

INTERSECCIONALIDADE E LUTAS POR DIREITOS NAS TRAJETÓRIAS DAS ATRIZES NEGRAS, RUTH DE SOUZA, LÉA GARCIA E ZEZÉ MOTTA (1940-1960)

INTERSECTIONALITY AND FIGHTS FOR RIGHTS IN THE TRAJECTORIES OF
BLACK ACTRESS, RUTH DE SOUZA, LÉA GARCIA AND ZEZÉ MOTTA
(1940-1960)



Júlio Cláudio da Silva¹

Resumo

A luta política de um segmento específico, as mulheres negras, no interior de uma categoria profissional, as artes cênicas, no tempo presente, pode nos remeter aos seus protagonismos e à historicidade de suas existências. Sendo assim, como as investigações históricas das atuações das atrizes negras nos possibilitam identificar a intersecção das variáveis raça, gênero, classe, além de geração, nas relações sociais brasileiras? Ou ainda, como um passado histórico e a interseccionalidade puderam retroalimentar estigmas sociais e profissionais no Pós-Abolição? O presente artigo tem por objetivo indicar algumas possibilidades de interpretação e problematização histórica sobre as trajetórias de mulheres negras no Pós-Abolição, orientado por categorias como interseccionalidade e geração. Considerando o protagonismo histórico das atrizes Ruth de Souza, Léa Garcia e Zezé Motta e seus pioneirismos na criação de espaço para temáticas e atuação profissional na segunda metade do século XX.²

Palavras-chave: Interseccionalidade, atrizes negras, estigmas e lutas raciais.

Abstract

The political struggle of a specific segment, black women, within a professional category, the performing arts, in the present time, can refer us to their protagonists and the historicity of their existences. Therefore, how do historical investigations of the performances of black actresses allow us to identify the intersection of the variables race, gender, and class, in addition to generation, in Brazilian social relations? Or yet, how could a historical past and intersectionality feedback social and professional stigmas in the Post-Abolition period? This article aims to indicate some possibilities of interpretation and historical problematization about the trajectories of black women in the Post-Abolition

¹ Doutor em História, Professor Adjunto na Universidade do Estado do Amazonas, no Centro de Estudos Superiores de Parintins e Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Amazonas. E-mail: jusilva@uea.edu.br.

² O presente texto contém resultados parciais do projeto de pesquisa “Relações raciais, gênero e memória: a trajetória de Maria José Motta entre “Roda-Viva” e “Orfeu Negro” (1967- 1972)”, desenvolvido com fomento à pesquisa viabilizado através da gratificação de produtividade acadêmica conforme portaria 086/2021 GR-UEA.



period, guided by categories such as intersectionality and generation. Considering the historical role of actresses Ruth de Souza, Léa Garcia, and Zezé Motta and their pioneering spirit in creating space for themes and professional performance in the second half of the 20th century.

Keywords: Intersectionality, black actresses, racial stigmas and struggles.

Introdução

“Existir no lugar em que existo já é um ato político”³
(Taís Araújo)

A luta política das mulheres negras, no interior de uma categoria profissional, as artes cênicas, no tempo presente, podem nos remeter aos seus protagonismos e a historicidade de suas existências. Sendo assim, como as investigações histórica das atuações das atrizes negras nos possibilitam identificar a intersecção das variáveis *raça*, gênero, classe, além de geração, nas relações sociais brasileiras? Ou ainda, como um passado histórico e a interseccionalidade podem retroalimentar estigmas sociais e profissionais no Pós-Abolição?

O presente artigo tem por objetivo indicar algumas possibilidades de interpretação e problematização histórica sobre as trajetórias de mulheres negras no Pós-Abolição⁴, orientado pela categoria analítica da interseccionalidade e geração. Considerando o protagonismo histórico das três atrizes negras, seus pioneirismos na criação de espaço para temáticas e atuação profissional na segunda metade do século XX. Kimberlé Crenshaw define interseccionalidade através de “uma conceituação metafórica” na qual é possível identificar a “associação de sistemas múltiplos de subordinação”. Modos de discriminação na qual são reunidas duas, três ou mais formas de discriminação. O conceito busca capturar as consequências estruturais desses eixos de subordinação. Assim, o

³<https://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/existir-no-lugar-que-existo-ja-e-um-ato-politico-diz-tais-araujo/>.

⁴ Conforme a expressão cunhada por Rios Mattos, ver: RIOS, Ana Maria; MATTOS, Hebe Maria. O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. **Topoi**, v. 5, n. 8, p. 170-198, jan.-jun. 2004. O Pós-Abolição é definido como um campo de pesquisa balizado por “grandes eixos temáticos” entre o quais estão: “Pós-abolição como problema histórico”; “O pós-abolição como história política: direitos de cidadania política, civil, social e cultural”; “Racismo e mobilidade social”; “Identidade, alteridade, gênero, gerações”. <https://anpuh.org.br/index.php/quem-somos/grupos-de-trabalho/atividades/item/300-gt-emancipacoes-e-pos-abolicao>. Acesso em: 10 fev. 2022.



conceito de interseccionalidade trata de modo específico como raça, patriarcado, classe: “e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras”.⁵ François Sirinelli teceu uma série de alertas quanto ao uso da noção de geração. Contudo, destaca a sua existência como objeto da história e instrumento de análise. Uma delas é a inexistência de geração padrão, cronologicamente invariável, mas como “peça essencial da ‘engrenagem do tempo’”.⁶

Dona Ruth de Souza, Dona Léa Garcia e Dona Zezé Motta são mulheres negras com faixa etária diferentes, logo, nascidas em décadas distintas e conseqüentemente as dissemelhantes fases da história republicana brasileira lhes impuseram impactos e possibilidades em suas formações como mulheres e profissionais, em função das temporalidades vividas. E lhes propiciaram variadas estratégias e possibilidades para protagonizar a superação de desafios profissionais e, principalmente, construir narrativas sobre os mesmos.

São mulheres negras nascidas respectivamente nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Seus surgimentos no universo das artes cênicas, se deram em importantes obras das décadas de 1940, 1950 e 1960. As duas primeiras estreiam no Pó Estado Novo (1937-1945), durante o chamado período democrático. A última após o Golpe de 1964, sob a vigência da ditadura civil - militar. Dona Ruth de Souza iniciou a sua atuação como atriz no Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1945, no espetáculo “O Imperador Jones”; Dona Léa Garcia sobe ao palco pela primeira vez em 1952, em *Rapsódia Negra*, também em uma montagem do TEN; por fim, Dona Zezé Motta iniciou profissionalmente no espetáculo *Roda Viva*, em 1967. De gerações diferentes, testemunharam, vivenciaram e se inseriram profissionalmente, em contextos históricos distintos. A pertença à geração distintas, talvez seja a chave de leitura a nos permitir perceber pontos de distanciamentos, em contraponto a intersecção raça, classe e gênero, comuns em suas trajetórias.

O reconhecimento, nacional e internacional, de seus méritos profissionais, são um dos importantes pontos em comum às três estrelas negras. Após um ano

⁵ CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, n. 1, 2002. p. 177.

