EUROPEAN ACADEMIC RESEARCH
ISSN 2286-4822
www.euacademic.org

EUROPEAN ACADEMIC RESEARCH
Vol. VIII, Issue 9/ December 2020

Impact Factor: 3.4546 (UIF)
DRJI Value: 5.9 (B+)

UNDERGRADUATE RESEARCH

Representatividade Negra e Relações Raciais no Pós-Abolição: Léa Garcia entre o Ten e o Orfeu do Carnaval (1950)

JÚLIO CLÁUDIO DA SILVA
Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas /
Centro de Estudos Superiores de Parintins
Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em História
Universidade Federal do Amazonas – UFAM | Brasil

Resumo

O presente artigo analisa busca analisar as possibilidades e limites da trajetória de uma mulher negra no Pós-abolição. A partir da trajetória da atriz de teatro, cinema, televisão, diretora de cinema e ativista do movimento negro, Léa Lucas Garcia podemos identificar o seu protagonismo na luta por direitos, nos anos cinquenta, denominados no século XXI como equidade e representatividade negra. Léa Garcia iniciou a sua atuação profissional no Teatro Experimental do Negro em 1952. O ano de 1956 marca o início da sua fase como atriz profissional, com sua atuação no espetáculo Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes. Sua primeira atuação no cinema, em Orfeu Negro, rendeu-lhe a indicação a um prêmio no Festival de Cannes.

Palavras-chaves: Léa Garcia, Pós-abolição, Relações Raciais

O que pode a trajetória de uma atriz negra revelar sobre o racismo e o antirracismo no Brasil? Qual foi a recepção, dos espectadores da década de 1950, da atuação da atriz de teatro e cinema Léa Garcia? A luta pela representatividade negra, tão em voga no século XXI, tem uma história? Em que medida o estudo das artes cênicas são um lócus privilegiado de observação da presença das variáveis raça e gênero na história do negro no pós-abolição? Essas e outras perguntas podem ser respondidas quando analisamos aspectos da trajetória da atriz de

cinema, teatro e televisão, e ativista do movimento social negro[1], Léa Lucas Garcia nos primeiros anos de sua atuação como atriz profissional na década de 1950.

Na década de 1950, Léa Garcia atuou em sete montagens do Teatro Experimental do Negro (TEN), dirigidas por Abdias Nascimento, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Os espetáculos foram: *Rapsódia Negra* (1952), roteiro de Abdias Nascimento; *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso (segunda e terceira montagens, respectivamente em 1953 e 1955); *Festival O'Neill*, com cenas de *Todos os filhos de Deus têm asas* e *O Imperador Jones* (1954), e na íntegra em *Onde está marcada a cruz* (1954), de Eugene O'Neill; e *Sortilégio (Mistério Negro)* (1957), de Abdias Nascimento. O ano de 1956 marcou o início da atuação profissional da atriz, com sua participação na montagem de *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes[2].

Em uma longa carreira, com mais de seis décadas, Léa Garcia tem atuado no cinema, teatro e televisão. Um de seus personagens mais conhecidos foi a escrava Rosa na novela *A escrava Isaura* (1975), da TV Globo, exibida em dezenas de países. Por sua atuação em *Orfeu do Carnaval* (1957), dirigido por Marcel Camus, ficou em segundo lugar como Melhor Atriz no Festival de Cinema de Cannes. Ao longo dos seus 70 anos de carreira recebeu vários prêmios, como o Kikito de Melhor Atriz no Festival de Gramado, em 2004; o Tatu de Prata de Melhor Atriz na Jornada Internacional de Cinema da Bahia, em 2007; o de Melhor Atriz no Festival de Natal, em 2009; além de homenagens como a Medalha Pedro Ernesto, da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, em 1994; a Medalha Comemorativa de 110 anos de fundação da Academia Brasileira de Letras (ABL) como Personalidade Realizadora do País, em 2007; o Golfinho de Ouro, na categoria Cinema, do Conselho de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, em 2007; e Menção Honrosa no Festival de Gramado, em 2008[3].

[1] Na década de 1950, atuou como atriz no Teatro Experimental do Negro e, na década de 1980, junto ao Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN). Ver: *Curriculum Vitae* de Léa Garcia. Acervo Privado Léa Garcia/Grupo de Estudos Históricos do Amazonas. O IPCN foi fundado no Rio de Janeiro, em 1976, como uma das ações antirracistas no período da ditadura militar, anterior ao surgimento do Movimento Negro Unificado. Ver: DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Revista Tempo*, Niterói, 2007.
[2] *Curriculum Vitae* de Léa Garcia. Acervo Privado Léa Garcia/Grupo de Estudos Históricos do Amazonas.
[3] *Idem*.

BIOGRAFIA E MEMÓRIA

Embora tenhamos como objeto de análise a trajetória profissional da atriz de cinema, teatro e televisão Léa Garcia, especialmente a sua atuação no filme *Orfeu do Carnaval*, o presente texto centra-se tanto no exame de críticas e notícias sobre os trabalhos nos quais a atriz atuou, publicadas em periódicos, quanto em entrevistas realizadas com colaboradores contemporâneos às referidas produções artísticas. Buscamos assim recuperar aspectos do contexto histórico e social no qual a atriz esteve inserida na década de 1950 e nos orientar pelo alerta feito por Pierre Bourdieu em relação aos usos das trajetórias e biografias.

Bourdieu sublinha as críticas a esses estudos no que diz respeito ao papel do sujeito e ao lugar do indivíduo no contexto social analisado. Para ele, os estudiosos das biografias devem enfrentar o desafio de não cair em uma história cronológica e pouco problemática. Vale a pena sublinharmos o alerta dado pelo autor ao lembrar que enclausurar a existência em busca de uma improvável unidade de sentido e enquadrá-la no sentido de uma mera sucessão de acontecimentos históricos coerentes é uma ingenuidade. Para Bourdieu, o essencial é reconstruir o contexto em que age o indivíduo (BOURDIEU, 1996).

O estudo sobre uma trajetória profissional recuada, dos artistas de cinema e teatro, nas décadas de 1940 ou 1950 oferece alguns desafios peculiares à História do Tempo Presente (MOTTA, 2012). Transcorrido mais de meio século da realização das obras analisadas, é cada vez mais difícil localizarmos colaboradoras que participaram das apresentações dos espetáculos ou da exibição dos filmes, seja na condição de membro, seja na de espectador. Ainda que os localizemos para uma entrevista com a metodologia da história oral (ALBERTI, 2005), seus processos de construção de memória e seleção sobre o que lembrar ou esquecer, narrar ou calar (POLLAK, 1992; 1989) nem sempre coincidem com os anseios ou objetivos do pesquisador ou do projeto de pesquisa. Nesse sentido, parecem ser bastante significativas as contribuições fornecidas por outras fontes, como os periódicos. Nelas se encontram narrativas redigidas por espectadores privilegiados, em sua grande maioria testemunhas oculares das atuações nos palcos e/ou nas telas de cinema, por vezes das coxias ou *sets* de filmagem, enfim, dos bastidores das produções artísticas.

Nesse sentido, parece atual o caráter inovador atribuído por Tânia Regina de Luca (2005) ao uso dos periódicos como fonte. Especialmente destaca as inovações historiográficas trazidas pela terceira geração dos *Annales*, na década de 1970, que tornaram possível o uso dessas fontes em pesquisa histórica, através da adoção de novos métodos de análise e crítica aos documentos históricos, bem como do surgimento de novas concepções e perspectivas sobre as fontes jornalísticas.

Nessa seara, Marialva Barbosa (1998) argumenta que os periódicos são apreendidos como fontes para observação também de elementos do cotidiano social, do coletivo, tornando a imprensa uma importante ferramenta para o trabalho do historiador, ao abrir-lhes novas possibilidades para a construção de objetos de pesquisa. Assim como toda e qualquer fonte, os periódicos não são o registro da verdade sobre aquilo que é analisado: é imprescindível dialogar com outras fontes, entrecruzar informações, problematizar os silêncios e as omissões. E, principalmente, manter um olhar crítico sobre a suposta objetividade da notícia, "vista como uma falácia, até para o mais ingênuo dos profissionais" (BARBOSA, 1998, p. 88), pois o jornalismo seleciona, hierarquiza, prioriza as informações, fazendo "uma seletiva reconstrução do presente" (IDEM).

