



TEATRO FOLCLÓRICO BRASILEIRO/BRASILIANA: TEATRO NEGRO E
IDENTIDADE NACIONAL

TEATRO FOLCLÓRICO BRASILEIRO/BRASILIANA: BLACK THEATER AND
NATIONAL IDENTITY

Roberto Augusto A. Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

roberto.pereira1789@gmail.com

RESUMO

Este artigo visa discutir – a partir da análise de fontes documentais e da escassa bibliografia sobre o tema – a inserção do grupo Teatro Folclórico Brasileiro/Brasiliana, entre os anos 1949 e 1951, no amplo debate promovido por setores da intelectualidade e da imprensa acerca da identidade nacional brasileira e sua relação com a cultura negra e popular. Neste sentido, partimos de uma perspectiva que discute a cultura como importante mecanismo de inserção social e atuação política, suscitando o debate público sobre questões relacionadas a raça e nacionalidade.

Palavras chave: Teatro Folclórico Brasileiro; Brasiliana; Identidade nacional; História do Teatro

ABSTRACT

This article aims to discuss - from the analysis of documentary sources and the scarce bibliography on the subject - the insertion of the Teatro Folclórico Brasileiro group/Brazilian between the years 1949 and 1951, in the wide debate promoted by sectors of the intellectuals and the press about Brazilian national identity and its relationship with black and popular culture. In this sense, we start from a perspective that discusses culture as an important mechanism for social insertion and political action, raising public debate on issues related to race and nationality.

Keywords: Brazilian Folk Theater; Brasiliana; National identity; Theater History;

As décadas de 1940 e 1950 foram marcantes no que se refere ao protagonismo negro nos palcos no Brasil. Dentre os diversos acontecimentos notáveis, podemos destacar a passagem pelo país da Companhia da bailarina negra norte americana Katherine Dunhan, em 1950, a criação do Teatro Experimental do Negro, em 1944 e o surgimento do Balé Folclórico Mercedes Batista em 1953. Estes fatos ganham maior relevo quando observamos que por um longo período,

conforme analisa a historiadora Martha Abreu (2017), os negros eram retratados de forma degradante, pitoresca, secundarizada e racista nos palcos.

Nesse contexto, como observado por outros estudiosos, o surgimento do TEN, particularmente, foi um marco na história do teatro brasileiro. De acordo com o seu criador, o intelectual e ativista Abdias do Nascimento¹, no Brasil, naquela época,

[...] Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas.²

A experiência do TEN, assim como a da escola de Mercedes Batista já foram objeto de diversos estudos. Neste trabalho, pretendemos discutir um outro grupo de teatro negro de grande importância no período, porém silenciado pela historiografia e particularmente pela historiografia do teatro: o Teatro Folclórico Brasileiro (TFB), que se tornou mundialmente conhecido sob o nome de Brasiliana.

Nascido a partir de uma cisão do TEN, o grupo em menos de um ano após sua criação ganhou as manchetes dos principais periódicos do Brasil, apresentou-se para autoridades nacionais e internacionais e esteve em cartaz nos mais prestigiados-teatros do país, chegando a ser apontado pelo Jornal do Brasil, de 21 de janeiro de 1951, por exemplo, como “o maior acontecimento teatral do ano de 1950.” Diante do perfil eminentemente negro de seu elenco, da temática de seus espetáculos e da visão que a imprensa nacional e internacional tinha a seu respeito - a de que se tratava de um grupo negro - enquadrámos o TFB-Brasiliana no rol do chamado teatro negro.

O objetivo deste artigo é analisar o período que vai da criação do TFB-Brasiliana, em 1949, até a sua partida do Brasil, em 1951, para sua primeira turnê internacional. Discutiremos a atuação do grupo com atenção especial a sua inserção no intenso debate em voga à época acerca da identidade nacional brasileira e sua importância para trazer à tona a questão da contribuição

¹ Abdias do Nascimento (1914 – 2011) nasceu em Franca, São Paulo. Além do Teatro, atuou como escritor, pintor, ativista, parlamentar, professor universitário. Cf. <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/abdias-do-nascimento>. Acesso em 18 jun. 2019; para mais a seu respeito, ver: Alberto (2011).

² NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados 18 (50), 2004, p. 209. Para uma análise panorâmica da trajetória da presença negra nos palcos entre as últimas décadas do século XIX e primeiras do XX, ver ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1879 – 1930*. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

negra para formação da identidade brasileira suscitando o debate público sobre questões relacionadas a raça e nacionalidade.

A pesquisa foi feita principalmente a partir da análise fontes primárias, em sua maioria notícias publicadas pela imprensa – jornais e revistas –, além da bibliografia sobre teatro e teatro negro, especificamente. Deste modo, neste trabalho, conforme explica Tania de Luca (1980), vemos a imprensa não como algo neutro ou “mero veículo de informação”, mas como um importante ator social e político, daí a necessidade de uma análise crítica das fontes utilizadas.

1. “Aruanda”

O surgimento do Teatro Folclórico no Brasil, assim como a gênese do grupo Teatro Folclórico Brasileiro (TFB), está diretamente relacionado ao Teatro Experimental do Negro (TEN). Ao criar o TEN, Nascimento, dentre outras coisas, visava superar a presença secundária e caricata do negro nos palcos com um teatro que rompesse com “o que então se valorizava e divulgava em termos de cultura afro-brasileira, batizado de “reminiscências”, [que em resumo] eram o mero folclore e os rituais do candomblé, servidos como alimento exótico pela indústria turística” (NASCIMENTO, 2004: p. 212). Em resposta a isso, Abdias do Nascimento propunha enveredar pelos meandros da chamada dramaturgia clássica, tendo os negros como protagonistas.

Neste sentido, o TEN ao longo dos anos 1940 e 1950 encenou diversas peças, dentre as quais O Imperador Jones, do premiado dramaturgo norte-americano Eugene O’Neil, ou Calígula, do escritor e dramaturgo francês Albert Camus. Além destas e outras, o TEN, a partir de 1947, suscitou a produção do que Abdias do Nascimento nomeou de “Literatura dramática negro-brasileira”, ou seja, a “criação de peças dramáticas brasileiras para o artista negro” (Idem, 2004, p.214).

Esta iniciativa literária foi registrada pela imprensa. Em 22 de junho de 1946, o Jornal *Diário Carioca* informava em uma nota que o TEN acabara de “receber a primeira obra escrita especialmente para o seu elenco. Trata-se de um drama em três atos intitulado “Aruanda”, de autoria do folclorista patricio, Joaquim Ribeiro.”

Aruanda, resumidamente, é um drama que gira em torno de um triângulo amoroso entre Rosa Mulata, Quelé, seu marido, adepto do candomblé, e Ganga Zuma, a entidade que incorpora em Quelé para possuir carnalmente “Rosa Mulata”. Ao descobrir a traição, Quelé, inicialmente tentado a assassinar Rosa, desiste, pois sabia que se o fizesse, ela se uniria

definitivamente, em Aruanda, à Ganga Zuma. Deste modo, decide desfigurar-lhe o rosto. Com a face desfigurada, Ganga Zuma e Quelé abandonam Rosa (RIBEIRO, 1961: pp. 287-307). Em meio a este drama, ambientado na Bahia, o folclore estava inserido.