⁶ SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 137.



de estudos nos Estados Unidos, Dona Ruth de Souza foi indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza, em 1953. Após um período de atuação junto ao TEN, Dona Léa Garcia sobe ao palco do Teatro Municipal para atuar em *Orfeu da Conceição*. Posteriormente atua na versão cinematográfica, *Orfeu Negro*. Graças a este trabalho Dona Léa Garcia foi indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes. Posteriormente, a adaptação cinematográfica do espetáculo de Vinicius de Moraes, recebeu Oscar de melhor filme estrangeiro. Dona Zezé Motta, a estrela do internacional Xica da Silva iniciou sua atuação profissional no espetáculo *Roda Viva*, de Chico Buarque, em 1967. Uma obra ícone no enfrentamento e resistência à Ditadura Civil Militar.

Em suas infâncias e juventudes, as três atrizes residiram nos bairros da zona sul do Rio de Janeiro, região rica da cidade, na qual suas famílias negras desenvolveram atividades laborais, suprimindo, assim, as demandas por serviços das famílias abastadas daquela região e teceram redes de solidariedade para enfrentar e superar os desafios cotidianos no interior de suas classes sociais.

Das infâncias negras

Dona Ruth Pinto de Souza, filha de Dona Alayde Pinto de Souza e do Senhor Sebastião Joaquim de Souza, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no bairro do Engenho de Dentro, especificamente na Rua Monteiro da Luz, no dia 12 de maio de 1921.⁷ Dona Alayde, sua mãe, foi criada pela família Falcão e casou-se aos 21 anos de idade⁸. Tempos depois a família Souza foi morar em um sítio, no interior de Minas Gerais. Após o falecimento do Senhor Sebastião, a família retornou ao Rio de Janeiro. Junto à família Falcão, mais uma vez, Dona Alayde encontrou proteção, para si e seus três filhos: “*Quando ela enviuvou foi com eles que ela teve apoio*”.⁹ Não sabemos ao certo qual tipo de apoio teria sido dispensado aos recém-chegados à capital federal. Muito provavelmente a família Falcão auxiliou na acomodação dos Souza em sua nova residência e/ou na matrícula escolar da pequena Ruth. De todo modo, a referência aos Falcão aponta para um dado importante para aqueles atores sociais: a dependência da população afrodescendente e pobre das redes de solidariedade e sociabilidades.

⁷ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, concedida em sua residência a Júlio Cláudio da Silva, em 7 de julho de 2007, no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro.

⁸ *Idem*.

⁹ *Idem*.



Ruth de Souza nasceu exatamente trinta e três anos após a Lei Áurea. Muito provavelmente Dona Alayde nasceu no final da década de 1890, no imediato pós-abolição. E a avó da pequena Ruth, em algum momento da década de 1880, nos últimos anos da vigência da escravidão no Brasil. Não obstante, as referências cronológicas, a memória familiar, compartilhada entre as gerações de mulheres negras, parece ter sido um importante legado de valores sustentadores da respeitabilidade entre as famílias negras. Dona Alayde costumava citar a sua própria mãe como exemplo e modelo, para os filhos, mormente no tocante à rigidez e disciplina: “*minha mãe falava dela*” como uma “*pessoa muito rígida, muito séria, muito disciplinada, aquela disciplina*”.¹⁰

Provavelmente a transferência da família Souza do interior de Minas Gerais para o Rio de Janeiro ocorreu por volta do ano de 1930.¹¹ Ao chegar ao Rio de Janeiro, a família Souza se instalou em uma casa de vila na Rua Pompeu Loureiro, da Copacabana dos anos trinta, onde a jovem Ruth de Souza frequentou colégio, cinemas e viveu parte da sua juventude. Nos cinemas do bairro, a menina descobriu sua paixão pela arte.

Outras trajetórias negras também percorreram os espaços entre o Centro, Zona Sul e Norte, da então Capital Federal. A carioca Léa Lucas Garcia de Aguiar nasceu em um hospital da Praça Mauá, no dia 11 de março de 1933. Filha de Dona Stela Lucas de Garcia de Aguiar, uma importante costureira da Zona Sul carioca,¹² e do Senhor José dos Santos Garcia, bombeiro hidráulico. Seus pais se separaram quando Léa contava 3 anos de idade, muito provavelmente, em 1936. Durante uma parte da infância, Léa Garcia e sua mãe moraram em Laranjeiras e depois mudaram-se para o Bairro de Vila Isabel, Zona Norte da cidade. Embora a referência mais forte, em seu processo de construção de memória¹³, seja Laranjeiras, seu relato parece indicar o trânsito entre os dois bairros: “*eu tive essa infância assim, Vila Isabel, Laranjeiras, Vila Isabel*”.¹⁴ No período de infância de Léa Garcia, o senhor José dos Santos Garcia residiu na Rua Marques de

¹⁰ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, concedida em sua residência a Júlio Cláudio da Silva, em 7 de julho de 2007, no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro.

¹¹ *Idem*.

¹² Entrevista com a atriz Léa Garcia realizada por Júlio Cláudio da Silva, nas dependências do SATED-RJ, Centro da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 06 de Julho do ano de 2015.

¹³ POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

¹⁴ Entrevista com a atriz Léa Garcia realizada por Júlio Cláudio da Silva, nas dependências do SATED-RJ, Centro da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 06 de Julho do ano de 2015.



Abrantes, no Bairro do Flamengo, Zona Sul do Rio de Janeiro e Dona Estela Lucas de Garcia de Aguiar possuiu um ateliê no Bairro da Urca.

Seu processo de construção de memória sobre Dona Stella nos oferece algumas pistas sobre algumas práticas ligadas à busca pela respeitabilidade para os membros daquela família negra. O processo de construção de memória de Dona Léa Garcia, enfatiza a separação de sua avó Constança, em função das atividades musicais de seu avô junto a amigos como Pixinguinha, como uma tomada de posição em defesa da respeitabilidade. Contudo, essa seleção do lembrado, não a impossibilita de reafirmar o perfil “liberal” de sua mãe, para usarmos o termo adotado pela atriz. Ao contrário da “austera”, Dona Constança, sua filha Stella parece ter gostado das reuniões e do ambiente musical proporcionado pelo pai e seus amigos. “*Minha mãe que gostava, minha mãe sentava, cantava com o pessoal*”. Assim como Pixinguinha, muito provavelmente Dona Constança, o Senhor Antônio Pio Lucas, eram todos nascidos na última década do século XIX. E parte desta memória sobre o conflito familiar com o universo da música e a valorização de comportamentos marcadores da respeitabilidade em uma família negra, fazem parte daquilo que Michael Pollak definiu como memória compartilhada.¹⁵ Ao mesmo tempo, o relato sobre a separação do casal Constança e Antônio Pio Lucas parece revelar a visão negativa da matriarca sobre o universo das artes. Um campo profissional abraçado pela neta, Léa Garcia, em 1952.

Após a separação, Dona Constança foi “*ser governanta da casa*” na residência da família Godoy de Souza Dantas. Junto a esta família, Dona Stela também teria trabalhado, lavando e cosendo roupas. A narrativa não deixa claro se a Mãe de Dona Constança ou a bisavó de Dona Léa Garcia, também possuiu algum vínculo de trabalho com a família Godoy e qual teria sido. Contudo, sugere tal possibilidade ao referir-se ao tempo do trabalho dessas mulheres: “*então atravessou gerações*”.¹⁶

O relato de Léa Garcia nos permite recuperar aspectos da história de sua constituição familiar e infância. Seu processo de construção de memória nos remete uma importante referência, citada em outra entrevista, à casa dos Godoy.