O estudo da história das mulheres é marcado pelo rompimento de certa ausência na historiografia. "Escrever a história das mulheres" é retirá-las "do silêncio em que elas estavam confinadas", ensina- nos Michele Perrot (2007). Rachel Soihet e Joana Maria Pedro identificam uma contribuição fundamental e recíproca entre a história das mulheres e o movimento feminista. Para os historiadores sociais, as mulheres eram uma categoria homogênea, biologicamente feminina, com papéis e contextos diferentes, mas com essência comum. Nos limites dessa perspectiva estão as contradições e impossibilidades de se pensar uma identidade comum no interior da categoria "mulheres" (SOIHET; PEDRO, 2007, p. 287).

Ao mesmo tempo, a oposição das categorias *mulher* e *homem* não é suficiente para explicar a primeira, não obstante as "desigualdades e relações de poder entre os sexos". Joan Scott propõe a adoção da análise dos processos de construção das relações de gênero para debater classe, raça, etnicidade ou qualquer outro processo social. Seu objetivo é clarificar e especificar "como é preciso pensar o efeito de gênero nas relações sociais e institucionais, porque essa reflexão não é geralmente feita de forma própria e sistemática". Segundo a autora, "o

gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder", uma forma de estruturação do poder a partir da "qual o poder é articulado" (SCOTT, 1996, p. 16).

Pensar os significados dos silêncios sobre as mulheres egressas do Teatro Experimental do Negro e as possibilidades de interpretação a partir de suas trajetórias parece ser uma estratégia interessante. As memórias e o processo de arquivamento de si de outra atriz de teatro, cinema e televisão, Ruth de Souza[4], acerca do tempo de atuação no TEN evidenciam o quanto o universo das artes é um lócus privilegiado de observação da variável raça nas relações sociais brasileiras. A documentação pesquisada revela as estratégias para legitimar-se como atriz profissional adotadas por aquela que foi uma das primeiras atrizes negras a pisar no palco do Theatro Municipal. E Ruth de Souza soube ampliar e se apropriar da rede de solidariedade antirracista existente em torno do TEN e de si (SILVA, 2017).

Contudo, nem sempre uma atriz opta por arquivar a própria vida (ARTIÈRES, 1998). No caso da atriz Léa Garcia, a estratégia de cruzamento das fontes orais com os registros das testemunhas privilegiadas da história da produção artística da qual fez parte Léa Garcia, os críticos, precisam ser garimpados em outros processos de arquivamentos, o Acervo de Periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Nos periódicos e entrevistas buscamos analisar aspectos da história das produções e da atuação da atriz Léa Garcia nos espetáculos teatrais e cinematográficos nas quais atuou na década de 1950.

NARRATIVAS DE SI, NARRATIVAS SOBRE UMA MENINA NEGRA

A matéria "Nossa amiga Léa Garcia", assinada por Zenaide Andréa, informa aos seus leitores, de modo sintético, alguns dados biográficos da atriz de cinema, teatro e televisão. Segundo o texto, Léa Lucas Garcia teria nascido no Rio de Janeiro, em uma maternidade na Praça Mauá, no dia 11 de março de 1933, filha do "negociante de artigos de eletricidade" José dos Santos Garcia e da "Sra. Estela Lucas Garcia (já falecida)"[5]. O primeiro dado indicador de desigualdade de gênero é a

[4] Ruth Pinto de Souza nasceu na Cidade do Rio de Janeiro em 12 de maio de 1921 e faleceu na mesma cidade em 28 de julho de 2019.
[5] ANDRÉA, Zenaide. Nossa amiga Léa Garcia. **Cinelândia**, Rio de Janeiro, set. 1959, 2ª quinzena. Fora de Foco, Ano VIII, Edição 165, p. 72.

omissão da profissão de Dona Estela, independentemente de seu falecimento.

Dona Estela Lucas Garcia de Aguiar foi uma importante modista. Segundo as palavras da atriz: "minha mãe era uma das maiores costureiras do Rio de Janeiro e era procurada por toda aquela clientela grã-fina da zona sul"[6]. Seu pai, José dos Santos Garcia, foi um bombeiro hidráulico, "filho de uma negra campista e de um cigano espanhol, que teria chegado a Campos em um carro, uma daquelas carroças de ciganos, e lá ficou com minha avó e a irmã dele, Carmem; o bando foi embora, e ele ficou com minha avó"[7]. Léa Garcia enfatiza o fenótipo negroide ao descrever a sua avó paterna, afirmando assim a sua linhagem de família negra. "Minha vó era uma negra bem retinta, com os traços meio judeus e com nariz adunco, uns lábios batidos em forma de coração". A formação étnico-racial parece ser algo bastante valorizado no processo de construção de memória da atriz e em sua identidade individual e coletiva: "engraçado que meu tio Laurindo era igualzinho a ela também; os parentes dela eram muito parecidos"[8].

Léa Garcia, uma das mais conhecidas modistas da zona sul nos anos trinta e quarenta, a filha de Dona Estela, frequentou desde a mais tenra idade a casa dos Godoy, patrões de sua avó Constança. Assim, transitou em um ambiente de pessoas brancas, marcado pelo poder econômico elevado. A princípio, Léa Garcia aparenta não recuperar elementos que nos ajudem a perceber ou entender o que é ser uma criança ou jovem negra no ambiente elitizado da zona sul do Rio de Janeiro nos anos trinta e quarenta. Como nos ensina Michael Pollak (1992, 1989), o processo de construção de memória de um indivíduo se dá a partir das questões apresentadas no presente, quando então se recuperam, selecionam, reconstroem aspectos vividos no passado. A atriz não se recorda de experiências de discriminação racial em sua infância: "Eu não tinha consciência disso"[9].

Sobre a convivência entre os Godoy, a atriz não tem na memória o registro ou "a impressão" de ter se sentido inferiorizada, quando menina, ou de sentir-se "abaixo deles" ou "bem inferior, devido à situação social". Ao recuperar as memórias sobre a infância e

[6] Entrevista com a atriz Léa Garcia, realizada por Júlio Cláudio da Silva nas dependências do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED-RJ), no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 6 de julho de 2015.
[7] *Idem*.
[8] *Idem*.
[9] *Idem*.

a adolescência, recorda sentir-se "igual, porque eles pintavam meu retrato, saíam comigo no carro me mostrando pra todo mundo, me chamavam de *mignon*, e eu me sentindo igual"[10].

Quando era pequena, Léa parece ter brincado com as outras meninas moradoras do edifício onde residiam os Godoy, quando visitava ou ficava sob os cuidados da sua avó Constância. Suas amigas de infância "eram as meninas que moravam ali no prédio." Sem oferecer maiores detalhes ou vocalizar exatamente os fatos e as circunstâncias, explica ter sido somente ao fim da infância a sua percepção de uma ruptura: "Eu comecei a sentir mais foi na mudança de idade, na adolescência; na infância, não"[11].

Da infância parece ter vindo a memória dos interditos e dos códigos a serem aprendidos a fim de garantir-lhe respeitabilidade no presente e no futuro. Nos finais de semana, aos domingos, sua avó Dona Constança levava a filha e a neta às visitas ao irmão morador de Agostinho Porto, atual Del Castilho. "E nós tomávamos um trem, aquele trem de madeira antigo, chamado 'Maria Fumaça'." A família, constituída por três gerações de mulheres negras, deslocava-se com destino à casa do tio-avô da pequena Léa; partiam no interior do bonde, posteriormente do trem, e faziam o trajeto entre a zona sul e "o subúrbio, para a roça'. Del Castilho, Agostinho Porto, era mato só".[12] Além do prazer da viagem, a atriz recupera o prazer das brincadeiras no destino.