Como o aproveitamento do folclore pelo Teatro data de período bem anterior - desde meados do século XIX, pelo menos, as mais diversas manifestações negras e populares, vistas como folclóricas, já frequentavam os palcos -, podemos afirmar que com Aruanda, o TEN, na verdade, destacou o folclore como objeto principal do espetáculo, dando início a sua ampla utilização pelo Teatro no Brasil.³ Esta peça, talvez, seja o marco inicial do surgimento do que se convencionou chamar de Teatro Folclórico no Brasil. Ainda de acordo com o Diário de Notícias, Joaquim Ribeiro, com sua peça de “estreia como autor dramático dá início ao aproveitamento cênico do copioso material que possuímos nos usos, costumes festas populares, etc.” (grifo nosso).

Além disso, ao contrário de inserções pontuais e geralmente caricatas, em Aruanda, estas manifestações, em conjunto, adentraram o teatro com uma direção, que mesmo adaptando o folclore ao palco, buscava preservar grande parte de seu ritual, apresentando os personagens, danças, indumentárias, cantos, toques, de modo semelhante a como eles eram executadas em seu *locus* de origem.

Em um contexto marcadamente nacionalista em que amplos segmentos buscavam e discutiam quais seriam os símbolos da identidade nacional brasileira e viam o folclore nacional como uma das fontes principais desses símbolos (VILHENA, 1997), o drama de Rosa Mulata e Quelé acabou secundarizado aos olhos da crítica. Os críticos viram na peça o marco para o surgimento desse novo ramo do Teatro no Brasil que privilegiava o uso do folclore em cena, levando particularmente aos palcos manifestações da cultura negra e popular.

Apesar de não haver uma definição única de folclore, neste período, um amplo setor da intelectualidade impulsionou uma visão que dava destaque aos chamados “folguedos populares”. Segundo Elder Alves, ao se referir ao debate em meio aos intelectuais folcloristas da época,

Não havia uma distinção clara entre os conceitos de *folclore* e *cultura popular* por parte do movimento. [...] De toda sorte, a partir da cunhagem do conceito de *folguedos populares*, o tônus da pesquisa e das ações de proteção passaram a se

³ De acordo com Rosana Britto e Luciano Tardock, dentre as pioneiras na inserção do folclore nos palcos, ainda nas primeiras décadas do século XX, estava Eros Volúcia (2015: p. 308). Segundo a historiadora Karla Carloni, outra bailarina clássica importante neste processo foi a russa Maria Olenewa (2014: pp.167-185).

concentrar nas formas de expressão e celebração (danças, cantos, rituais religiosos de morte e nascimento, artes gráficas em geral, entre outras) (2013, p. 143).

Além disso, o folclore, de acordo com Renata de Sá Gonçalves, entre as décadas de 1940 e 1950, era visto como “[...]um conjunto de fatos culturais atribuídos a segmentos do povo brasileiro (...). A noção de folclore, defendida por um grande número de pesquisadores, designava o que era considerado produção cultural tradicional, anônima, coletiva, enraizada no homem do povo e em seu território” (GONÇALVES, 2013: p. 244)

A brasilidade aferida ao folclore por esta intelectualidade pode ser observada em algumas críticas feitas a *Aruanda*. O *Correio da Manhã*, de 16 de dezembro de 1948, por exemplo, em meio a estereotipização da cultura negra, destacava a singularidade da criação de Joaquim Ribeiro: “*Aruanda*” é a primeira tentativa de aproveitamento de temas folclóricos bem brasileiros numa peça de categoria artística. A superstição, a crendice, os “santos” misteriosos dos negros desfilam pelos três atos da peça, conjugados ao intenso drama amoroso” (grifo nosso). Dias depois, 1 e 2 de janeiro, no mesmo periódico, o jornalista Edmundo Moniz afirmava: “A representação recente de *Aruanda* constitui um acontecimento expressivo para o teatro nacional (...) a despeito de todos os senões, *Aruanda* constitui um triunfo inegável do teatro folclórico no Brasil” (grifo nosso).

Tudo leva a crer que “*Aruanda*”, apesar das críticas recebidas - particularmente no que concerne ao seu caráter dramático, ofuscado pelo folclore apresentado em cena -, foi um ponto de virada na história das artes cênicas no Brasil, algo ainda não registrado e debatido pela historiografia. Sua importância e singularidade se devem ao fato de ter sido, ainda conforme a crítica de Edmundo Moniz, “a primeira tentativa [exitosa pelo menos] de aproveitamento de temas folclóricos bem brasileiros numa peça de categoria artística”. Em outras palavras, se antes o folclore já estava inserido nos palcos, a partir de *Aruanda*, ele se torna um elemento venal de um gênero que passava a ser visto como caracteristicamente nacional.

O Teatro Folclórico que se configurava a partir daquele momento com *Aruanda* tinha algumas características em comum com outro gênero muito em voga no Brasil entre o fim do século XIX e primeira metade do XX: o Teatro de Revista. Particularmente o que despontou no Rio de Janeiro, no período entre guerras. Em resumo, como no Teatro de Revista, a peça folclórica “perdeu o fio condutor”, característico do teatro dramático, e se tornou “uma sequência de quadros que poderiam não ter nenhuma ligação”; outra semelhança se refere ao

“papel central dos números musicais”, que, no caso do Teatro Folclórico, foram substituídos pela dança e musicalidade das diversas manifestações negro-populares. A “revista” dos fatos do ano anterior ou o debate de temas da atualidade, por sua vez, foram deixados de lado pelo Teatro Folclórico.⁴

O modelo de peça teatral dramático-folclórica inaugurado pelo TEN, com Aruanda, mesclando, dentre outras coisas, elementos do Teatro Dramático e do Teatro de Revista foi copiado e adaptado, secundarizando o enredo dramático, ou substituindo-o por pequenas dramatizações em que despontavam personagens ou “tipos”, e destacando mais ainda, em suas novas versões, justamente o “folclore”. Contudo, apesar do pioneirismo, as luzes da ribalta não recaíram sobre o Teatro Experimental do Negro, que via o folclore como acessório e não como elemento principal de suas peças. Os frutos do sucesso deste gênero teatral foram colhidos por uma nova companhia, surgida de seu próprio meio: o Grupo dos Novos/Teatro Folclórico Brasileiro/Brasileira.

2. O Grupo dos Novos

Uma cisão no TEN, em 1949, deu origem ao Grupo dos Novos, núcleo inicial do TFB. Petrônio Domingues, ao se referir a este episódio, sem aprofundar a questão, atribui a ruptura ao descontentamento “com a orientação artística do grupo”, dada por Abdias do Nascimento (DOMINGUES, 2006: p. 140). O próprio Nascimento afirma ao tratar *en passant* do assunto que

Quando terminamos a temporada de Aruanda, as dezenas de tamboristas, cantores e dançarinos organizaram outro grupo para atuar especificamente nesse campo. Depois de usar vários nomes, esse conjunto se tornaria famoso e conhecido como Brasileira, havendo percorrido quase toda a Europa durante cerca de dez anos consecutivos (NASCIMENTO, 2004: p. 216).