¹⁵ POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

¹⁶ Entrevista com a atriz Léa Garcia realizada por Júlio Cláudio da Silva, nas dependências do SATED-RJ, Centro da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 06 de Julho do ano de 2015.



Ao fazê-la, a atriz recupera a trajetória profissional de parte de sua linhagem familiar, voltada à prestação de serviços às famílias da Zona Sul do Rio de Janeiro. Na entrevista publicada na obra *Damas Negras*, Léa Garcia relata uma memória familiar marcada pelo afeto e, ao mesmo tempo, reveladora da interseccionalidade. “Sou filha única e única mulher da família. Todos me davam muito carinho, e fui, por causa disso, uma menina pobre, mas muito mimada”¹⁷. O serviço doméstico parece ter sido uma experiência vivenciada por uma parte significativa das famílias negras do Brasil no Pós-abolição. Chama atenção ser este o mesmo ofício e inserção social vivenciada pela família da atriz Ruth de Souza e serem as empregadas domésticas um dos públicos alvos das ações do Teatro Experimental do Negro, movimento social do qual fizeram parte Ruth de Souza e Léa Garcia.

Dona Maria José Motta de Oliveira, internacionalmente conhecida como Zezé Motta, nasceu em 27 de junho de 1944, em Usina Barcelos, interior de Campos dos Goytacazes, no atual estado do Rio de Janeiro. Até a sua estreia profissional assinou Maria José Motta. Foi a atriz Marília Pêra quem sugeriu a mudança de seu nome para Zezé Motta. Sua família migrou para o Rio de Janeiro, então capital da República, quando a pequena Maria contava menos de três anos de idade. Sua mãe era costureira e seu pai músico. Após a transferência para a capital da República, seu pai tocou em instituições culturais tradicionais como o Cordão do Bola Preta¹⁸ e a Gafieira Estudantina¹⁹. Durante o dia atuava como professor de violão e na sociedade do ônibus escolar, responsável por conduzir os alunos da tradicional escola Sacré-Coeur de Marie.²⁰

Com a migração para o Rio de Janeiro, a pequena Zezé Motta foi marcada pelo atravessamento das variáveis, classe, raça e gênero. O processo de transferência do interior do estado para a capital do Rio de Janeiro, sofreu os efeitos da violência contra a mulher, uma das evidências da desigualdade de poder, de força, de gênero, presente na estrutura social instituída pelo

¹⁷ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada Rio de Janeiro: Mauad, 1995, p. 80.

¹⁸ O Cordão do Bola Preta é um tradicional bloco de carnaval carioca fundando em 1918. Disponível em: <https://www.blocosderua.com/rio-de-janeiro/blocos/cordao-da-bola-preta/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

¹⁹ Fundada em 1928, a Gafieira Estudantina é um tradicional espaço cultural carioca de música e dança. Disponível em: <http://guiaculturalcentroedorio.com.br/gafieira-estudantina-musical/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

²⁰ MURAT, Rodrigo. **Zezé Motta muito prazer**. Imprensa Oficial, São Paulo, 2005, p 17-18.



patriarcado. Sua família planejava acomodar-se no Morro do Cantagalo, em Ipanema. Desistiram de fechar negócio com o barraco almejado, após terem notícia de um caso de estupro na vizinhança. Para proteger a filha, a solução foi encaminhá-la para a casa de um tio, porteiro de um prédio no Bairro do Leblon. Lá, tornou-se vizinha e companheira de brincadeiras de criança de Marieta Severo, ao lado de quem, anos depois, estrearia no teatro profissional, no espetáculo *Roda Viva*²¹.

Uma parte da infância e adolescência de Zezé Motta foi vivida em uma instituição para menores carentes, o “Asilo Espírita João Evangelista”, no Bairro de Botafogo. Após voltar a residir com os pais, no Leblon, Maria José passou a conviver com a rotina de trabalho dos seus pais, a mãe costureira e o pai músico e compositor. Nesta fase da vida, descobriu o gosto pela música e seu pai identificou suas habilidades para aprender melodias e emití-las afinadamente.²²

A análise das infâncias dessas atrizes nos sugere, dentre outras coisas, que ao longo do século XX, parece ter havido um leque de possibilidades de prestação de serviço às famílias da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Arte e interseccionalidade

O cotejo das carreiras das atrizes negras Ruth de Souza, Léa Garcia e Zezé Motta, parece evidenciar a presença da interseccionalidade²³ em suas trajetórias e das mulheres negras de suas famílias. A Zona Sul da Capital Federal foi lugar de descobertas das diferenças e desigualdades de classe e raça, para as três Damas Negras em suas infâncias ou adolescência. Na entrevista concedida à Maria Ângela de Jesus, para a escrita da biografia, *Ruth de Souza: a estrela negra*, a atriz relata ter sido naquela região da cidade do Rio de Janeiro seu encantamento pela grande tela do cinema: “Fiquei deslumbrada com o primeiro filme que vi, *Tarzan, O Filho da Selva*, com *Johnny Weissmuller*”. Isso foi no “Cinema Americano”, antes de ser chamado “Cinema Copacabana”. A família residia na Rua Pompeu Loureiro esquina com Rua Constante Ramos, e “quase todos os

²¹ MURAT, Rodrigo. **Zezé Motta muito prazer**. Imprensa Oficial, São Paulo, 2005, p. 19.

²² MURAT, Rodrigo. **Zezé Motta muito prazer**, p. 19-22.

²³ CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, ano 10, n. 1, 2002. p. 177.



dias”²⁴ a menina Ruth de Souza frequentava o cinema. Com dificuldades, sua mãe reunia o dinheiro para o ingresso. Algumas vezes, a pequena Ruth se deixava ficar, encantada, por várias sessões.

Com muita dificuldade, minha mãe juntava o dinheirinho para pagar a entrada do cinema. Muitas vezes, eu ia às duas da tarde, para pegar a primeira sessão, e emendava! Vinha a sessão das quatro, a das seis, e eu esquecia de voltar para casa. Minha mãe ficava na porta do cinema me chamando, me lembro direitinho. Todo o pessoal do cinema já me conhecia.²⁵

Na vila onde morava, Ruth de Souza parece ter descoberto a variável classe social: *“Lá, residiam as lavadeiras e seus maridos. Alguns deles eram jardineiros que cuidavam daqueles antigos casarões de Copacabana”*. Em sua infância, a pequena Ruth brincava com as filhas das famílias para quem sua mãe lavava roupa. Pessoas com as quais a atriz encontraria anos mais tarde, como os Moura Brasil e os Ferraz: *“O ator Buza Ferraz é filho do Paulo Ferraz, que também era meu colega de infância”*.²⁶ Saudosa dos tempos de infância, a atriz recorda-se dos dias em que todos iam aos cinemas: os domingos. Não obstante, cabe sublinhar ser a narrativa de um espaço e tempo marcados por diferenças e desigualdades econômicas, sociais e raciais. O que talvez explique em parte a sua determinação de ultrapassar posteriormente essas barreiras.

Acho que Deus me deu o privilégio, a capacidade de entender. Eu sabia que era pobre e que eles eram ricos, mas minha preocupação maior foi sempre estudar, porque queria fazer ‘alguma coisa’. Eu dizia: ‘Quero estudar porque quero ser alguém’. Apesar de não saber, à época, que alguém era esse.²⁷

Indagada pela entrevistadora, Dona Ruth de Souza localiza na infância o momento da percepção das diferenças de raça e classe. Contudo, a referência não é precisa quanto à data desse acontecimento. Provavelmente ocorreu após o seu retorno ao Rio de Janeiro e à instalação dos Souza em Copacabana, em 1930 ou 1931: *“Essas minhas observações aconteceram já aos nove, dez anos de idade”*.²⁸

²⁴ JESUS, Maria Ângela. **Ruth de Souza**: a estrela negra. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 23-25.