> E eu adorava ir, porque lá eu corria, andava na lama, era tudo que eu queria, mas minha vó não gostava quando eu colocava o pé no chão. Minha mãe também não deixava. Elas nunca me deixaram colocar o pé no chão. Elas tinham um problema de eu andar de pé no chão. Elas me criaram, e eu não sei andar com pé no chão, e a culpa é delas; só na praia, na areia.[13]

A narrativa não indica o nome do tio-avô de Dona Léa Garcia. Contudo oferece dados ricos, permitindo-nos vislumbrar os seus passeios dominicais no bairro então periférico da Cidade do Rio de Janeiro. Muito provavelmente a casa visitada possuía quintal ou terreno baldio próximo, talvez a rua não possuísse calçamento, quiçá o local reunia as

[10] *Idem*.
[11] *Idem*.
[12] ALMADA, Sandra (1964). **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta. Rio de Janeiro: Mauad, 1995. p. 81.
[13] Entrevista com a atriz Léa Garcia, realizada por Júlio Cláudio da Silva nas dependências do SATED-RJ, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 6 de julho de 2015.

três possibilidades, em um só espaço. Certamente havia o espaço para as brincadeiras tão apreciadas por crianças de qualquer tempo histórico, gênero, raça ou classe social. Contudo o relato contém um elemento fortemente marcado por simbolismos: os significados dos pés descalços para uma mulher negra nos anos trinta e quarenta, ou seja, quatro ou cinco décadas após a abolição da escravidão.

Ao verem a pequena Léa Garcia brincando ou retornando das brincadeiras com seus pés fora dos preciosos calçados, imediatamente emitiam a proibição. "Elas diziam: 'você não vai ser uma negrinha de pé no chão'." Sem deixar claro o significado desta negativa de sua mãe e de sua avó, Léa Garcia enfatiza: "Você vê que elas tinham isso… Tá entendendo?". E reitera a frase presente em suas memórias por décadas: "Você não vai ser uma negrinha de andar de pé no chão"[14].

Parece que os pés descalços indicavam um lugar para o qual Léa Garcia jamais poderia ir, um interdito. Mas afinal o que seria uma negra de pés no chão, na avaliação de Dona Constança e de Dona Estela? Segundo Léa Garcia, "na cabeça delas? Eu não sei… Alguma coisa que as incomodava muito. Elas queriam alguma coisa melhor pra mim, mas talvez elas não soubessem repassar, né?". Mais uma vez cabe retomarmos alguns pontos. A memória sobre um testemunho ou experiência é acionada em função do presente. Além disso, é um processo de seleção e reconstrução do passado. No caso, trata-se das determinações e interditos estabelecidos, cumpridos, mas até hoje não elaborados ou ultrapassados claramente pela atriz. "Então eu não sei andar de pé no chão. Lá em casa, quando eu ando de pé no chão, eu fico assustadíssima." Mesmo estando dentro do seu lar, um apartamento, a atriz informa: "o máximo é estar com chinelo". Seu relato remete a provável a proibição tão severa feita por sua avó e sua mãe. "Eu gravando escrava nas novelas, o meu chinelo fica do lado da câmera; eu acabo de gravar uma cena, eu corro e calço o chinelo"[15].

Como pesquisador, coube-me formular uma pergunta retórica, um questionamento cujo principal objetivo foi estimular a interlocutora a prosseguir no processo de construção de memória sobre um tema espontaneamente apresentado pela atriz: "E as escravas na novela usam calçados?"[16]. Elaborando a orientação seguida por mais de sete décadas, Léa Garcia vocaliza: "Não, algumas não, algumas de pé no

[14] *Idem*.
[15] *Idem*.
[16] *Idem*.

chão. Elas não queriam isso pra mim, a lembrança do eito, dos antepassados"[17]. O seu processo de construção de memória segue explorando, elaborando, explicitando, significando o interdito: "é uma coisa que lembra um passado, que 'não quero você de pé no chão'... Esse pé no chão simbolizava muita coisa que as incomodava bastante"[18].

O processo de construção de memória da atriz avança na seleção de outras experiências sobre interditos, sobre como deveria se comportar uma menina negra nos anos trinta ou quarenta. E recupera uma das experiências de morar em Laranjeiras, em uma casa próxima à Praça São Salvador. Segundo a atriz: "ali tem um chafariz, e eu um dia resolvi brincar no chafariz e nadar". Mais que uma brincadeira de criança, a pequena Léa praticou um ato indevido e reconhecido como tal por outras mulheres vizinhas e amigas da sua família, muito provavelmente mulheres negras. Uma delas teria procurado a sua mãe e informado das brincadeiras indevidas. "Estela, sua filha tá nadando lá dentro do chafariz." Dona Estela teria ficado na janela da casa, esperando a filha, e lhe aplicado um surra como castigo, algo incomum no seu método de educar a única filha. Segundo a atriz, "minha mãe não me batia, mas eu apanhei tanto, tanto, tanto... Eu me lembro que ela me batia e dizia: 'você não é uma negrinha pra tá nadando no chafariz sujo'". É possível que o chafariz da Praça São Salvador não fosse um lugar higiênico ou o mais adequado para uma criança banhar-se. Mas, além da surra aplicada como corretivo, a atriz selecionou, em seu processo de construção de memória, o qualificativo sobre sua identidade étnico-racial.

O processo de memória da atriz parece unificar as duas mulheres, mãe e avó, em uma só. Não por acaso na entrevista concedida a Sandra Almada a atriz afirmou: "Interessante é que minha mãe e minha avó, para mim, fundem-se numa só pessoa"[19]. Ao que parece, Dona Constança e Dona Estela educaram a pequena Léa Garcia em função de um projeto de mulher negra no qual eram vedadas as práticas atribuídas a uma "negrinha", como andar descalça com os pés no chão, nadar no chafariz, enfim, ser uma "negrinha no pejorativo". Mais que isso, era preciso vesti-la de modo a se diferenciar dessa "negrinha" a ser negada.

[17] *Idem*.
[18] *Idem*.
[19] ALMADA, Sandra (1964). **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

> porque ela já tinha essa preocupação de me manter limpa, arrumada, com saiote de fita aqui, cabelo trançado, toda arrumadinha, no colégio. Eu era toda arrumada. Só as meninas com um pouco mais de dinheiro usavam as saias de casimira, e eu ia com aquela saia de tecido bom, bonito, com aquelas pregas largas. Eu que levantava bandeira no colégio.[20]

Na adolescência, Léa Garcia começou a perceber as mudanças decorrentes da sua condição de menina negra, filha da costureira e neta da empregada da família dos Godoy. "Começou a me incomodar. Por exemplo, as minhas amiguinhas, que eu ficava com elas na casa delas, em dias de aniversario nós dizíamos poesias, cada uma dizia uma poesia, todas muito bonitinhas, e elas foram crescendo e foram tomando outro rumo." Léa Garcia parece se referir às crianças brancas da mesma classe social dos patrões de sua avó. Com o distanciamento das suas "amiguinhas" de infância, a adolescente buscou estabelecer laços de amizade com uma outra menina negra da sua classe social; foi quando começou sua amizade com a filha de uma empregada doméstica amiga de sua mãe, a Dulce[21].

Nesse momento de transição para a adolescência e distanciamento de suas amigas de infância, Léa Garcia passou a dedicar-se à leitura. A descoberta da sua condição de classe e raça parece ter-se dado na metade da década de 1940. A sua "mãe já tinha morrido", e ela passou a morar na companhia de Dona Constança: "e eu fiquei com minha avó, morava com a minha vó"[22]. No apartamento de Copacabana, moravam Dona Berta Godoy, Dona Constança e Léa Garcia. Foi nesse momento que a adolescente começou a perceber que sua amiga era "a Dulce, que era negra também"[23].

No processo de construção e memória sobre as amigas de infância, Léa Garcia não seleciona nomes a serem citados. Já na sua transição para a descoberta dos limites estabelecidos pela interseção raça, classe e gênero, emerge o nome da amiga Dulce. É a uma memória afetiva, atravessada pela admiração, indicando que a amiga não era uma "negrinha", no sentido pejorativo usado por sua avó e por sua mãe: "a Dulce era uma menina muito interessante, ela aprendeu inglês sozinha". Após o período de aprendizado autodidata de inglês, Dulce

[20] *Idem*.
[21] *Idem*.
[22] *Idem*.
[23] *Idem*.

passou a contar com as aulas de uma professora particular em Ipanema[24].