A dissidência foi liderada por Haroldo Costa, Dirceu de Oliveira e Wanderley Batista. Haroldo Costa, que se destacou entre estes, era, à época, um jovem estudante de Filosofia que havia se integrado ao TEN inicialmente como professor nos cursos oferecidos pelo grupo teatral, e logo se tornara ator, estreando na peça “O filho pródigo”, do dramaturgo Lúcio Costa (1913 – 1968), em 1947.⁵ O Grupo, de fato, organizou-se para atuar especificamente no campo

⁴ Para uma análise aprofundada do teatro de revistas, ver: GOMES, T. (2004).

⁵ Haroldo Costa tornou-se ainda compositor, bailarino, artista, diretor de Teatro e Cinema, jornalista, produtor cultural e escritor. As informações acerca de Dirceu de Oliveira e Wanderley Batista são bem escassas.

do teatro folclórico, ou seja, especializou-se como uma companhia voltada para o modelo de teatro inaugurado pelo TEN com o lançamento de Aruanda.

Enquanto Nascimento sonhava com “peças dramáticas brasileiras para o artista negro”, vendo o folclore como acessório, Costa e seus companheiros o viam como o mote principal do grupo. Eis, portanto, o ponto chave que levou à ruptura com o TEN. Conforme esclarece Wanderley Batista em uma entrevista ao jornal *A Noite*, 28 de março de 1956: “Quando fundamos o Grupo dos Novos, de onde saiu o Teatro Folclórico Brasileiro, *foi com o propósito de fazer do Grupo um conjunto especializado em danças e músicas folclóricas*” (Grifo nosso).

Esta “divergência de orientação” esconde, contudo, algo mais profundo. A decisão do Grupo dos Novos de se transformar em grupo folclórico era, concretamente, uma ruptura com a concepção de teatro negro proposto por Nascimento, com a criação do TEN. Por mais que os dissidentes fossem também negros, incorporassem em seu espetáculo majoritariamente manifestações negras e fossem vistos como uma companhia negra, a sua adesão à temática folclórica ampliava, teórica e concretamente, a caracterização do grupo.

A partir dali, a identidade requerida por eles era, não a de um teatro segmentado, representante nos palcos ou porta voz dos anseios, desejos, símbolos de uma parcela da população, a negra, como pretendia Nascimento; abraçar a bandeira folclórica representava abarcar um conjunto muito mais amplo, indo além da reivindicação de uma identidade étnica. Significava reivindicar uma identidade de caráter nacional, o que incluía os negros, e não excluía a contribuição dos outros povos formadores do Brasil.

Estas raízes mais profundas por trás do racha no TEN podem ser lidas nas entrelinhas de um depoimento dado por Haroldo Costa ao jornal *A Noite*, em 25 de outubro de 1955. Em suas palavras,

Tinha dentro de mim, mesmo nos tempos em que frequentava o Colégio Pedro II e a faculdade de Filosofia, a certeza que *poderíamos apresentar ao mundo um tipo de teatro genuinamente brasileiro, sem procurar mostrar que o negro é também capaz de feitos artísticos pois, isto é um fato mais do que provado. Ingressei então, quando terminei meu curso, no Teatro Experimental do Negro. Algo ali, porém não combinava com a ideia latente em mim. Resolvi abandonar o experimental, o que fiz cômico de estar tomando uma atitude acertada* (grifo nosso).

Como não é nossa pretensão fazer um estudo comparativo entre o TEN e o TFB, sinteticamente podemos afirmar que, sem abdicar de identidade negra, como se depreende pelo trecho citado, mas abrindo mão de empunhá-la como norte principal de seu teatro – como

fazia o TEN –, por considerar o valor artístico dos negros um fato “mais que provado”, os dissidentes optaram por abraçar o que eles chamavam de um “teatro genuinamente brasileiro”.

Após a ruptura, os integrantes do Grupo dos Novos tiveram de começar do zero, pois não tinham sequer uma sede para ensaiar. Suas dificuldades materiais e organizacionais só começaram a diminuir a partir da conexão que estabeleceram com alguns apoiadores, dentre os quais, o principal, que viria posteriormente a se integrar e a ser uma espécie de diretor, empresário e relações públicas do grupo, Miécio Askanasy.

Em um dos poucos estudos que fazem referência a Askanasy, Daniela Kern traça um pequeno esboço de parte de sua trajetória inicial, não abarcando, contudo, seu envolvimento posterior com o TFB. De acordo com Kern, sob o pseudônimo de Miécio Askanasy, era conhecido o intelectual polonês Mieczyslaw Weiss (1911–1981), fugido de sua terra natal em 1939, diante do avanço do nazismo. Em sua nova vida no Brasil, Askanasy sustentou-se inicialmente vendendo livros a outros refugiados europeus, “de porta em porta”. Posteriormente, abriu uma pequena livraria e, a partir do contato com outros intelectuais europeus, agregou a ela as vezes de uma galeria de arte moderna, “a primeira galeria de arte moderna do Brasil” (KERN, 2016: p. 814).

Para se dimensionar o trânsito de Askanasy em meio à intelectualidade brasileira da época, apenas cinco anos após sua chegada ao Brasil, Daniela Kern registra em sua galeria “A abertura da exposição de Bélla Paes Leme, em 2 de setembro de 1944, [que] contou com presenças importantes da alta sociedade carioca, como Carlos Lacerda, Carlos Guinle e o Príncipe Orleans e Bragança. As próximas exposições repetiriam o mesmo sucesso” (Idem, 2016, p.814).

Todavia, o intelectual polonês não circulava apenas em meio à *high society* carioca. A aproximação de Askanasy do “Grupo dos Novos” se deu a partir do seu contato com Haroldo Costa, em um terreiro de candomblé na zona norte do Rio de Janeiro, frequentado por ambos, conforme informava *A Noite*, em 25 de outubro de 1955.

O estabelecimento de relações do “Grupo dos Novos” com Askanasy, o suporte material e os contatos do polonês com setores da elite carioca foram fundamentais para a organização e acesso aos grandes palcos por parte daqueles jovens garotos, que em sua estreia já se apresentariam com o nome de Teatro Folclórico Brasileiro. Segundo Wanderley Batista, em depoimento ao jornal *A Noite* (28/03/1956), o papel fundamental de Askanasy “[...] foi abrir os novos horizontes,

com os meios financeiros que conseguiu” (grifo nosso). Além das outras afinidades que levaram Askanasy ao encontro do grupo, ocorreu, portanto, uma evidente confluência de interesses entre o projeto esboçado pelo “Grupo dos Novos” e as pretensões comerciais do empresário europeu radicado no Brasil.

Após o contato com Askanasy, o grupo foi, pouco a pouco, ampliando seu arco de relações, conquistando apoio e se organizando. A preparação do espetáculo, antes da volta definitiva aos palcos, envolveu um esforço coletivo e uma busca por parte da equipe em apresentar as manifestações da forma mais “autêntica” possível, a despeito de não se privar de fazer adaptações.