²⁵ JESUS, Maria Ângela. **Ruth de Souza**: a estrela negra. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 24-25.

²⁶ JESUS, Maria Ângela. **Ruth de Souza**, p. 141.

²⁷ JESUS, Maria Ângela. **Ruth de Souza**, p. 141.

²⁸ JESUS, Maria Ângela. **Ruth de Souza**, p. 142.



A menina começa a perceber e a ouvir dos mais velhos serem os seus sonhos irrealizáveis, menos pela variável classe social e mais pela variável raça.

Eram descobertas da criança, da adolescente negra... Eu também descobri que adolescente negro sofre muito com a passagem da fase de criança para adulto. E que criança e adolescente negro sofrem duas vezes mais, porque têm os mesmos sonhos, os mesmos desejos que os demais, mas não tem tudo o que querem. Quando eu dizia, por exemplo, que queria aprender a tocar piano, respondiam: 'Que absurdo! Como a filha da lavadeira quer aprender piano?' Eu gostava de música, também adorava cinema e queria ser artista. Então, diziam: 'Imagine, querer ser artista 'Não tem artista preto'. E, naquela época, não tinha mesmo. Nos filmes que tenho aqui em casa, produzidos nas décadas de 30 e 40, os negros não participavam de quase nada, a não ser como serviçais. Isso também acontecia nos filmes produzidos nos Estados Unidos.²⁹

Suas narrativas revelam serem seus sonhos e trajetória atravessados pelas limitações incontáveis decorrentes da intersecção raça, classe e gênero. Nesse vivenciar seus sonhos parece ter significado a superação de desigualdades interseccional.

O processo de construção de memória de Dona Léa Garcia, recupera experiências daquilo que ela define como *mimos*, vividos em sua infância, entre os quais estavam os presentes dos patrões de sua avó Constança: *“traziam bonecas pra mim da Europa, me vestiam com roupas da Casa Shirley, que naquela época era muito caras, andavam comigo naquelas limusines antigas para baixo e pra cima”*.³⁰ O primeiro contato da pequena Léa Garcia com o cinema se deu em companhia das assistentes de costura de sua mãe. Aos seis anos de idade parece ter ocorrido uma experiência com a visibilidade de sua imagem comparável ao seu posterior ofício de atriz de teatro, cinema e televisão: a de modelo para pintura de um retrato. Olga Souza Dantas, quando ainda solteira, junto com sua amiga, Rosita Thomaz Lopes³¹, pintaram um “retrato” da pequena Léa. As sessões de pintura aconteciam em um *“apartamento na [Avenida] Voluntários da Pátria” [...] e eu ficava lá a tarde toda e elas pintaram meu retrato*”. As duas amigas, do universo dos ricos de Botafogo e Copacabana,

²⁹ JESUS, Maria Ângela. **Ruth de Souza**: a estrela negra. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

³⁰ Entrevista com a atriz Léa Garcia realizada por Júlio Cláudio da Silva, nas dependências do SATED-RJ, Centro da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 06 de Julho do ano de 2015.

³¹ Rosita Thomaz Lopes foi uma atriz de teatro, cinema e televisão, nascida na cidade do Rio de Janeiro em 01 de junho de 1920. <https://oglobo.globo.com/cultura/morre-atriz-rosita-thomaz-lobes-aos-92-anos-7797550>. Acesso em: 9 fev. 2022.



estudavam pintura e após concluir o quadro o colocou na sala de visita: *“era uma sala de visitas enorme, eu adorava, eu passava naquela sala enorme e me via e sentava nas poltronas e ficava me admirando, gostando de me ver ali naquele retrato pintado a óleo”*³². Sobre este momento de sua vida, a atriz vocaliza como sendo: *“de uma menina pobre mas muito mimada”*³³.

Ao reconstruir suas memórias³⁴ sobre a infância e adolescência recorda sentir-se *“igual porque eles pintavam meu retrato, saiam comigo no carro me mostrando pra todo mundo, me chamavam de mignon e eu me sentindo igual”*.³⁵ A pequena Léa brincava com as outras meninas moradoras do edifício, onde residiam os Godoy, quando visitava ou ficava sob os cuidados da sua avó Constança. 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 percebido uma ruptura na adolescência: *“Eu comecei a sentir mais foi na mudança de idade, na adolescência, na infância não”*.³⁶

Na adolescência, Léa Garcia percebeu as mudanças decorrentes da sua condição de menina negra, filha da costureira e neta da funcionária da família dos Godoy: *“Começou a me incomodar. Por exemplo, as minhas amiguinhas, que eu ficava com elas na casa delas, em dias de aniversário 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 com uma outra menina negra da sua classe social: *“Eu então comecei a fazer amizade com uma amiga minha, que era filha de uma amiga da minha mãe, que trabalhava numa casa de família, a Dulce. Comecei a ficar mais amiga da Dulce”*. Seu relato reitera o seu distanciamento: *“porque aquelas meninas, que na minha infância inteira a gente brincava, ria, passeava com as famílias delas de carro pra lá, de carro*

³² Entrevista com a atriz Léa Garcia realizada por Júlio Cláudio da Silva, nas dependências do SATED-RJ, Centro da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 06 de Julho do ano de 2015.

³³ *Idem.*

³⁴ POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

³⁵ Entrevista com a atriz Léa Garcia realizada por Júlio Cláudio da Silva, nas dependências do SATED-RJ, Centro da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 06 de Julho do ano de 2015.

³⁶ *Idem.*



pra cá. Elas começaram a ter um outro rumo".³⁷ Muito provavelmente suas amigas brancas começaram a circular em novos espaços de sociabilidade, marcadores da pertença dos recortes raça, gênero e classe social.

O bairro do Leblon reservou decisivas experiências para Dona Zezé Motta. Lá estudou na escola Santos Anjos, fundada por Dom Hélder Câmara, para atender aos moradores do conjunto habitacional Cruzada de São Sebastião, construído para abrigar os moradores removidos da favela do da Praia do Pinto, como parte da estratégia de higienização e remoção de favelas, no Rio de Janeiro, ocorrido na primeira metade do século XX.³⁸

As experiências como estudante na escola Santos Anjos, parece ter significativa influência para o surgimento da artista e sua consciência política, especialmente das relações raciais. Segundo o relato da atriz: "*Foi fundamental na minha formação. A partir do contato com as ideias de dom Hélder, adquiri consciência política e me tornei uma pessoa de esquerda. Comecei a me dar conta de toda a injustiça social*".³⁹

Uma segunda influência importante parece ter sido a do professor de filosofia: Jader de Brito. Ele levava a sua turma aos Teatro Municipal, para assistirem aos Concertos para a Juventude, ao Museu de Raimundo Castro Maia, no Alto da Boa Vista, ao Largo do Boticário, para assistir peças como *Memórias de um Sargento de Milícia*, com o ator negro Milton Gonçalves⁴⁰ ou aos espetáculos do Grupo Opinião, do qual fazia parte o ator negro Jorge Coutinho.⁴¹

A partir do grêmio estudantil Zezé Motta iniciou a sua experiência como atriz de teatro, em montagens de textos como *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, de Brecht, *Diário de Anne Frank e Liberdade*. Ao narrar os momentos iniciais no teatro, a atriz oferece um testemunho de experiência com a discriminação racial. Nesse sentido, o relato da atriz se aproxima de nossa hipótese de ser o universo das artes um *locus* privilegiado de observação da presença da variável raça na

³⁷ *Idem*.