A narrativa da atriz Léa Garcia sobre as experiências de discriminação racial sofridas na adolescência parece estar associada a uma descoberta. Como quem observa sua imagem refletida no espelho, Léa Garcia parece identificar na sua amiga Dulce uma menina interessante. A menina autodidata, capaz de aprender inglês sozinha, parece corresponder ao conjunto de disciplina e ensinamentos a serem atingidos para se alcançar a respeitabilidade desejável a uma mulher negra.

A matéria "Nossa amiga Léa Garcia" (op. cit.) sugere que, mesmo antes do falecimento de Dona Estela, havia um entendimento entre os pais da jovem Léa Garcia quanto ao seu destino profissional: "pretendiam torná-la contabilista. Para isso é que ela cursou a Escola Amaro Cavalcanti"[25]. Naquela época Léa Garcia ainda se orientava pelo desejo de ter a escrita por ofício: "Eu continuava dizendo que queria ser escritora" (ALMADA, 1995, p. 87). A matéria indica ter Léa Garcia dado os primeiros passos no oficio de atriz em 1951, sem, contudo, deixar claro o lugar do Teatro Experimental do Negro como ponto de partida. "Mas, uma vez formada (1951), Léa decidiu seguir uma carreira artística, embora contrariando a vontade paterna. Começou a estudar danças folclóricas com a professora Mercedes Batista."[26] Segundo a entrevista, Abdias Nascimento tê-la-ia incentivado a percorrer outra seara. "E ele insistia: 'Você tem temperamento de atriz'. Aí me colocou para fazer balé com a Mercedes Batista" (ALMADA, 1995, p. 87). Segundo o relato da atriz, seu ingresso no teatro foi um trabalho de convencimento do diretor do TEN. Como estratégia de persuasão à futura atriz, Abdias Nascimento a "colocava na frente do espelho e dizia: 'Olha sua máscara dramática! Você é uma atriz'"[27].

DAS ATRIZES NEGRAS DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

O TEN foi fundado em 1944, tendo o tablado dos teatros como uma de suas trincheiras de combate ao racismo nos palcos e na sociedade

[24] *Idem*.
[25] ANDRÉA, Zenaide. Nossa amiga Léa Garcia. **Cinelândia**, Rio de Janeiro, set. 1959, 2ª quinzena. Fora de Foco, Ano VIII, Edição 165, p. 72.
[26] ANDRÉA, Zenaide. Nossa amiga Léa Garcia. **Cinelândia**, Rio de Janeiro, set. 1959, 2ª quinzena. Fora de Foco, Ano VIII, Edição 165, p. 72.
[27] Entrevista com a atriz Léa Garcia, realizada por Júlio Cláudio da Silva nas dependências do SATED-RJ, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 6 de julho de 2015.

brasileira. Nos primeiros anos de atuação do grupo experimental, duas estrelas destacaram-se em seu elenco: Ruth de Souza, entre 1945 e 1951 (SILVA, 2017), e Léa Garcia, entre 1951 e 1956 (SILVA; BEZERRA, 2017). Nos últimos anos, têm-se ampliado e consolidado os trabalhos dedicados às mais diversas temáticas constituintes do campo de emancipações e pós-abolição[28] e, dentro dele, os estudos das mulheres negras no pós-abolição.[29] Nesse sentido, os estudos de cunho biográfico sobre as mulheres componentes e/ou egressas do TEN parecem ser promissores para pensarmos as experiências históricas relacionadas ao racismo, às relações de gênero e aos movimentos sociais negros.

Léa Garcia estreou no TEN em 1951, após a fase dos "muitos congressos". Ruth de Souza havia se afastado do grupo e ido estudar nos EUA, mas recupera suas atuações nos primeiros anos como atriz em "Rapsódia Negra", de Abdias Nascimento; em "Todos os Filhos de Deus Têm Asas", de Eugene O'Neill, sua atuação na TV, em São Paulo; e, grávida do seu segundo filho, na remontagem de "O Filho Pródigo", de Lúcio Cardoso (ALMADA, 1995, p. 87-88).

Em uma sociedade marcada pelas variáveis gênero e raça, para ultrapassarem os obstáculos no processo de construção de suas carreiras, atrizes e atores negros contam com o estímulo, o apoio e a solidariedade de autores e diretores. Além do estímulo de Abdias Nascimento nos tempos do TEN, Léa Garcia contou com o apoio e o incentivo do poeta e diplomata Vinicius de Moraes, que a convidou para atuar em *Orfeu da Conceição* ao lado de "grande parte dos atores do TEN, inclusive com a Pérola Negra, que fez a Proserpina, Haroldo Costa, que interpretou o Orfeu, e vários atores e bailarinos". Léo Jusi[30] é outro nome lembrado no grupo dos incentivadores da carreira da atriz (ALMADA, 1995, p. 88).

A Sandra Almada, Léa Garcia afirmou ter nascido para ser atriz. Após ter atuado no TEN, surgiram convites para atuar no teatro, no cinema e na televisão, no Rio de Janeiro e em São Paulo (ALMADA, 1995, p. 88). Como evidência do seu mérito profissional, a atriz afirma:

[28] Sobre o campo de emancipações e pós-abolição, ver: ABREU, Martha et al. *Histórias do Pós-Abolição no Mundo Atlântico*, volume 1, Identidades e projetos políticos. Niterói: EDUFF, 2014. 3 v.; CUNHA, Olívia Maria Gomes da; GOMES, Flávio (Org.). *Quase-cidadão*: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2007; FILHO, Walter Fraga. *Encruzilhadas da liberdade*: histórias de escravos e libertos na Bahia, 1870-1910. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

[29] XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES; Flávio (Org.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Editora Selo Negro, 2012.

[30] Léo Jusi (1930, Curitiba–2011, Rio de Janeiro) estudou escultura, pintura e teatro; atuou em pequenos papéis até começar a dirigir peças de teatro. Dentre seus trabalhos, dirigiu *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, e *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues. Ajudou a fundar e dirigiu o Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro, e após isso seguiu carreira acadêmica. Léo Jusi. *Enciclopédia Itaú Cultural*.

"Nunca fui a uma emissora pedir nada. (Enquanto acontecia essa entrevista, Léa recebeu dois convites para atuar em uma minissérie e num filme). Eu fico em casa, as pessoas vêm me buscar aqui" (ALMADA, 1995, p. 88).

Ao sair do TEN e profissionalizar-se, Léa Garcia passou a ter em seu cotidiano e destino profissional a variável social que denunciara ao lado dos outros membros do TEN: o racismo na sociedade e nos palcos brasileiros. Na condição de atriz profissional, Léa Garcia também enfrentou a presença das variáveis *raça* e *gênero* nos circuitos cinematográfico e televisivo. Ao longo de sua carreira, a atriz enfrentou uma dupla discriminação, de raça e de gênero, nos espaços em que atuou, como indicam os registros feitos pelos espectadores privilegiados daquelas produções. Nesse sentido, a partir da interpretação das matérias sobre o filme *Orfeu do Carnaval* e sobre a atuação da atriz Léa Garcia, importa-nos perceber quais foram os discursos sobre a mulher negra produzidos na década de 1950. Como os críticos e os espectadores perceberam a atuação de Léa Garcia e dos demais atores no filme *Orfeu do Carnaval*?

ORFEU DA CONCEIÇÃO

Orfeu da Conceição é um clássico da produção cultural brasileira. O espetáculo, montado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, parece ter sido um divisor de águas na trajetória da atriz Léa Garcia. A iniciativa de escrevê-lo despertou-se em 1942, quando Vinicius de Moraes teria tomado "conhecimento mais íntimo com a lenda de Orfeu, o velho mito grego, cujas origens se perdem num tempo muito anterior ao de Homero"[31]. Chama a atenção a leitura antirracista do escritor brasileiro. Vinicius de Moraes teria percebido as "semelhanças existentes entre certos aspectos do caráter helênico e o do negro; a idêntica dignidade espiritual, o parecido conceito panteísta do mundo"[32]. Tais semelhanças identificadas pelo diplomata brasileiro o fizeram perceber que "pouco precisava mudar para transpô-lo para o Brasil; e particularmente para as favelas cariocas"[33]. Nesse sentido os projetos de montagem de espetáculos que visassem à criação e

[31] AQUINO, Flávio de. Uma lenda negra num morro carioca. **O Semanário**, Rio de Janeiro, 30 ago.-6 set. 1956. Ano 1, Número 22, p. 9.
[32] *Idem*.
[33] *Idem*.

ampliação de temáticas negras e espaço para a atuação de atores negros, defendidas pelo Teatro Experimental do Negro desde sua fundação em 1944 (SILVA, 2017) parece também encontrar acolhia nas montagens do espetáculo de Vinicius de Moraes.