3. TFB: “A realização do sonho de um povo ”

A busca por autenticidade se devia a que o objeto de trabalho do novo grupo que se formava eram manifestações vistas por eles próprios, por setores da intelectualidade, da imprensa e mesmo autoridades do país como constituintes da identidade nacional, uma discussão que estava bastante em voga à época. Como afirma Renato Ortiz ao analisar aquela conjuntura, “no Brasil, a construção da nacionalidade é ainda um projeto dos anos 30 a 50, e não por acaso nesse período a questão nacional se impõe com toda sua força (1995, p. 50).

A importância dada à questão da identidade nacional brasileira no período se observa, por exemplo, em uma nota divulgada no jornal *Correio da Manhã*, em 19 janeiro de 1950. Sob o título “Teatro Folclórico Brasileiro”, era anunciado o espetáculo de estreia, para breve, seus objetivos e o elenco.

Está em organização nessa cidade o Teatro Folclórico Brasileiro. *É uma iniciativa que se deve a um grupo de entusiastas das coisas brasileiras e que entende ser urgente salvar do esquecimento o nosso patrimônio popular de festas, músicas e danças.*

A congada, o maracatu, o bumba-meu-boi, os reisados e tantas outras danças populares – tão intensamente belas e fascinantes – *realizam-se apenas episodicamente, com repercussão cada vez menor e mais restrita.* (...) Entenderam por isso os organizadores do Teatro Folclórico Brasileiro, que era preciso apresentar ao grande público, em espetáculos teatrais as danças e lendas brasileiras. *Para tal fim, com auxílio de especialistas e baseados nos estudos realizados por Artur Ramos, Nina Rodrigues, Roger Bastide, Gilberto Freire, Pedroso Júnior, Mario de Andrade, Edison Carneiro – para citar apenas alguns de nossos grandes folcloristas, os organizadores estão fazendo um levantamento que abrange os mais diversos temas, já tendo sido programado o primeiro espetáculo que se compõe dos seguintes números: frevo, maracatu, macumba, congada, coco, brejeiro, samba, navio negreiro, funeral do rei nagô e baião (grifo nosso).*

Da extensa citação, é notória a apropriação por parte do TFB do discurso, amplamente propagado à época, do “folclore popular” como um patrimônio nacional que corria risco de extinção e que, portanto, precisava urgentemente ser preservado. O grupo se apresentava como uma espécie de guardião e divulgador das “coisas brasileiras”, encarnadas nas diversas manifestações da cultura negra e popular, realizadas naquele momento, em suas palavras, “apenas episodicamente, com repercussão cada vez menor e mais restrita”, ou seja, correndo risco de “esquecimento”, daí a necessidade de exibi-las na forma de espetáculos “ao grande público.”

A referência a diversos intelectuais na nota de divulgação não é aleatória. Este discurso em prol do folclore nacional, como explica a historiadora Ângela de Castro Gomes, era emanado por estudiosos que viam o “povo” como

um verdadeiro tesouro, que encerra riquezas ignoradas que precisam ser conhecidas e preservadas. Por isso, povo e tradição, ou o povo como fonte e arquivo de um passado sem registros, precisam ser recuperados e valorizados. [...] A missão que os folcloristas se atribuem, como a literatura sobre o assunto ressalta, é salvar um certo tipo de passado (GOMES, A. 1996: p. 169).

Com o decorrer dos anos, como evidencia a nota veiculada no *Correio da Manhã*, este discurso sobre a cultura das “não elites” (BURKE, 2010) elaborado por setores da elite intelectual, foi apropriado e difundido por segmentos das próprias camadas populares, particularmente pelos agentes sociais criadores ou perpetuadores do folclore, assim como seus intérpretes, como o TFB, responsáveis, dentre outras coisas, por adaptá-las ao palco.

É importante notar que o TFB surgiu em um período marcado pela ascensão do discurso nacionalista fortemente preocupado e interessado em “inventariar”, para tomar o termo utilizado por Anne-Marrie Thiesse, o que seriam os símbolos da identidade nacional brasileira. Como afirma a autora, “o que constitui a nação é a transmissão, através das gerações, de uma herança coletiva e inalienável. A criação das identidades nacionais consistirá em inventariar esse patrimônio comum, isto é, de fato, inventá-lo” (2001/2002, p. 8).

Entre as décadas de 1940 e 1960, no campo cultural, uma das correntes intelectuais mais ativas foi justamente a que defendia a preservação e divulgação de uma série de manifestações da cultura negra e popular apontadas como legítimas representantes do folclore e da identidade nacional. Nesse período ainda, organizou-se no país, institucionalmente, um grupo de intelectuais folcloristas, em uma rede nacional visando a coleta, divulgação e preservação do folclore brasileiro (VILHENA, 1997; ALVES, 2013).

Com este propósito, em 1947 foi criada a Comissão Nacional do Folclore (CNF), organização vinculada ao Ministério das Relações Exteriores e com ramificações em todo o país. Dez anos depois, como desdobramento da atuação deste que ficou conhecido como Movimento Folclórico Brasileiro, foi lançada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) abrangendo todo o país (VILHENA, 1997). Segundo Ângela de Castro Gomes, “esse teria sido o período de apogeu de tais estudos, o que se expressou pela realização de quatro semanas nacionais do folclore (1948, 1949, 1950 e 1952), cinco congressos brasileiros (1951, 1953, dois em 1959 e 1963) e um congresso internacional (1954)” (GOMES, A. 1996: p.172).

Nesse sentido, a atuação do TFB ao resgatar, divulgar e transmitir essa “herança coletiva” brasileira, levando-a para os palcos, dando-lhe visibilidade para além dos tabladados, ao possibilitar a sua divulgação na imprensa escrita, no rádio e, posteriormente, na TV, somava-se a esse movimento que emergia nacionalmente em defesa do folclore e em busca de uma identidade para o país. O apoio e sucesso conquistados pelo Teatro Folclórico Brasileiro deve ser compreendido dentro deste contexto de valorização da cultura nacional que envolvia diretamente, dentre outros, o Estado, intelectuais, agentes sociais produtores destas diversas manifestações, além de intérpretes destas práticas.

Deste modo, o mundo do espetáculo como campo de atuação do TFB inseriu o grupo na posição de protagonista de um dos principais debates que se travava no país. Ao se apresentar como um conjunto que levaria para os palcos diversas manifestações folclóricas, o TFB conseguiu atrair para si a simpatia e apoio de parte de setores estratégicos como a intelectualidade e imprensa, e com isso catapultar o seu projeto. Após a sua estreia, por exemplo, Renato Almeida, uma das maiores autoridades em folclore no Brasil à época, Presidente da Comissão Nacional do Folclore, veio a público festejar o surgimento do grupo. Em suas entusiásticas palavras grafadas pelo *Correio da Manhã*, do dia 02 de fevereiro de 1950:

A iniciativa do Teatro Folclórico Brasileiro” é daquelas que merecem o mais caloroso apoio, por isso que facilita às plateias das grandes cidades um contato mais direto com as coisas populares, desenvolvendo o gosto e incentivando o amor pelas artes tradicionais do povo. (...) Para os que se preocupam com o folclore foi motivo de grande júbilo o aparecimento do “Teatro Folclórico Brasileiro”, pelo que representou e pelas sugestões que nos trás. Pela primeira vez se faz semelhante esforço no Brasil e é preciso que seja apoiado e prestigiado, apontando aos nossos dramaturgos o campo imenso de inspiração que se lhes depara nas artes e tradições populares, que o teatro deve transformar e elevar esteticamente (grifo nosso).