³⁸ MURAT, Rodrigo. **Zézé Motta muito prazer**. Imprensa Oficial, São Paulo, 2005, p. 19-22.

³⁹ MURAT, Rodrigo. **Zézé Motta muito prazer**, p. 23-24.

⁴⁰ O ator e diretor Milton Gonçalves nasceu em 9 de dezembro de 1933, em Minas Gerais. <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/milton-goncalves/>. Acesso em: 4 fev. 2022.

⁴¹ MURAT, Rodrigo. **Zézé Motta muito prazer**, p 24-25. Filho do senhor Manoel Coutinho e Dona Mercedes Antônia Coutinho, o ator, diretor e ex-presidente do SATÉD-RJ, Jorge Coutinho nasceu no bairro de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro, em 6 de setembro de 1934. Entrevista com Jorge Coutinho realizada por Julio Claudio da Silva no dia 12 de junho de 2016, nas dependências do SATÉD.



sociedade brasileira.⁴² Era uma montagem de *Os Viajantes*, um auto de Natal escrito por Maria Clara Machado. Na ocasião Zezé Motta interpretava a Vigem Maria e seu amigo Zaqueu, o José, ambos negros. A apresentação da peça iniciou-se sob os pilotis dos prédios da Cruzada de São Sebastião, mas terminaram no pátio da escola Santos Anjos, pois foram expulsos do vão dos prédios pelos ovos arremessados pelos moradores. Parece ter havido um ônus para os atores negros por terem interpretado papéis de personagens supostamente brancos. O processo de construção de *memória da atriz sobre este episódio foi sintetizado, na seguinte assertiva: “Para você ver que o preconceito está enraizado mesmo entre negros e pobres”*.⁴³

A atriz parece referir-se ao descontentamento dos moradores da Cruzada de São Sebastião com os atores negros, por não corresponderem a uma representação milenar da Sagrada Família, feita de referenciais do fenótipo europeu e branco, muitas vezes loiro dos olhos azuis. Ao mesmo tempo, o relato autobiográfico da atriz sugere serem majoritariamente negro os moradores removidos da Favela do Pinto e, muito provavelmente, os alunos da escola Santos Anjos. Nesse sentido, os fragmentos de seus relatos autobiográficos deixam escapar a presença em sua formação escolar de formas diversas de ensino facilitadora da construção de uma leitura de mundo, na qual estão postas as variáveis raça e gênero e as desigualdades de classe.

Do direito à escolha

Ao ingressarem na carreira artística Ruth de Souza, Léa Garcia e Zezé Motta enfrentaram e superaram estigmas direcionados a homens e mulheres negras no Pós-Abolição. São estigmas ligados ao direito de escolhas profissionais,

⁴² SILVA, Julio Claudio da. Narrativas de si, narrativas sobre uma estrela de Orfeu do Carnaval (1950-1960). In: Bárbara Rebecka Gomes de Lira e Michele Pires Lima (orgs.). **Nas malhas da história: relações de gênero, trabalho e lutas sociais no Brasil**. 1ª ed. Curitiba: CRV, 2021; SILVA, Julio Claudio da. Léa Garcia, narrativas sobre uma dama negra do teatro e cinema 1952-1957. In: Histórias de mulheres negras no pós-abolição. **Revista Canoas do Tempo**, Manaus, v. 11, p. 1-5, 2019; SILVA, Julio Claudio da, ROCHA & SANTOS, Joceneide Cunha dos, "A vida imita a arte: relações raciais e de gênero na história de uma filha do vento". In: SILVA, Julio Claudio da, ROCHA, João Marinho da, SANTOS, Joceneide Cunha dos (org.). **Ensino de história e cultura Afro-Brasileira desafios e perspectivas na Amazônia**. 1ªed. Manaus: Editora da UEA, 2019; 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. SILVA, Julio Claudio da. Ruth de Souza entre raça e gênero: reflexões sobre a trajetória de uma Dama negra, (1921-1954). Em tempo de História (digital), v. 25, p. 104-118, 2014.

⁴³ MURAT, Rodrigo. **Zezé Motta muito prazer**. Imprensa Oficial, São Paulo, 2005, p. 26.



a ser feito por mulheres e homens negros. Os membros e egressos do TEN estiveram diretamente ligados a criação de espaço e temáticas para atrizes e atores negros, e a luta pelo direito de optarem livremente por um ofício de sua escolha. Uma vez conquistado os raros espaços possíveis para atrizes e atores negros, ainda restava o desafio da conquista de personagens não estigmatizados, mas que encarnassem as conquistas ou anseios por mobilidade social.

Convencida por Abdias Nascimento de seu potencial artístico ou sua “*máscara de atriz*”⁴⁴, Léa Garcia inicia sua carreira no teatro na noite do dia 25 de julho de 1952, em Rapsódia Negra. A matéria publicada no jornal *Última Hora* oferece evidência sobre como foi a montagem do espetáculo, sua recepção junto à crítica e ao público e sobre como a atuação profissional das mulheres negras no Pós-Abolição estavam ligadas a certos estereótipos e estes por sua vez parecem refletir-se no mundo das artes cênicas.

A matéria “Rapsódia Negra’, Nova Atração do Acapulco” oferece pistas sobre os desafios enfrentados pelos TEN em suas montagens teatrais, e nos permite pensar a extensão, a envergadura da luta e os protagonismos políticos dos membros e egressos daquele grupo, nas décadas de 1940 e 1950, assim como da geração de atrizes surgida na década seguinte. Na avaliação do articulista não identificado, Abdias Nascimento “*já tem feito muito pelo teatro*”. Contudo, em seu balanço as iniciativas do TEN seriam “*tão efêmero quanto interessante*”. A matéria indica haver a previsão da apresentação do grupo para aquela noite de 25 de julho de 1952, não em um teatro, mas na “*boite’ Acapulco*”.⁴⁵ Muito provavelmente o abrigo do espetáculo em um recinto de dimensões inferior a um teatro resultou da falta de apoio recebido para as atividades do TEN.

O diretor do TEN e o próprio grupo “*nem sempre foi bem compreendido no seu esforço*”. Segundo o articulista, “*apesar do apoio dos intelectuais*”, nem sempre obtiveram sucesso de público, ou na palavra do autor “*bilheteria*”, ou pôde contar com a “*boa vontade por parte dos proprietários de teatro*”.⁴⁶ Muito provavelmente a fase com pouco interesse do público e apoio dos donos e arrendadores de teatro contribui para a suspensão das atividades teatrais do

⁴⁴ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada Rio de Janeiro: Mauad, 1995. p. 87.

⁴⁵ Sem Autor, “RAPSÓDIA NEGRA”, nova atração do Acapulco. *Última Hora*, [s. l.], 25 jul. 1952. Coleção Abdias Nascimento IPEAFRO-RJ/GEHA/UEA.

⁴⁶ Sem Autor, “RAPSÓDIA NEGRA”, nova atração do Acapulco.