A montagem de *Orfeu da Conceição* contou com grandes nomes da cena cultural e artística brasileira da segunda metade do século XX. A direção do espetáculo foi dada ao "jovem diretor" Léo Jusi, que naquele momento já havia dirigido a peça de Nelson Rodrigues *Vestido de noiva*. O cenário coube a Oscar Niemeyer, descrito como o "grande arquiteto"; "Antônio Carlos Jobim, o conhecido Tom, será responsável pela parte musical"; o vestuário foi feito por Lila de Moraes, esposa do autor; e a coreografia foi idealizada por Lina Luca. A montagem contou com a atuação de um elenco de quarenta atores negros, dentre os quais estavam "Haroldo Costa (Orfeu), Daisy Paiva (Eurídice), Léa Garcia (Mira), Ciro Monteiro (Apolo), Abdias do Nascimento (Aristeu), Zelia Pereira (Clio) e Adhemar Ferreira da Silva", também conhecido pelas vitórias olímpicas no salto triplo [34].

As potencialidades da atuação dos atores negros em *Orfeu da Conceição* também parecem ter sido um divisor de águas na definição da atuação profissional do cineasta, escritor e membro da Academia Brasileira de Letras Carlos José Fontes Diegues. Para o acadêmico, assistir a *Orfeu da Conceição* foi uma experiência definitiva em sua vida, especialmente pela visão da atuação de Léa Garcia e de seus colegas do TEN, em uma montagem teatral profissional. "Aí eu vi, ali, uma pessoa que me encantou". A pessoa encantadora era "Léa Garcia, que era atriz na peça e fazia 'Mira', e que eu me deslumbrei com o papel dela"[35]. O encanto não se restringia à atuação de Léa Garcia, mas se estendia à visão do espetáculo como um todo, à possibilidade de produção de arte no Brasil, incluindo as temáticas e os artistas negros. A atuação de Léa Garcia como Mira não somente "encantou" o jovem de dezesseis anos e futuro cineasta Cacá Diegues, mas também convenceu o cineasta francês Marcel Camus a contratá-la para atuar em *Orfeu Negro*, a versão cinematográfica do texto de Vinicius de Moraes. A matéria "Orfeu da Conceição", publicada no jornal *A Noite* em 23 de novembro de 1955, faz menção à possibilidade da produção de um filme baseado na peça de Vinicius de Moraes. No texto há sugestões de nomes

[34] *Idem*.
[35] Entrevista com Carlos José Fontes Diegues (Cacá Diegues), realizada por Júlio Claudio da Silva na produtora do entrevistado, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 13 de julho de 2016.

para o elenco, dentre os quais o de Léa Garcia, para o papel de Eurídice, reconhecida como estrela do Teatro Experimental do Negro, "pois tem beleza, expressão dramática e experiência como dançarina". Ruth de Souza, a primeira atriz egressa do TEN a profissionalizar-se, também foi indicada, para o papel da Dama de Negro, que simboliza a morte[36]. A primeira atuação em filme da atriz Léa Garcia foi em *Orfeu Negro*, após submeter-se a teste para a escolha do elenco. Marcel Camus escolheu a atriz norte-americana Marpessa Dawn para interpretar Eurídice e Breno Melo, centroavante do Fluminense[37].

A nota publicada em Cinelândia, em março de 1959, informa mais um pouco sobre o elenco e demais componentes da produção cinematográfica. A trama de Orfeu Negro se passa durante o carnaval. Para isso foi reunida agremiações carnavalescas para criar o ambiente festivo. Pelo menos quatro escolas de samba cariocas – Capela, Salgueiro, Portela e Mangueira – teriam participado do carnaval fora de época, o que explica a adesão alegre ao carnaval fora de época. Ao lado dos já citados Marpessa Dawn e Breno Melo, o elenco contou com as atuações de "Lourdes de Oliveira (Mira), Léa Garcia (Serafina), Waldetar de Souza (Chico Bôto), Alexandre Constantino (Hermes), Jorge dos Santos (o garôto Zeca)". O campeão mundial de salto tríplice Adhemar Ferreira da Silva fez uma participação especial como a "Morte"[38]. Os integrantes das escolas de samba teriam mergulhado "de corpo e alma ao espetáculo" e a autenticidade do carnaval fora de época foram garantidas pela participação alegre dos membros de quatro escolas de samba.

COMO DEVERIA SER *ORFEU DA CONCEIÇÃO*

É sabido que todos os rastros humanos permitem ao historiador recuperar aspectos do passado vivido por mulheres e homens em sociedade. Nesse sentido tudo é história. Isto vale para os escritos feitos pelos expetadores privilegiados das peças de teatro e filmes dos anos cinquenta. Como deveriam ser interpretados os personagens e montados os espetáculos? Como foi recebida a atuação dos diferentes artistas responsáveis pelo resultado final de um espetáculo? Qual é o

[36] JAFA, Van. Ironides Rodrigues e "Orfeu da Conceição". **A Noite**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1955. Cinema. 1 recorte de jornal. Acervo Abdias Nascimento/IPEAFRO.
[37] *Ibidem*, p. 93.
[38] Sem autor identificado. Filmes. **Cinelândia**, Rio de Janeiro, março de 1959. 1º quinzena. Fora de Foco, Ano VIII, Edição 152.

sentido ou leitura feita sobre a montagem de um espetáculo sobre temática negra e com atores negros em um dos mais tradicionais teatros do Brasil? Como foi percebida a atuação da atriz de teatro, cinema e televisão, Léa Garcia? E em que medida o estudo das artes cênicas nos permite perceber as presenças das variáveis raça e gênero na história dos negros no pós-abolição? Essas e outras respostas buscaremos nos escritos dos expectadores possíveis de serem localizados, os críticos.

Flávio de Aquino narra ao leitor a história da lenda grega adaptada ao teatro. Ao fazê-lo o articulista explica a dignidade do personagem principal. O Orfeu grego foi "o primeiro dos líricos dos tempos heroicos da velha Grécia" cuja glória deriva "do seu prodigioso talento de musicista"[39]. Era filho do deus Apolo com a ninfa Clio, sua habilidade artística, ao tocar lira e cantar, atraiam para o seu entorno animais e árvores, prontos a ouvi-lo.

Orfeu amava profundamente a jovem Eurídice, morta ao ser picada por uma serpente. O desespero o leva a descer aos Infernos, na busca de sua amada. Sua encantadora lira domina Cérbero, o porteiro dos Infernos, o cão de cinquenta cabeças e conquista Plutão e Proserpina. As divindades infernais permitem que Orfeu saia com sua amada, "com a condição de, no trajeto, não olhá-la"[40]. Já próximo a saída dos Infernos, Orfeu, "cedendo ao amor e à saudade e esquecendo a condição fatal, volta-se imprudentemente para olhar sua mulher. Imediatamente ela desaparece para sempre, voltando à sua sombria morada"[41]. Ao retornar à Trácia Ofeu é assassinado, sua cabeça e sua lira "são jogadas no rio Ebro e vão dar à ilha de Lesbos, onde passam a ser veneradas num templo"[42].