O texto de Renato Almeida não era apenas um elogio. Esta caracterização do estudioso era um reconhecimento precoce de que o grupo era, ou poderia se tornar, um importante aliado na luta em defesa do folclore nacional, daí merecer o “mais caloroso apoio”. Além disso, deve-se destacar que o folclorista percebia e anunciava que o grupo iniciara um campo novo, o do uso do folclore como objeto de inspiração para a dramaturgia nacional e proporcionaria o acesso/conhecimento ao/do folclore a um público mais vasto.

Em sintonia com a crítica de Renato Almeida, a recepção ao TFB foi eufórica. No dia seguinte, resumidamente, o *Diário Carioca* afirmava que “A crítica Teatral saudou o T. F. B. com um entusiasmo incomum, vendo nele a realização do sonho de todo um povo, que até o presente não possuía um veículo de divulgação do que há de mais genuinamente brasileiro (grifo nosso).”

São dezenas de notícias – anúncios de shows, críticas, entrevistas, notas, matérias, etc. – sobre o TFB, divulgadas em jornais e revistas somente em seu primeiro ano de existência, o que impulsionou a discussão em torno da identidade nacional brasileira e sua relação com a cultura negra e popular, pois a performance do TFB ia muito além do espetáculo em si. A partir dele, o grupo trazia as manifestações negras e populares para o centro do debate, pautava os principais veículos de comunicação do país, que discutiam a peça e o grupo, criticavam os quadros, informavam aos leitores sobre “macumba”, “coco”, “samba-capoeira”, “a morte do rei nagô”, etc., manifestações ou temas pouco conhecidos, principalmente nos centros urbanos do país.

Para se ter uma dimensão, segundo o *Jornal do Brasil*, de 21 de janeiro de 1951, ao comentar o primeiro aniversário do grupo, que ocorreria em poucos dias, o Teatro Folclórico Brasileiro era “sob todos os aspectos (...) o maior acontecimento teatral do ano de 1950.” Em menos de um ano, o TFB já realizara cerca de 150 espetáculos, vários dos quais para autoridades e personalidades nacionais e internacionais.

A notoriedade conquistada pelo grupo estava deste modo colada à valorização das manifestações encenadas por eles. Pouco mais de um mês após sua estreia, em 4 de março, por exemplo, o TFB emplacava uma matéria entusiástica na revista *O Cruzeiro*, a de maior circulação à época, em que a mesma reivindicava apoio do Estado. Com a manchete “Carnaval e folclore”, a revista afirmava: “pela primeira vez as raízes culturais do carnaval brasileiro são rememoradas para o grande público num palco da cidade (...) uma contribuição folclórica que não deve ser perdida, e, ao contrário, [deve] constituir organismo estatal permanente.”

Ainda como reflexo da grande aceitação do espetáculo, o *Correio da Manhã*, em sua edição de 07 de março do mesmo ano, anunciava uma nova temporada e informava que “artistas de maior cartaz como Grande Otelo e Jorge Fernandes ofereceram sua colaboração para esta temporada (...).” Cerca de seis meses depois, o *Diário de Notícias*, de 29 de agosto de 1950, registrava: “no largo do Boticário, o Teatro Folclórico Brasileiro apresentar-se-á diante de um público de 200 pessoas *entre as quais o presidente da República* [Eurico Gaspar Dutra] *e o duque de Alba* (grifo nosso), ex-chanceler da Espanha, ora de passagem pelo Rio” Pouco mais de um ano depois, o TFB voltaria a se apresentar a um presidente, desta vez Getúlio Vargas, conforme o *Jornal do Brasil*, do dia 18 de setembro de 1951.

Estas exhibições para autoridades, adesão de artistas já consagrados, matérias em revistas e jornais de grande circulação têm um grande peso simbólico, pois dava visibilidade e agregava valor não apenas ao grupo ou seus artistas, mas à cultura negra e popular encenada e apresentada por eles como importantes componentes da identidade nacional brasileira. É necessário destacar que neste período boa parte destas manifestações, como o côco ou o maracatu, por exemplo, além de desconhecidas do grande público, ou conhecidas apenas nas suas cidades de origem, eram ainda grandemente discriminadas e/ou reprimidas em seus estados de origem, como destaca Vilhena (1997).

Por outro lado, as evidências apontam que os dirigentes do TFB tinham real dimensão do ineditismo, da importância e do possível retorno financeiro que poderia advir da empreitada que estavam protagonizando. Askanasy, por exemplo, apostando todas as fichas na escalada ascendente do grupo rumo ao estrelato, e certamente confiante nos lucros que viriam daí, vendeu sua livraria, investiu no TFB e se dedicou exclusivamente a ele. Do mesmo modo, os bailarinos, músicos e demais componentes do grupo abriram mão de seus empregos dedicando-se à carreira artística nos palcos (*Correio da Manhã*, 17 jul. 1951; *Diário Carioca*, 21 jul. 1951).

O anúncio de estreia do grupo, publicado, dentre outros, pelo *Diário de Notícias*, em 24 de janeiro de 1950, destacava no título: “Teatro Folclórico Brasileiro – apresenta, *pela primeira vez no mundo*, um programa inteiramente dedicado à arte folclórica do Brasil: frevo, macumba, navio negreiro, coco, maracatu, etc.” (grifo no original).

Como se defere do anúncio, o foco principal do espetáculo eram as mais variadas manifestações negras e populares. Porém, o grupo não abriu mão do viés dramático. Alguns periódicos sintetizaram as pequenas dramatizações que compunham o espetáculo,

possibilitando-nos uma visão do conjunto da obra. Em um dos quadros, por exemplo, “O Funeral do Rei Nagô (...) evoca a morte de um chefe da Nação Nagô, ocorrida num navio negreiro, sendo todo cerimonial entrecortado de lamentações de grande riqueza dramática”, como informava o *Correio da Manhã*, de 20 de janeiro de 1950. Em outros, Grande Otelo, incorporado ao elenco em março, aparecia numa “sequência de três quadros: Ouro preto, em 1830, Bahia e Recife. Em Ouro Preto ele fará o papel de um escravo barbeiro, enquanto Jorge Fernandes, como cavaleiro, cantará uma “Modinha” original do Primeiro Império. Em Bahia, ver-se-á Otelo na capoeiragem, em “Recife”, como político importante”, ainda segundo o mesmo periódico, do dia 07 de março.

Com estes quadros, após quase um ano no Rio de Janeiro, o TFB iniciou uma temporada em São Paulo, onde estreou, em dezembro de 1950, no Teatro Municipal. A chegada do grupo à capital paulista foi bem recebida pelo público e crítica, e o espetáculo se estendeu ainda por cidades do interior, como Campinas, Guaratinguetá, Taubaté, dentre outras, durando ao todo mais de seis meses, segundo o *Jornal do Brasil*, de 21 de janeiro de 1951.