TEN: “O grupo morreu após um grande sucesso, com a representação de uma das peças mais interessantes do moderno teatro brasileiro – aquela admirável “Macumba”, da autoria de Joaquim Ribeiro”.⁴⁷ O autor não identificado não deixa claro se o texto de Joaquim Ribeiro citado é *Aruanda*, montado em 1948, na fase de atuação de Dona Ruth de Souza.⁴⁸ Neste caso, o TEN estaria há quatro anos sem fazer uma montagem de grande repercussão junto ao público.

Apesar das dificuldades para as montagens dos espetáculos, o TEN teria em seus planos fazer o espetáculo *Os negros*, de Lima Barreto, escrita em 1903, e ainda inédita quarenta e nove anos depois. Resiliente, Abdias organizou “um conjunto folclórico, que apresenta hoje, na “boite” do posto 2, uma pequena revista, denominada “Rapsódia negra”.⁴⁹ A pequena revista foi dirigida por Abdias Nascimento e contava em seu elenco com Mercedes Batista, “do Corpo de Baile do Teatro Municipal, e que é também a responsável pela montagem de diversas cenas.” Também atuaram no espetáculo “o cômico” Tião, “a cantora cubana” Nelly Lujan, Léa Garcia, Coralina, Ivan Vidal, Claudiano Filho, os bailarinos Milka Cruz, Tereza Maria, Nazareth, Dulce, Gina, Sonia Maria, Benedito, Lima, Moacir e Olimpio. Tratava-se de um elenco negro de uma montagem do TEN, assim definida pelo articulista: “em suma, uma poeira de astros de côr selecionados”.⁵⁰

Muito provavelmente, o articulista não identificado, era um dos intelectuais aliados indicados pela matéria. O texto parece ter por objetivo divulgar o espetáculo.

E já que demos notícia do elenco, nada nos custará apresentar também o programa, elaborado aliás sem nenhum exclusivismo regionalista. Vejam lá: “Imagens do Recife” (frêvos e maracatus), “Presença da Bahia” (pregões e samba), “Mãe Preta”, “Candomblé”, “Ritmos haitianos”, “Noturno do Harlen”, “Cuba dança e canta”. Como vêem teremos assim uma deliciosa mistura de Abdias Nascimento com Katherine Dunham.⁵¹

⁴⁷ Sem Autor, “RAPSÓDIA NEGRA”, nova atração do Acapulco.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ Sem Autor, “RAPSÓDIA NEGRA”, nova atração do Acapulco. Última Hora, [s. l.], 25 jul. 1952. Coleção Abdias Nascimento IPEAFRO-RJ/GEHA/UEA.

⁵⁰ Sem Autor, “RAPSÓDIA NEGRA”, nova atração do Acapulco.

⁵¹ Sem Autor, “RAPSÓDIA NEGRA”, nova atração do Acapulco.



Ao final do texto, o autor informa ter sido naquele dia 25 de julho de 1952 a estreia do espetáculo. O patrocínio teria sido dado pela “*Associação Brasileira de Ajuda ao Menor, que tem como presidente a sra. Adalgisa Lourival Fontes*”⁵².

A matéria “*Ao som de atabaques e tambores*”, publicada em *Diário Carioca*, oferece mais informações sobre como foi a montagem de Rapsódia Negra. Mais que isso, registrou aspectos da recepção de parte do público em relação a um espetáculo encenados por um grupo de atrizes e atores negros. Além das apresentações na Boate Acapulco, teria havido outras apresentações do TEN no Teatro Recreio, próximo à Praça Tiradentes, região central do Rio de Janeiro. O espetáculo *Rapsódia negra*, seria constituído por dez quadros e um prólogo. Eneida Costa de Moraes registra os anos de luta, capitaneado por Abdias Nascimento, “*para a criação de um teatro negro no Brasil*”.⁵³ Embora discordasse em alguns aspectos “*nunca deixarei de aplaudir o fervor com que [Abdias Nascimento] se dedica a essa tarefa*”, afirmou a autora. E lamentou haver um desinteresse público, em particular da Prefeitura, no tocante ao apoio às montagens do grupo.

A Prefeitura ajuda-os moralmente; desde quando as chamadas vitórias morais e os auxílios dessa espécie deram para alimentar estômagos ou levar para frente iniciativas privadas? Como é próprio dos negros ter coragem e persistência, Abdias avança corajosa e persistentemente.⁵⁴

O lugar do qual a articulista emite a sua narrativa, não seria o de crítico teatral especializado. Ainda assim, o texto nos oferece elementos sobre a montagem e a apresentação do TEN, como também o posicionamento político antirracista e de aliado ao grupo da autora: “*Ninguém espere de mim uma crítica teatral sobre ‘Rapsódia Negra’. Tenho como lema não dar palpites em terreno alheio, mas que me perdoem os críticos e também aqueles que se consideram brancos puros*”. A matéria não deixa claro o sentido da expressão “brancos puros”. Contudo seu registro parece indicar haver tomadas de posição a partir deste qualificativo racial.

⁵² Sem Autor, “RAPSÓDIA NEGRA”, nova atração do Acapulco.

⁵³ MORAIS, Eneida Costa de. Ao som de atabaques e tambores. *Diário Carioca*, [Rio de Janeiro], 31 ago. 1952. Teatro. 1 recorte de jornal. Coleção Abdias Nascimento.

⁵⁴ MORAIS, Eneida Costa de. Ao som de atabaques e tambores.



“Ao som de atabaques e tambores” traz ao público as suspeitas se a criação de um teatro negro poderia resultar em racismos às avessas: *“Se tenho medo, muito medo de que os negros brasileiros fazendo um teatro próprio caiam num racismo perigoso”*. Seguida da constatação de serem os negros discriminados: *“sinto também que os brancos (com perdão da palavra) brasileiros estão ainda cheios de preconceitos contra os de outra cor”*.⁵⁵

O expectador privilegiado oferece o testemunho da prática do preconceito racial direcionado ao teatro negro. A mesma poderia ser aferida através da baixa presença dos brancos na plateia e a sua eloquente reação nos momentos de aplausos.

E isso se vê perfeitamente assistindo a uma exibição de negros entre nós. Poucos são os brancos que na plateia se sentam e os aplausos que de suas mãos saem são raros, quase nenhum. Olham tudo aquilo com ódio e nojo e é mesmo fácil ouvir-se, nas senhoras, uma frase: – por isso é que não arranjo uma cozinheira que preste.⁵⁶

A matéria é reveladora da receptividade da proposta estética ou da qualidade da apresentação do TEN e torna público o olhar, ou melhor, o posicionamento político do público. Chama atenção as expressões corporais reveladoras da reprovação em relação as apresentações do elenco constituído por atrizes e atores negros: a recusa por ocuparem os assentos e a aplaudir o espetáculo. A hierarquia racial entre brancos e negros também eram expressadas através da violência simbólica estampadas na face e nos olhares de “ódio” e “nojo”.

Contudo, a matéria merece especial atenção ao trazer ao público, quando da sua publicação, o testemunho de relatos contendo outros subtipos de hierarquias no âmbito das desigualdades raciais. A frase **“por isso é que não arranjo uma cozinheira que preste”** (grifos meus), atribuída às senhoras não identificadas, parece revelar o entendimento ou defesa de restrições ao direito de escolhas profissionais, por parte das mulheres negras no Pós-Abolição.