A peça de Vinícius de Moraes transpor o drama de Orfeu para os morros do Rio de Janeiro. Em certa medida a obra dialoga e retoma o debate sobre a capacidade dramática dos atoes negros e a possibilidade de temáticas negras ocuparem os palcos brasileiros, da década de 1940. Nesse sentido nos chama atenção os objetos antirracistas, defendidos pelo TEN, na obra do poeta Vinicius de Moraes escrita em 1942. Flávio de Aquino destaca a qualidade da adaptação do diplomata. "Foi esse o tema central que Vinícius transpôs

[39] AQUINO, Flávio de. Uma lenda negra num morro carioca. **O Semanário,** Rio de Janeiro, 30 de agosto a 6 de setembro de 1956. Ano 1, Número 22, p. 9.
[40] *Idem*.
[41] *Idem*.
[42] *Idem*.

idealisticamente para o nosso ambiente, dando-lhe o mesmo sentido trágico, mas fugindo da tradução realística". Após atravessar o Atlântico e ambientar-se no Theatro Municipal: "As ideias centrais permanecem: a integração e redenção do ser pela arte, a impossibilidade de o homem fugir ao seu destino trágico, o poder da criação artística de dominar e comover todos os seres". Para além das menções a qualidade do texto resultante destaco a ênfase no seu potencial para a criação de um espetáculo dramático. "A tragédia grega converte-se numa tragédia negra. Tem o mesmo sentido humano; apenas, toma maior coerência ao se converter num drama negro"[43]. Uma outra pauta que levou a fundação do Teatro Experimental do Negro na década anterior diz respeito a qualidade e dignidade dos poucos personagens negros existentes no teatro.

O Orfeu de Vinicius de Moraes era um homem negro do pós-abolição, da década de 1940 e 1950. Um extraordinário Orfeu era livre e divino cuja harmonia do seu violão domina a tudo e a todos. E apaixonado por Eurídice, "a mais bela e doce mulata do morro, com quem deseja casar e que também é amada por Aristeu– na peça um misto da serpente da lenda e do próprio personagem grego"[44]. A narrativa de Flávio de Aquino recupera a saga, agora negra, do Orfeu. O ciumento Aristeu assassina Eurídice. Movido pelo desespero Orfeu desce aos Infernos. Contudo ao descrever o Inferno o articulista parece revelar a visão estereotipada de um importante espaço de sociabilidade da população negra. "Aristeu, ciumento, mata Eurídice; e Orfeu, desesperado e louco de amor, desce o morro e vai até uma gafieira – o equivalente do inferno mitológico – que, presidido por Plutão e Proserpina, ruge nos ritmos carnavalescos"[45]. Orfeu consegue entrar, apesar da oposição do porteiro Cérberto; e alucinado, de violão em punho, entra frenético no samba, vendo em todas as mulheres a face da sua Eurídice"[46].

Na narrativa do articulista: "Quando o carnaval acaba, Orfeu volta ao morro, em desalento. Já nem olha as passadas conquistas. Num bar, Mira, uma antiga amante sua, junta-se a outras prostitutas (as Fúrias da lenda) e matam-no atirando seu violão na ribanceira"[47]. Tal

[43] *Idem*.
[44] *Idem*.
[45] *Idem*.
[46] AQUINO, Flávio de. Uma lenda negra num morro carioca. **O Semanário,** Rio de Janeiro, 30 de agosto a 6 de setembro de 1956. Ano 1, Número 22, p. 9.
[47] *Idem*.

qual nas tragédias gregas, o coro acompanha o desenrolar dos acontecimentos, prenunciando-os e a valsa "Eurídice", composta por Vinícius, forma o principal tema musical"[48].

"Carlos Scilar em Orfeu da Conceição" é uma pequena nota, de dois parágrafos, com dados biográficos do artista plástico gaúcho e sua atuação profissional. Segundo o articulista não identificado, desde 1941 o artista já teria trabalhado nas peças de Jorge Amado e Pirandello, entre outros. A nota destaca a atuação de Carlos Sciliar na peça de Vinicius de Moraes. Ao fazê-lo o articulista evidencia os pontos de encontro entre os objetivos antirracistas do autor do espetáculo e da proposta do TEN. Orfeu da Conceição "se propõe do mesmo modo que o Teatro Experimental do Negro a uma orientação construtiva no sentido de dignificar uma cor – a cor negra"[49]. Sua narrativa tem o cuidado de ao mesmo tempo em que valoriza positivamente o espetáculo e a atuação do TEN defende-los da acusação de ser anti-branco. "Na contemplação da beleza negra, na exaltação explicita e subjacente dos valores negros a "negrura" não é anti-branca, não é agressiva e nem separatista"[50]. Assim como ocorrerá na década de 1940 a atuação antirracista do TEN, através dos espetáculos teatrais poderiam estar sujeitas a críticas. Daí a necessidade de reafirmar ser o antirracismo não desagregador. "Ao contrário, pacifica e integrativa oferecendo que de mais excelso e católico existe na sua substância negra como será exemplo este "ORFEU DA CONCEIÇÃO" – o maior movimento do teatro negro profissional do Brasil"[51]. O segundo parágrafo da nota "Carlos Scilar em Orfeu da Conceição" é concluído com uma exaltação ao encontro entre o TEN e a obra de Vinicius de Moraes, a esta altura a presença do artista plástico gaúcho se dissolve totalmente ante ao "maior movimento do teatro negro profissional do Brasil"[52]. Por que o articulista não identificado faz uma pequena matéria cujo o mote fora por em evidencia o trabalho do artista Carlos Sciliar e dedica a maior parte do texto a valorização positivamente a montagem do espetáculo sobre um mito grego transplantado para o morro carioca?

Onze anos após a estreia da peça "O imperador Jones", no dia 8 de maio de 1945, "Orfeu da Conceição" chama atenção, de um dos

[48] *Idem*.
[49] Sem autor identificado. Carlos Scilar em "Orfeu da Conceição". **Gazeta de Notícias,** Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1956. Teatro, Edição 217, p. 9.
[50] *Idem*.
[51] *Idem*.
[52] *Idem*.

expectadores do Theatro Municipal, em função do numero de atores negros a atuar naquela tradicional casa de espetáculos. Daí o artigo "Orfeu da Conceição estreia no Teatro Municipal"[53] apresentar em seu subtítulo o quantitativo de atores negro constituinte do elenco da peça. "Quarenta e cinco artistas negros, o elenco da nova peça de Vinícius de Morais"[54].

Ao descrever o principal personagem da peça, "UM Orfeu que vive no morro, canta o samba e dança nas <<gafieiras>>"[55] o autor não identificado informa ao leitor que o espetáculo seria apresentado no mesmo dia publicação daquela edição de a *Imprensa Popular*, 25 de setembro de 1956. A matéria também apresenta duas importantes atuações no espetáculo e seus respectivos personagens: "Orfeu era filho de Apolo (representado na peça por Ciro Monteiro) e Clio (Zeny Pereira)"[56].

A matéria não apresenta um juízo de valor sobre a adaptação do espetáculo. O crítico limita-se a informar que na viagem ao inferno sem concretizar o pleno resgate de sua amada Orfeu: "vai procurar o seu amor em uma gafieira e o samba substitui os tristes cantos fúnebres entoados pelo herói grego após perder Eurídice"[57]. Para o articulista o espetáculo seria marcado, pela originalidade e reunião do drama, tragédia e da música popular, e também traria três estreias de nomes já famosos. **"**Oscar Niemeyer, como cenógrafo e como atores: Ademar Ferreira da Silva, campeão mundial de salto e Ciro Monteiro, dos mais conhecidos cantores do rádio brasileiro**"**[58]

"Drama da favela levado ao teatro" é uma pequena nota publicado na *Imprensa Popular*. Segundo o autor não identificado: "Vinícius de Moraes criou um problema. 'Orfeu da Conceição', apesar de estreado há pouco tempo, já fêz corer rios de tinta"[59]. Muito provavelmente a expressão diz respeito a repercussão do espetáculo na imprensa, pois o articulista acrescenta: "Não é mau que se estabeleça o debate em torno da peça"[60] e que o texto marca o ingresso de Vinicius de Moraes no teatro, assim como o tema da peça marcaria uma

[53] Sem autor identificado. Orfeu da Conceição estreia no Teatro Municipal. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1956. Ano IX, Edição 1922.
[54] *Idem*.
[55] *Idem*.
[56] *Idem*.
[57] *Idem*.
[58] *Idem*.
[59] Sem autor identificado. Drama da favela levado ao teatro. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1956. Ano IX, Edição 1927.
[60] *Idem*.

inovação. "A peça assinala o ingresso do morro com sua gente tal como é na realidade, no teatro, na literatura. Merece ser visto e apreciado o drama que está no palco do Municipal"[61].