Em São Paulo ainda, o TFB apresentou-se pioneiramente a um novo público que surgia no Brasil: os telespectadores. Há poucos meses, fora fundada, na cidade, a TV Tupi, a primeira emissora do Brasil e América do Sul. E em 6 de dezembro de 1950, estreava na ainda chamada PRF3-TV – prefixo da TV Tupi – o Teatro Folclórico Brasileiro, “sem dúvida uma expressiva apresentação da televisão “Associada”, como informava uma minúscula nota do *Diário da Noite*, daquele mesmo dia.

Foi em São Paulo também que o TFB estabeleceu os contatos que o levaria para uma carreira internacional. De acordo Haroldo Costa, em entrevista concedida ao jornal *A Noite*, em 25 outubro de 1955, o empresário Mariano Norsky estava no Brasil à procura de um “ballet folclórico” para apresentar em um Festival da Grã-Bretanha, quando deparou-se com o TFB no Teatro Odeon, onde assistiu a um show do grupo. “Após o espetáculo Norsky procurou o rapaz e Askanasy tendo com ambos uma longa palestra que terminou pelo contrato do conjunto para se apresentar em Londres.”

3.1 Exaltando como “cultura nacional” a “cultura negra”

Na curta temporada de pouco mais de um ano, que se estende de sua criação à sua ida ao exterior, o TFB deu grande visibilidade às diversas manifestações da cultura negra e popular encenadas em seus espetáculos, contribuindo para torná-las conhecidas por um público mais amplo. Além de contribuir para a preservação e difusão destas práticas, o TFB, em conformidade com o que advogavam setores da intelectualidade e imprensa nacional, apresentava estas manifestações, não apenas como práticas locais ou étnicas, mas como símbolos autênticos da identidade nacional brasileira.

Pode-se afirmar que o TFB se apropriou do discurso nacionalista desse segmento da intelectualidade brasileira e o materializou nos palcos, contribuindo, deste modo, no complexo processo de seleção e transformação de manifestações étnicas - como o samba ou a capoeira, por exemplo, encenados em seus espetáculos -, em símbolos de identidade nacional. Em outras palavras, a atuação do grupo, assim como a dos intelectuais referidos, se insere no que Marshall Eakin chama de processo de seleção do conjunto de mitos, símbolos e rituais que passaram a encarnar e a ser vistos como portadores das características definidoras não de regiões, mas do Brasil como um todo (EAKIN 2017, p. 08).

A importância da atuação do TFB neste processo pode ser dimensionada, por exemplo, a partir da notícia de sua primeira turnê internacional. O anúncio da ida do grupo negro para a Europa realçou, em grande parte da imprensa, certo sentimento nacionalista em torno do Teatro Folclórico Brasileiro. Diversos veículos publicaram longas matérias narrando a trajetória do grupo e o apontando como um instrumento através do qual seriam apresentados, mundo afora, os símbolos do que o Brasil tinha de mais “autêntico”.

O *Diário Carioca*, por exemplo, em uma matéria de página inteira, do dia 21 de julho de 1951, com diversas imagens, estampava: “O nosso folclore vai a Londres”; Dias depois, 28 de julho, no *Jornal do Brasil*, o escritor Benjamim Constallat, por sua vez, afirmava que o grupo “é o Brasil em suas puras raízes”. O *Correio da Manhã*, no mesmo tom, festejava com uma extensa matéria em sua capa, do dia 17 do mesmo mês, intitulada “Das favelas para os festivais da Grã-Bretonha”, a ida dos “negros e mulatos patricios” aos “palcos da maior civilização ocidental” para apresentar “motivos folclóricos brasileiros”. O jornal afirmava ainda, que o “conjunto negro” apreciava “(...) devidamente as suas pesadas responsabilidades e em todos o sentimento pátrio é grande.”

Além da imprensa, documentos do Movimento Folclórico Brasileiro, arquivados no Museu do Folclore, demonstram que esta era também a posição da Comissão Nacional do Folclore. Uma carta de recomendação enviada por Renato Almeida, Presidente do órgão, em 29 de maio de 1951, ao então Diretor do Serviço Nacional de Teatro, Aldo Calvet, solicitava apoio ao grupo que, neste período, ainda vislumbrava a possibilidade de ir ao estrangeiro. Na carta, Almeida afirmava que o TFB “divulgará expressões da nossa arte popular, particularmente da música e da dança” na Inglaterra (Centro Nacional do Folclore ... 1947-1959).

Contudo, isto não quer dizer que não houvesse vozes dissonantes. A ida do TFB à Europa fez ressurgir, do mesmo modo, um debate ocorrido no Brasil algumas décadas antes com outro famoso grupo de artistas: os Oito Batutas. A trajetória deste conjunto musical negro liderado por Alfredo Vianna Filho, o Pixinguinha, é em parte semelhante à dos artistas negros do TFB.

Em uma conjuntura ainda fortemente influenciada pelas teorias raciais que aportaram no Brasil no fim do século XIX, ao surgirem notícias da ida dos Oito Batutas para a França, em 1922, o grupo sofreu duros ataques racistas por parte de setores da imprensa e da sociedade. As críticas se deviam ao fato de se tratar de um grupo negro – apesar de ter componentes brancos – e de tocar música popular/negra, e não erudita (CABRAL, 1978).

Quase trinta anos depois, o TFB tornava-se o epicentro da mesma polêmica e fazia ganhar destaque novamente o debate acerca da identidade do Brasil e sua relação com a cultura negra. No *Jornal do Brasil*, de 20 de julho de 1951, por exemplo, diante da presença marcante e inegável de manifestações da cultura negra no espetáculo do TFB, o crítico musical Renzo Massarani apontava o que, segundo ele, seria um “equivoco inicial que deveria ser eliminado antes que o conjunto se apresentasse em Londres”. Qual seja, para Massarani, “bem mais clara e apropriada seria a denominação [do TFB] de “Teatro folclórico afro-brasileiro”, pois todo o repertório (menos um curto parêntese português no quadro “Guerreiros”) é afro brasileiro.” A crítica de Massarani expunha o fato de que o grupo – de forma semelhante ao que fizera a Companhia Negra de Revistas nos anos 1920 – exaltava como “cultura nacional” a “cultura negra”.⁶

6 Para uma análise da relação entre “raça” e “identidade nacional”, ver: Eakin (2017). No que tange à Companhia Negra de Revistas, ver: GOMES, T. op. cit., capítulo 4.

Contudo, a polêmica não se restringiu a meros questionamentos acerca da definição do caráter do grupo. Denúncia publicada em outro periódico registrou o rumor que havia surgido na sociedade diante da viagem do TFB à Europa. A matéria estampada na capa do *Última Hora*, de sua edição do dia 20 de julho de 1951, declarava: “Querem impedir a ida a Londres dos negros do Teatro Folclórico”.