Muito provavelmente as restrições e a falta de apoio às atividades do TEN, refletiu este entendimento, compartilhado entre a elite branca e economicamente privilegiada do Rio de Janeiro, segundo o qual não teriam os integrantes do grupo

⁵⁵ MORAIS, Eneida Costa de. Ao som de atabaques e tambores.

⁵⁶ MORAIS, Eneida Costa de. Ao som de atabaques e tambores. Diário Carioca, [Rio de Janeiro], 31 ago. 1952. Teatro. 1 recorte de jornal. Coleção Abdias Nascimento.



direito à livre escolha de suas profissões. O registro parece evidenciar a existência de uma certa perspectiva de divisão social do trabalho, em uma sociedade estruturada pelas variáveis gênero, raça e classe social. Em outras palavras, o estigma articulado à interseccionalidade vincularia as mulheres negras, no Pós-Abolição, a funções similares ocupadas por parte das mulheres escravizadas, nas casas grandes. Estigma e interseccionalidade naturalizariam os destinos das mulheres negras vinculando-as ao serviço doméstico, fora e dentro do palco.

A matéria publicada em *Diário Carioca* ainda não faz referência ao desempenho da jovem Léa Garcia. Contudo, este eloquente registro ganha relevo por referir-se ao espetáculo de estreia da atriz e por ter o trabalho doméstico atravessado gerações em sua família, vivenciado por sua mãe Stella e avó Constança. Uma vivenciada profissional também presente em milhares de outras avós, mães, tias, filhas e sobrinhas em famílias negras no Pós-Abolição, como a Dona Alayde, mãe de Dona Ruth de Souza. Nesse sentido, a matéria parece evidenciar a agência e a envergadura do desafio enfrentado pelas atrizes Ruth de Souza, Léa Garcia e Zezé Motta, ao construírem espaço para atuação profissional no universo das artes cênicas, para si e seus colegas.

Outrossim, teria o estigma e a interseccionalidade - naturalizado e vinculado os destinos das mulheres negras ao serviço doméstico? A documentação pesquisa sugere serem, o estigma e a interseccionalidade vivenciada fora do palco, a chave para a compreensão das motivações para as recorrentes ofertas dos papéis de empregadas domésticas ou subalternizados nas trajetórias profissionais de Ruth de Souza, Léa Garcia e Zezé Motta.

Protagonismos das atrizes negras na superação de estigmas

Zezé Motta cursou o tradicional Tablado, tendo por professora a consagrada Maria Clara Machado. O diálogo com sua vizinha sobre sua formação teatral parece indicar alguns estigmas e expectativas prévias, a serem superados pelas atrizes negras, no final da década de 1960. “*Minha vizinha falou assim: ‘Ué, mas você está fazendo curso de arte dramática?’ Eu respondi: ‘Estou, no Tablado. Ela me veio com a seguinte frase: ‘É, eu não sabia que, para fazer papel de empregada, precisava fazer este curso’.*” A revelação de haver um lugar



previamente definido, um tipo de personagem a priori para as atrizes negras, teria impactado a atriz. “*Fiquei muito chocada com o que ouvi*”.⁵⁷

A jovem Zezé Motta recebeu uma das três bolsas ofertadas pelo Tablado, graças a mediação do professor de português e diretor do Colégio Santos Anjos. Segundo a atriz, ele havia percebido “*algo na minha encenação, na minha dedicação, e me deu uma bolsa de estudos*”. Mais que um incentivo, a indicação do nome da atriz parece indicar uma tomada de posição antirracista ou contrária ao estigma limitador das livres escolhas de ofícios, assim como outros profissionais do universo das artes cênicas parece ter tomado. Segundo o relato da atriz sobre o teste e seleção para compor o elenco de Roda viva, o resultado teria atendido a intenção do diretor de também contar com uma atriz negra no espetáculo. “*Fui fazer o teste e passei de propósito porque o José Celso sempre foi revolucionário, de vanguarda, e queria muito, no elenco, pelo menos um ‘ator’ e uma ‘atriz negras’*”.⁵⁸

Muito provavelmente, parte dos profissionais ligados às artes cênicas, no ano de 1968, estavam conscientes, debatiam e tomavam posições contrárias acerca das restrições às atuações de atores negro e aos papéis por estes interpretados. Segundo a atriz, José Celso Martinez Correia pretendia “*romper com essa prática de só convidar o ‘ator negro’ para fazer papel de empregado, escravo, motorista. Ele já estava preocupado com isto naquela época*”⁵⁹.

O próprio relato da atriz indica ter havido outros profissionais em posição capaz de definir os destinos profissionais de atrizes negras, preocupados em incluí-las em papéis fora dos estereótipos e expectativas sociais sobre o lugar social das mulheres negras no Pós-Abolição: “*E eu participei, felizmente, de vários projetos com esse objetivo*”. Em Roda viva, a atriz e cantora Zezé Motta fez parte de um coro constituído por atores “*de todas as cores, onde, aliás, eu era a única negra. (Risos.)*”. Eram estudantes, policiais, mendigos, entre outros os personagens integrantes do coro a cantar uma ópera.⁶⁰

⁵⁷ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada Rio de Janeiro: Mauad, 1995, p. 195.

⁵⁸ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada. Rio de Janeiro: Mauad, 1995. p. 196.

⁵⁹ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**, p. 197.

⁶⁰ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**, p. 197.



No espetáculo *A Moreninha* atuou como a babá da personagem principal e a rainha-atriz em *Hamlet*. Tais experiências teatrais lhe deram a “*a impressão de que tudo eram flores*”, no universo das artes cênicas.⁶¹ As experiências iniciais no teatro, nas quais interpretou papéis que poderiam ser assumidos por artistas não negros, ou nas palavras da atriz, “*normais, independentemente de ser negra*”, trouxe-lhe a seguinte expectativa sobre o futuro: “*tudo eram flores*”. Na montagem de “*Fígaro*”, foi escolhida propositalmente por Gianni Rato, para interpretar o papel de destaque, a Senhora Alma Viva, tendo Beatriz Segall, com seus cabelos tingidos de louro, como escrava da sua personagem.⁶²

Em 1969, no segundo ano de sua carreira, Zezé Motta fez a sua primeira atuação internacional nos Estados Unidos, México e Peru no elenco do Teatro de Arena. As montagens de *Arena conta Bolívar* e *Arena conta Zumbi* repercutiu na imprensa estadunidense. Uma matéria do The New York Times destacou a atuação da jovem Zezé Motta, a atriz negra que “cantava com uma voz belíssima e com boa atuação”. Ao retornar ao Brasil pensou: “*agora, ninguém me segura!*”.⁶³

Após retornar ao Brasil, Zezé Motta foi buscar emprego na TV Tupi, emissora onde já havia atuado na novela “Beto Rockfeller”, de Bráulio Pedrosa, fazendo o papel de empregada doméstica.⁶⁴ Na ocasião encontrou e dialogou com outra atriz, quando ouviu o comentário, a saber. “*Li que você estava nos Estados Unidos. Que chique! Está fazendo o quê aqui?*”. Para Zezé Motta a indagação da colega não identificada repercute as notícias publicadas na imprensa brasileira sobre a sua atuação e o convite para cantar em uma casa de espetáculos de *New Jersey*. O diálogo prossegue com a atriz negra informando estar em busca de trabalho na TV, recebendo a seguinte resposta: “*Ah, mas fique tranquila. Vai “rolar” alguma coisa, porque estão começando a gravar duas novelas novas. Não é possível que não tenha uma empregada*”.⁶⁵ O relato ouvido na plateia, e transcrito na matéria Eneida Costa de Moraes sobre a estreia de Rapsódia Negra, em 1952, sugere ter a mulher negra no Pós-Abolição enfrentado um estigma com

⁶¹ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**.

