de Teatro Negro-Brasileiro). Rio de Janeiro, edição do Teatro Experimental Negro, 1961, 419p., p.19.
- 3 . RAMOS, Guerreiro. apud. Abdias do Nascimento in: Dramas para negros e prólogo para brancos. (Antologia de Teatro Negro). Rio de Janeiro, edição do Teatro Experimental Negro, 1961, 419p., p.19
- 4 . NASCIMENTO, Abdias do. Dramas para negros e prólogo para brancos (Antologia do Teatro Negro Brasileiro). Rio de Janeiro, edição do Teatro Experimental Negro, 1961, 419p., p.21
- 5 . idem, ibidem, p.10
- 6 . idem, ibidem, p.11
- 7 . idem, ibidem, p.19.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
 CENTRO DE ESTUDOS DE LINGUAGEM  
 Rua Marquês de São Carlos, 225 - Rio de Janeiro, RJ - Brasil