A origem étnica da quase totalidade dos integrantes do TFB foi um traço registrado em textos pelos mais diversos periódicos desde as primeiras aparições do grupo. Geralmente eram apresentados como um grupo negro ou “de cor”. Porém, diante de sua ida ao exterior, o que era, aparentemente, uma mera constatação para alguns, revelou-se um problema racial para outros, pois envolvia não mais somente a imagem do grupo, mas a do próprio país. A denúncia de *Última Hora*, citada, não deixa dúvidas quanto a isto. Segundo o periódico, os antagonistas da ida do TFB à Europa afirmavam: “que não fica bem ao Itamarati a ida desse conjunto negro às Ilhas de sua majestade Jorge VI, *por que vão pensar que no Brasil só existe negros.*”

Note-se que crítica idêntica foi feita quando da viagem dos Oito Batutas à França. Em uma longa matéria reproduzida pela historiadora Luiza Martins em seu trabalho sobre o grupo, o jornalista Benjamin Constallat afirmava que os “patriotas baratos” viam como uma desmoralização uma “orquestra de negros” embarcarem para Paris, e se questionavam o porquê de o Ministro das Relações Exteriores não tomar providência (MARTINS, 2014, pp.107-111).

Estes episódios, ocorridos com uma distância de cerca de trinta anos, evidenciam a existência de uma clara “guerra cultural” - para utilizar a caracterização feita pela historiadora americana Kim Butler (1998) ao discutir o pós-abolição na Bahia - travada em torno da imagem que se estava construindo do Brasil. Em outras palavras, estavam em disputa quais seriam as legítimas representações da brasilidade: se uma imagem de um país branco e cultor da música erudita ou um país negro/mestiço, que trazia no folclore a contribuição do branco, negro e índio, e não negava, portanto, a contribuição negra e popular. Ampliando a análise de Butler, percebemos que neste período as elites brancas brasileiras, e não apenas baianas, não temiam mais uma guerra racial, mas o perigo de a cultura afro-brasileira se tornar dominante.

Os dois casos evidenciam ainda, como discutido por diversos autores, que a transformação de elementos da cultura negra em símbolos constitutivos da identidade nacional - como o samba, para ficar no exemplo mais conhecido -, não foi algo consensual, muito

menos sem atritos.⁷ Pelo contrário, como afirma Edensor, “a seleção de símbolos nacionais é frequentemente fonte de muitos conflitos entre diferentes grupos poderosos” (2002, p.8).⁸

As críticas aos Oito Batutas e ao Brasiliana deixam ainda transparente a preocupação que alguns setores da sociedade brasileira tinham com a imagem do país, com a imagem que se estava construindo do país, assim como seu temor e ojeriza aos efeitos que a ida de uma “orquestra de negros” ou a ida dos “negros do Teatro Folclórico” poderiam trazer para esta representação do Brasil, particularmente no estrangeiro.

Conforme esclarece Michel Pollack, em seu trabalho sobre memória e identidade social:

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. (...) a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos” (POLLACK, 1992: pp. 204-205).

Note-se que nesta disputa em questão, os “patriotas baratos”, além de irem aos jornais em defesa de seus interesses racistas, cogitaram, pela segunda vez, uma intervenção estatal para impedir a saída dos artistas negros do país. A reiterada reivindicação de um posicionamento do Estado, por parte destes setores, expõe de um lado a pressão para que o aparato estatal tome partido na seleção e construção do que seriam os símbolos de identidade do país, e de outro a amplitude e importância da atuação destes diversos grupos culturais negros, como o TFB nos anos 1950 e os Oito Batutas nos anos 1920, em meio a este debate.

Todavia, apesar das críticas a sua ida à Europa, o apoio recebido pelo TFB foi bem superior, de modo semelhante ao ocorrido à época com os Oito Batutas, conforme informa Martins (MARTINS, 2014: p.107). Deste modo, o Teatro Folclórico Brasileiro partiu para o exterior com, digamos, a responsabilidade mesmo que não oficial, de apresentar ao mundo “um tipo de teatro genuinamente brasileiro”. Devido à limitação de páginas, discutiremos a repercussão da turnê internacional do TFB em outro trabalho.

4. Considerações finais

⁷ A este respeito, ver: Eakin, op. cit.; McCann (2004).

⁸ Tradução minha. Original: “the selection of national symbols is frequently the source of much conflict between different powerful groups”

Diante da importância do TFB em termos teatrais e políticos, a mudez da historiografia brasileira a seu respeito é intrigante. Não se trata de um grupo marginal, desconhecido ou com uma trajetória meteórica. As centenas de referências nas mais diversas fontes a seu respeito demonstram que longe de uma questão de desconhecimento, trata-se de um caso evidente de silenciamento do grupo teatral negro.

Para que não se pense que estamos exagerando, é importante destacar que no intervalo que vai de sua estreia, em janeiro de 1950, até a sua saída do Brasil, no segundo semestre de 1951, o TFB manteve-se em cartaz em uma temporada com duração de cerca de um ano e meio – o que já é um feito extraordinário para uma companhia teatral –,⁹ realizando apresentações nos mais prestigiados palcos do país, como os Teatros Municipais do Rio e São Paulo, assim como se exibindo para autoridades das mais diversas. Quando voltou de sua primeira turnê internacional de quatro anos, segundo diversos periódicos o TFB havia percorrido três continentes, 25 países, 350 cidades e realizado um total de 2000 espetáculos. O jornal *A Noite*, por exemplo, em sua edição de 25 de outubro de 1955, se referia a este feito como a “(...) maior “tournée” já realizada por um grupo de artistas fora de sua pátria”, e caracterizou o TFB como “A maior embaixada artística que já deixou o Brasil”.

Podemos vislumbrar algumas pistas para compreender a cegueira da historiografia brasileira e da historiografia do teatro em relação ao grupo. Conforme o conceituado teatrólogo Sábato Magaldi, em crítica que cabe a ele próprio, “A ideia do “teatro sério” vive a ofuscar a simpatia e a compreensão pelas obras ligeiras, como se elas, na transparência das intenções, não pudessem guardar outras e importantes virtudes” (MAGALDI, 2004: p.157). A partir de uma perspectiva meramente subjetiva, por parte dos críticos teatrais, espetáculos como o do TFB, como não seguem o padrão da dramaturgia clássica, de forma semelhante ao que ocorre com o Teatro de Revista, são enquadrados no rol das “obras ligeiras”.¹⁰ Nas mais de 300 páginas de seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, Magaldi, que viu de perto e criticou no calor da hora o TFB, não dispensou uma palavra sequer ao referido grupo teatral.

⁹ A título de comparação, no Brasil, “os espetáculos de êxito invulgar [...] poucas vezes atravessam seis meses de cartaz” (MAGALDI, op. cit., p.9).

¹⁰ Conforme esclarece Filomena Chiaradia, “A expressão 'teatro ligeiro' ou gêneros ligeiros, começou a ser empregada pela crítica jornalística a partir da segunda metade do século XIX quando queria referir-se aos espetáculos de revistas, burletas, vaudevilles ou mágicas. Para aqueles críticos tais gêneros eram formas simplificadas, criações não elaboradas, realizadas rapidamente, sem propósitos artísticos mais elevados, que se opunham ao que consideravam 'teatro sério’” (CHIARADIA, 2003: p.153)

Décio de Almeida Prado, outro renomado estudioso do Teatro, no mesmo sentido, em seu livro *O Teatro Brasileiro Moderno*, onde analisa “o que [em sua opinião] de mais marcante sucedeu no teatro brasileiro entre 1930 e 1980”, metodologicamente ao centrar sua atenção no “Drama”, “em oposição a theatre, que seria a parte relativa ao espetáculo”, logo de início descarta qualquer possibilidade de inserção do TFB em sua obra (PRADO, 2001: p. 9-10).