Neo Portella, ao redigir a crítica "Orfeu da Conceição" adota como mote, um convite imaginado aos amigos das dezesseis cidades nas quais situavam os jornais para os quais assinava artigos. Tal convite não poderia ser realizado, pois naquela data, 16 de outubro de 1956, marcaria o término da apresentação da peça. No seu relato Orfeu era casado com Eurídice que falece. Ao reclamar a sua amada com o rei dos Infernos e a tê-la de volta, Orfeu descumpre a condição estabelecida por Hades de não a olhar. Após perde-la teria saído aos gritos: "Onde está a minha Eurídice?! Roubaram a minha Eurídice! Nada no mundo iguala a minha infelicidade!". Sem apresentar juízo de valor quanto as manifestações culturais e espaço de sociabilidade negro, para o crítico o espetáculo apresenta uma: "história triste, comovente e cheia de significação"[62].

A crítica de Neo Portella parece indicar a sua satisfação com o desempenho do elenco. E parece indicar a contribuição do ator e diretor do TEN, na criação e ampliação de espaços para atores e temáticas negras. Assim, Abdias Nascimento teria sido "a base, a fogueirinha que alimentou toda esta realização". Contudo são reveladoras as suas palavras sobre o desempenho interpretativo da jovem Léa Garcia: "uma das maiores artistas que o teatro nacional possui ou que possuiu até hoje"[63]. Ao referir-se ao desempenho e talento da atriz Daisy Paiva o critico faz uma comparação de seu trabalho com o da Léa Garcia. Para ele Daisy Paiva "possivelmente, igualará, em breve, a Léa Garcia"[64]. O autor compara o cenário de Oscar Niemayer à obra de Salvador Dali. Após aquele 16 de outubro o espetáculo iria para Buenos Aires, com possibilidade de uma temporada em Curitiba, no seu retorno[65].

Uma pequena nota publicada no Correio da Manhã informa o fim da participação na peça de três importantes nomes. Abdias Nascimento, Léa Garcia e Léo Jusi[66]. Quatro dias após ter sido anunciada o fim da participação de Léa Garcia uma outra nota dá destaque a sua atuação em Orfeu da Conceição. Segundo o seu autor a

[61] *Idem*.
[62] PORTELLA, Neo. Orfeu da Conceição. **A Tarde**, Curitiba, 16 de outubro de 1956. Teatro, Edição 1.923, p. 2 e 3.
[63] *Idem*.
[64] *Idem*.
[65] *Idem*.
[66] Sem autor identificado. Movimento. **Correio da Manhã,** Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1956. Teatro, Edição 19.514, p. 15.

nova geração "colored" fez sucesso na pela de Vinicius de Morais "Orfeu da Conceição", que acaba de deixar o República após rápida permanência no Teatro Municipal. Léa Garcia, que se revelou em "Mira" uma autêntica atriz, deixa-se fotografar ao pé de um barraco, mas, apenas para "fazer ambiente". Mira aguarda outras oportunidades para fazer valer os seus talentos dramáticos e coreográficos, que causaram a mais funda impressão, sobretudo pelo espontâneo vigor de sua atuação[67].

A matéria "O músico da Trácia no morro carioca: 'Orfeu da Conceição" faz uma ênfase ao ambiente de motivação para a realização do espetáculo e o espírito de equipe. Sobre a concepção do espetáculo, o autor não identificado, registra um ponto de convergência entre a proposta de espetáculo de Vinicius de Moraes e o TEN. "Apaixonado pela ideia de encenar "Orfeu", só com elementos negros, Vinícius de Moraes adaptou esse mito ao cenário carioca". E registra os nomes dos componentes do elenco, parte dele integrante ou ex-integrantes do TEN. "Haroldo agremiou os melhores elementos, como Abdias Nascimento, Zeni Pereira, Ciro Monteiro, Daisy Paiva, Léa Garcia, Adalberto Silva, Pérola Negra, Francisca de Queiroz, Milka, um corpo de baile (10 bailarinas) e outros"[68].

A matéria assinada por Geraldo Santos analisa os limites sobre como deveria ser Orfeu da Conceição ou as barreiras superadas pela produção deste espetáculo, ao executar a sua montagem. O autor questiona foi possível tal sucesso mediante a uma improvável solução doméstica. Logo, quão surpreendido estariam aqueles que creem em uma determinada fórmula a ser seguida de se fazer teatro. "Os que detêm o 'segredo' do teatro em suas mãos, os que acreditam no valor da experiência surrada, os que sabem de antemão o que o público prefere e todos os que não arriscam jamais estão agora coçando a cabeça e perguntando aos seus botões como foi que aconteceu"[69].

Orfeu da Conceição teria sido marcada pelo inusitado. Um espetáculo escrito por um autor que nunca fez teatro, a cenografia ficou a cargo de um profissional "que jamais pensara em têrmos de gambiarra e cambota"[70]. A trilha sonora, os figurinos e a coreografia

[67] Sem autor identificado. [sem título]. **Diário da Noite,** Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1956. Edição 6636, p. 12.

[68] Sem autor identificado. O músico da Trácia no morro carioca: "Orfeu da Conceição". **O Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1956. Teatro, Edição 33, p. 16-17.

[69] SANTOS, Geraldo. Orfeu da Conceição. **Vida Doméstica,** Rio de Janeiro, outubro de 1956. Vida no Teatro, Ano XXXVIII, Edição 463, p. 5.

[70] *Idem*.

também foram ficou sob a responsabilidade de estreantes. Todas essas inovações se associaram a uma outra: a reunião de um elenco de atores negros: "(e note-se bem, de negros nacionais) e pretender empolgar a plateia do Municipal do Rio, que só prestigia realmente as óperas europeias e só descobre nossas bailarinas quando voltam no elenco de algum empresário famoso em todo o mundo?"[71].

Quando da estreia de Orfeu da Conceição o Teatro Experimental do Negro já contava doze anos de sua fundação e do trabalho de denúncia do racismo nos palcos brasileiros. E parte de sua pauta de reivindicação ainda estava na ordem do dia e representava mais uma ruptura, com a estreia da peça de Vinicius de Moraes.

O espetáculo teria lotado o Theatro Municipal por cinco dias. E por sua qualidade: "O espetáculo é um dos pontos mais altos do ano teatral". O diplomata teria dado "a substância de sua poesia" contemporânea brasileira. Ao mesmo tempo o texto revela uma autenticidade nas falas, gestos e "pureza emocional dos negros". Na avaliação do crítico, a obra não teria pecado por cair na "na paráfrase" ou no "folclore"[72].

Dando ênfase na qualidade da adaptação da peça, a nova identidade assumida pelo personagem, o articulista enuncia: "Orfeu realmente tem por sobrenome Conceição, a música de seu violão é a mesma que domava as feras e enternecia as gentes e ficou cantando pelos séculos a fora. Orfeu é negro e Eurídice é mulata"[73].

Embora identifique algumas falhas na execução do espetáculo, o crítico a considera algo menor, mas nem por isso deixa de aponta-las. Contudo, ao faze-lo o autor o articulista destaca em negrito o título da peça.

> De tão altíssima qualidade é esta encenação de **Orfeu da Conceição** que tôda as críticas e reparos perdem fôrça. Seria ocioso determo-nos em alguns pontos – como a certa hesitação que notamos no trabalho do diretor ao manejar determinadas cenas, especialmente a do encontro de Orfeu com a Dama Negra, ou ainda, certas incongruências no <<delivering>> de um texto que conjuga gíria e poesia pura – seria meticulosidade fastidiosa porque a soma dos valôres dêste <<Orfeu da Conceição>> é tão grande que os defeitos somem em comparação[74].

[71] *Idem*.
[72] *Idem*.
[73] *Idem*.
[74] *Idem*.

As críticas apontadas e relativizadas parecem soar como uma espécie de defesa ou refutação aos colegas críticos, exemplificada através da menção a um crítico, não identificado, que após enfileirar suas críticas se vê obrigado a reconhecer a qualidade do espetáculo face aos outros já apresentados até aquele momento no ano de 1956.

> Nada melhor prova isso que a reação notada em certos círculos de crítica do Rio: um velho cronista, num comentário algo desajustado às intenções da peça, enfileira restrições uma atrás da outra mas acaba por bradar: "Já temos a quem dar o prêmio de melhor cenário dêste ano!"[75]

Outra referência ao impacto da montagem de Orfeu da Conceição é uma referência a nota dada pelo já conhecido colonista social, na segunda metade da década de 1950, Ibrahim Sued.