A análise de Tiago Gomes acerca da desimportância dada ao Teatro de Revista pelos críticos teatrais nos ajuda a compreender o silenciamento diante do TFB. Segundo o autor, “A valorização do texto dramático como uma peça literária parecia a esses articulistas um paradigma fora de qualquer discussão. Por isso jamais chegaram a considerar dignas de ser chamadas de teatro as fragmentadas sátiras do cotidiano realizadas nos palcos dos teatros de revista” (GOMES, T. 2004: p. 126). Ainda segundo Gomes, desta vez abordando a historiografia do Teatro no Brasil,

dado o pouco interesse de historiadores e cientistas sociais pelo teatro, os trabalhos históricos sobre o assunto têm sido produzidos basicamente por críticos e pesquisadores dos departamentos de artes das universidades. *Esses autores acabam, muitas vezes, por transferir para seus trabalhos de caráter histórico julgamentos de valor, que por via de regra, menosprezam o teatro ligeiro e a comédia de costumes do século XX* (GOMES, T. 2004: p.132) (grifo nosso).

Acrescente-se a estes o Teatro Folclórico.

Após a ida do TFB ao exterior, outras companhias surgiram, suprimindo o vazio de sua ausência e alimentando um mercado vigoroso no Rio de Janeiro dos anos 1950. Conforme o *Jornal do Brasil*, do dia 12 de janeiro de 1951, por exemplo, “desde o aparecimento do TFB a maioria das companhias teatrais de revista voltaram os olhos para o grande manancial folclórico de nossa terra.”

No que se refere à discussão acerca da identidade nacional, deve-se ter em conta que sua participação não se encerrava com o espetáculo, apesar de ter nele o seu veículo principal. Na verdade, começava antes dele, com as notícias veiculadas nos jornais, rádio e TV; os comentários, críticas, notas, matérias, entrevistas; e fundamentalmente, se ampliava após a apresentação teatral, a partir de mais comentários, novas críticas no jornal, discussões na saída do teatro, em mesas de bares, em casa, sobre os quadros, os atores, o folclore, a negritude do elenco, a sua legitimidade ou não para representar o país no estrangeiro, etc.

Em outras palavras, em consonância com o que propõe Edensor, ao afirmar que “o nacional é constituído e reproduzido, contestado e reafirmado no cotidiano” (EDENSOR,

2002: p.20),¹¹ podemos afirmar que o TFB além de suscitar com o seu espetáculo o debate sobre a identidade nacional e identidade negra, serviu de fio condutor entre o mundo do espetáculo e o cotidiano, levando ao mais variado público um debate geralmente visto como restrito à intelectualidade. Ao apresentar diversas manifestações identificadas como da cultura negra como símbolos de identidade nacional e não simplesmente como símbolos étnicos, o TFB pôs em pauta e em palco a contribuição negra para a formação nacional e para a construção da identidade brasileira, reforçando ainda a valorização deste segmento da sociedade historicamente marginalizado, inclusive no campo teatral.

Neste sentido, a trajetória do Teatro Folclórico Brasileiro reforça a hipótese levantada pelo historiador Tiago Gomes, em seu estudo sobre a Companhia Negra de Revistas, de que, não somente “intelectuais”, no sentido estrito do termo, estavam envolvidos com a construção da identidade brasileira, mas, “através de seus próprios canais de articulação, outros grupos [negro-populares, como o TFB, o TEN, por exemplo] poderiam tomar parte ativa na construção dessa identidade”(GOMES, T. 2004: p.289). E, na verdade, tomaram.

Referências Bibliográficas

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas*, 1879 – 1930. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

ALBERTO, Paulina L. *Terms of inclusion: black intellectuals in twentieth-century Brazil*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2011.

ALVES, Elder Patrick Maia. O Movimento Folclórico Brasileiro: Guerras Intelectuais e Militância Cultural entre os Anos 50 e 60. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, edição dupla, nº 12, jan./dez., 2013, pp. 131-152.

BRITTO, Rosana. G. e TARDOCK Luciano. C. Noite na macumba: as religiões afro-brasileiras e o bailado de Eros Volusia. *PLURA, Revista de Estudos de Religião*, vol. 6, nº 2, 2015.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUTLER, Kim D. *Freedom given, freedom won: Afro-Brazilians in pos-abolition São Paulo e Salvador*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1998.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978.

¹¹Tradução minha. Original: “the national is constituted and reproduced, contested and reaffirmed in everyday life”.

- CARLONI, Karla Guilherme. Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 167-185, jul-dez. 2014.
- CHIARADIA, Filomena. Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia do Teatro São José. *Sala Preta*, 3, 2003, p 153 - 163
- DOMINGUES, Petrônio. Os descendentes de africanos vão à luta em terra brasilis: Frente Negra Brasileira (1931-37) e Teatro Experimental do Negro (1944-68). *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [S.l.], v. 33, dez. 2009.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, núm. 26 2001, p. 313-363
- EDENSOR, Tim. *National identity, popular culture and everyday life*. New York, Oxford, 2002.
- EAKIN, Marshall C. *Becoming Brazilians: race and national identity in twentieth century Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017
- FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro ligeiro cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, 2010.
- GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2004.
- GONÇALVES, Renata de Sá. Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural, *Anuário Antropológico* [Online], I | 2013, posto online no dia 01 outubro 2013, consultado no dia 24 março 2020. URL: <http://journals.openedition.org/aa/438>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.438>
- KERN, Daniela Pinheiro Machado. Hanna Levy e a exposição de arte condenada pelo III reich (1945). Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte. 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Porto Alegre - RS, 2016.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6ª. Ed. – São Paulo: Global, 2004, p. 157.
- MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas: história e música brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.
- McCANN, Bryan. *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

MENDES, Miriam Garcia. O negro e o Teatro brasileiro (entre 1889 e 1982). São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950- 1980)*. 4ª. Ed. – São Paulo: Contexto, 2017.

NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. Estud. av., São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, Apr. 2004.

_____. *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

POLACK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª. Ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

RIBEIRO, Joaquim. Aruanda. In: NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e prólogo para brancos: Antologia do Teatro Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão*. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947- 1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Roberto Augusto A. Pereira: Doutorando em História Comparada pela UFRJ; foi *visiting fellow* em Harvard University; autor do livro *A capoeira do Maranhão entre as décadas de 1870 - 1930* (IPHAN/2019); tem ainda artigos publicados nas revistas *Afro-Ásia* (UFBA), *outros tempos* (UEMA) e *Recorde* (UFRJ).

Artigo recebido para publicação em: 04 de fevereiro de 2020.

Artigo aprovado para publicação em: 09 de julho de 2020.

Como citar:

PEREIRA, Roberta Augusto A. A Companhia Negra Brasileira e a constituição do Teatro Folclórico no Brasil. *Revista Transversos*. Dossiê: O protagonismo das mulheres negras na escrita da História dos Brasis. Rio de Janeiro, nº. 20, 2020. pp. 217-238. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2020.48204.