> E o próprio Sr. Ibrahim Sued, registrando o evento social da noite de estréia, viu-se obrigado a sofisticar sua nota empregando a expressão <<elenco **colored**>>, uma vez que para muita gente, deve estar sendo penosa a vitória do negro e da poesia no Municipal carioca[76].

ORFEU GANHA O MUNDO

A estreia de *Orfeu do Carnaval* no Rio de Janeiro contou com a presença do diretor, Marcel Camus. Léa Garcia contou ter, na ocasião, chorado copiosamente quando a plateia gargalhava com as cenas de seu personagem cômico e do amante, "porque eram dois loucos numa orgia cômica e estabanada" (ALMADA, 1995, p. 87). A jovem atriz assustou-se com as gargalhadas: "Meu Deus, eu estou fazendo 'bico'. Estou fazendo 'boca-de-flor', e todo mundo ficava rindo." Camus tentava acalmar a atriz, que assistiu ao filme todo chorando, e, no final, levou-a ao banheiro para "lavar esse rosto e subir no palco sorrindo, para você receber as flores" (ALMADA, 1995, p. 87).

O título da matéria escrita por Zenaide Andréa para a revista *Cinelândia* de setembro de 1959 – "Nossa amiga Léa Garcia" – é sugestivo de uma proximidade entre a própria autora, a atriz e o público. A articulista afirma que *Orfeu do Carnaval* abriu o cinema internacional para a atriz, pois Marcel Camus a incluiu no novo *Os Bandeirantes*, "que se desenrolará entre a floresta amazônica e a futura

[75] *Idem*.
[76] *Idem*.

capital do país, Brasília, com um sentido bastante moderno de pioneirismo"[77].

A matéria sobre a viagem de Léa Garcia a Paris, publicada no *Correio da Manhã*, é reveladora das experiências de preconceito racial e de gênero presentes na narrativa construída pelo articulista a partir do relato da atriz. "Paris descobre a moderna estrela Léa Garcia" chama a atenção pelo modo como autor, não identificado, descreve a atriz negra egressa do Teatro Experimental do Negro. Segundo ele, "a morena" Léa Garcia "empolgou a Europa e América do Norte desempenhando o papel da tão humana e meiga Serafina". Ela tem uma voz suave, "e reencontramos aquele olhar inquieto e bondoso da Serafina"[78]. Dado o seu fenótipo, na capital francesa seus interlocutores a identificaram como alguém vindo da Martinica e a indagavam sobre as notícias a respeito do departamento ultramarino francês no Caribe. Para outros, tratava-se de uma "artista norte-americana". Ao saberem tratar-se de uma brasileira e carioca, indagavam-lhe "se é verdade o que se conta da beleza do Rio de Janeiro"[79].

O articulista destaca como "cômica" uma passagem preconceituosa reveladora de certo complexo de superioridade do interlocutor francês ao dirigir-se à atriz negra brasileira Léa Garcia. Durante a "estada de Léa em Paris", a atriz deparou-se com um elevador antigo. "Quando hesitou pisar no que lhe parecia mais um esqueleto de elevador, pois todo aberto", um de seus interlocutores, observando a sua hesitação, indagou-lhe "se nunca tinha visto um elevador". Segundo o articulista, a atriz em sua resposta teria "lembrado os ultramodernos e rápidos elevadores do Rio de Janeiro. Estabeleceu-se um ligeiro quiproquó, e, tendo a pessoa insistido para saber se não havia elevadores na Belacap, Léa deu as explicações"[80]. Parece que Léa Garcia, nesta passagem, teria adotado mais uma de suas atitudes de insubordinação, enfrentamento ou, para usar as palavras da atriz referindo-se à sua experiência de juventude, "indisciplina, considerando isso como indisciplina"[81].

[77] ANDRÉA, Zenaide. Nossa amiga Léa Garcia. **Cinelândia**, Rio de Janeiro, setembro de 1959, 2ª quinzena. Fora de Foco, Ano VIII, Edição 165, p. 72.
[78] CORREIO DA MANHÃ. Paris descobre a moderna estrela Léa Garcia. Rio de Janeiro, 7 dez. 1960. Correio Feminino, Edição 20.768, p. 5.
[79] *Ibidem*, p. 5.
[80] *Ibidem*, p. 5.
[81] Entrevista com a atriz Léa Garcia, realizada por Júlio Cláudio da Silva nas dependências do SATED-RJ, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 6 de julho de 2015.

Nesta viagem a Paris, Léa Garcia conheceu Judith Aucagos, a dubladora da voz francesa da Serafina de *Orfeu do Carnaval*. O articulista, mais uma vez, escolhe o mesmo termo utilizado na descrição de Léa Garcia para se referir ao fenótipo da artista nascida em Guadalupe: "Chama-se Judith Aucagos, é também **morena**, mas da Guadalupe é artista, e tem muita sensibilidade. Léa ficou satisfeita em conhecer a moça que emprestou a sua voz ao personagem" (grifo nosso)[82].

CONCLUSÃO

O estudo de cunho biográfico das contribuições de mulheres negras, no Pós-abolição, especialmente o protagonismo das atrizes negras dos anos cinquenta, nos processos de rupturas e transformações históricas do Brasil, parece ser bastante profícuo. Especialmente as histórias de luta pela criação e ampliação de representatividade, equidade e temáticas negras, nos lócus por excelência de visibilidade, o universo das artes cênicas.

O cotejo das narrativas contidas nos periódicos em diálogo com os relatos orais da atriz Léa Garcia e seus colegas, contemporâneos à sua atuação, permite-nos reconstruir o contexto em que agiram os indivíduos enfrentarmos a ilusão da biográfica (BOURDIEU, 1996). Esse tipo de investigação histórica é também uma das possibilidades de contribuição para a ampliação da escrita da "história das mulheres" negras, retirando-as "do silêncio em que elas estavam confinadas" (PERROT, 2007). Em certa medida, o estudo da atuação profissional das atrizes negras, especialmente da de Léa Garcia em *Orfeu Negro*, parece ser uma contribuição para o descortinar da "forma primeira de significar as relações de poder" (SCOTT, 1996, p. 16): as relações de gênero. Nesse sentido trajetórias de atrizes profissionais egressas do Teatro Experimental do Negro, como Ruth Pinto de Souza e Léa Lucas Garcia parece ser uma estratégia desafiadora e instigante. Nesse sentido a atuação profissional da atriz Léa Garcia, por si só, é um caso emblemático de enfrentamento do racismo e estrutural na sociedade brasileira.

[82] *Ibidem*, p. 5.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Fontes orais: História dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 155.

ALMADA, Sandra. *Damas Negras*: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta. Rio de Janeiro: Mauad, 1995. p. 87.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1998, pp. 9-34.

BARBOSA, Marialva. Jornalismo e História: um olhar e duas temporalidades. In: NEVES, Lúcia Maria Bastos das; MOREL, Marcos (Org.). *História e imprensa:* homenagem a Barbosa Lima Sobrinho – 100 anos. Anais do Colóquio. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Org.). *Uso e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Revista Tempo*, Niterói, 2007.

LUCA, Tânia Regina. A história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

MOTTA, Márcia Maria Menendes. História, memória e tempo presente. *In*: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 1.ed. São Paulo: Contexto, 2007.

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

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *SOS Corpo*, Recife, abr. 1996.

SILVA, Júlio Claudio da; BEZERRA, Cesar Aquino. Relações raciais e de gênero na trajetória de Léa Garcia no tempo do Teatro Experimental do Negro (1952-1957). *REVIEW OF RESEARCH*, v. 7, p. 1-10, 2017.

SILVA, Júlio Cláudio da. *O nascimento dos estudos das culturas africanas*, *o Movimento Negro no Brasil e o Antirracismo em Arthur Ramos* (1934-1949). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

SILVA, Júlio Cláudio da. *Uma estrela negra no teatro brasileiro*: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza. (1945-1952). UEA Edições, Manaus, 2017.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira de História*, 2007, volume 27, número 54.