⁶² ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

⁶³ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**, p. 199.

⁶⁴ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**.

⁶⁵ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**, p.199.



potencial limitador de sua livre escolha e atuação profissional, o pré-estabelecido serviço de empregada doméstica. A naturalização da ocupação profissional da mulher negra ser empregada doméstica, seria uma espécie de expectativa-destino no Pós-Abolição, assim como foram as cozinhas das casas grandes destinadas a parte das filhas de ventre escravizadas. O diálogo entre duas colegas de trabalho parece indicar ter havido uma transposição desses estigmas direcionados aos corpos e vidas femininas negras para as produções artísticas, tornando-as assim um locus de observação da intersecção raça, gênero e classe na estrutura social brasileira, na segunda metade do século XX.

Segundo Zezé Motta, no início de sua carreira teria atuado em vários papéis de empregada doméstica e após o seu grande sucesso no cinema entendeu a lógica da oferta de trabalho para as atrizes negras: *“E, realmente, no início de carreira na televisão, fiz uma empregada atrás da outra. Depois de ‘Xica da Silva’, eu já estava mais consciente de como é que ‘a banda toca’ nos meios de comunicação”*.⁶⁶

Após concluir a atuação no papel principal do filme de Cacá Diegues, Zezé Motta foi convidada para atuar em “Festa de Aniversário”, de Clarice Lispector. Mais uma vez a atriz ficou esperançosa acreditando tratar-se de um papel não estereotipado ou estigmatizado: *“Fiquei realmente toda prosa quando peguei o roteiro e vi que, nele, estava grifado o meu nome”*. Ao chegar a casa, com surpresa, percebeu tratar-se de um papel para atuar servindo nas festas. A atriz reagiu e disse ao diretor de tv, *“muito obrigada, mas prefiro ser uma das convidadas dessa festa a servir doces”*.⁶⁷

O diretor o teria aconselhado a aceitar o papel e assim garantir espaço para a sua atuação na TV: *“Querida, entendo a sua situação, mas, ‘cai na real’. Se você ficar nessa postura, não vai mais fazer televisão”*. Em resposta, a Zezé Motta teria dito: *“Bom, então não vou mais fazer televisão”*.⁶⁸

Ruth de Souza iniciou seus primeiros passos no universo das artes cênicas no TEN. Graças a uma bolsa de estudos da Rockefeller Foundation, estudou um ano nos Estados Unidos. Uma parte deste período foi de formação no mais antigo teatro-escola *African-American*, criado com objetivos políticos.

⁶⁶ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada. Rio de Janeiro: Mauad, 1995. p. 200.

⁶⁷ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**.

⁶⁸ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**.



Independentemente de seu talento, Ruth de Souza se constitui como personagem histórico por seu pioneirismo como atriz afrodescendente e pela vivência nesses espaços de luta.

Durante a entrevista com a atriz, Sandra Almada, a entrevistadora, recoloca a variável raça em uma tentativa de racializar a discussão: “*No seu modo de ver, a competência é capaz de ‘driblar’ o racismo, mesmo no caso da TV brasileira, em que ele se manifesta ostensiva e permanentemente, ‘dificultando’ a evolução profissional do ‘artista negro’?*”.⁶⁹ Na resposta, a atriz se reporta às décadas de 1930 e 1940, e explica ser o preconceito presente não só na televisão, mas na arte e na cultura importada da Europa e dos Estados Unidos: “*Hollywood começou a fazer cinema, mas só com aquela gente ‘linda, loira’*”.⁷⁰

Tão importante quanto acompanharmos os argumentos da atriz é tentarmos entender as razões que a levam a responder à questão apresentada com a análise do fenômeno no cinema norte-americano. Em outras palavras, em que medida uma mulher negra, pioneira no teatro de comédia e drama, no cinema e na televisão, ao viver o sonho de tornar-se atriz pode assumir o racismo desses espaços. Outra variável importante na formulação desta resposta pode ter sido a experiência de ter crescido sob o Governo Vargas, com sua ditadura amadurecida, e ter vivido sob o jugo de toda a ditadura civil-militar. Dona Ruth de Souza teve uma atuação, no mínimo expressiva, no processo de criação de espaços para atrizes e atores negros após 1940. A atriz disputou e reivindicou o reconhecimento de seu lugar no espaço privilegiado no Panteão das Grandes Damas. Todavia, não podemos perder de vista ter sido Ruth de Souza, uma mulher negra, filha de empregada doméstica com um lavrador, um caso de protagonismo histórico pautado pelo enfrentamento de opressões interseccionais a partir da década de 1940. Outrossim, no processo de luta pela superação de estigmas e do destino pré-estabelecido para as mulheres negras no Pós-Abolição, seria possível, ainda, ser politicamente engajada?

E os papéis de empregada, que ainda hoje vejo nesses filmes antigos, é sempre o mesmo: ela só aparece para servir. Mas acontece que, nos Estados Unidos, os artistas negros foram crescendo, realizando melhores papéis e, hoje, já temos vários deles ganhando Oscar e fortunas. Eles são o que plantaram. A forma de agir é a seguinte: se querem ser cantores, então

⁶⁹ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada. Rio de Janeiro: Mauad, 1995. p. 156.

⁷⁰ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**.



*começam a cantar. A gravadora estava roubando? Eles se uniram e fizeram a sua própria.*⁷¹

Apesar da resposta se reportar ao cenário cultural norte-americano, caberia perfeitamente para os problemas do racismo na televisão brasileira. A denúncia inicial do lugar do negro no cinema, nos filmes antigos cabe para a televisão brasileira, sobretudo em suas primeiras décadas. Mas a atriz pontua a qualidade da união entre os afrodescendentes norte-americanos em relação aos brasileiros como fator diferencial: “*Os negros norte-americanos se unem imediatamente para realizar qualquer coisa*”. Para ela a limitação do êxito do afrodescendente brasileiro seria a resultante de sua própria desunião: “*Isto porque, como negros, eles se defendem*”.⁷²

Disposta a retomar a questão racial na televisão brasileira, Sandra Almada problematiza a permanência de algumas práticas do teatro dos anos quarenta na produção da novela estrelada por Ruth de Souza: “*À semelhança do que aconteceu em A Cabana do Pai Tomás na qual o ator Sérgio Cardoso atuou pintado de preto, na peça Anjo Negro, de Nelson Rodrigues, feita especialmente para o Teatro Experimental do Negro, aconteceu o mesmo. Por quê?*”. A atriz explica que na época da montagem de *Anjo Negro*, o TEN não teria recursos para executar o projeto e, por isso, Maria Della Costa o montou. E reconhece que o personagem negro era feito por um ator branco pintado de preto. Em relação ao episódio da novela e o ator Sérgio Cardoso teria havido uma injustiça, em relação ao ator. Quando a novela foi ao ar, “*Sérgio já havia feito, na TV Tupi, a história do judeu errante, depois fez uma outra novela interpretando o português Antônio Maria, e quis fazer um negro. Ele tinha um grande nome, muito sucesso e fazia o que queria*”. Naqueles dias uma outra alternativa ao papel seria o ator Milton Gonçalves, já contratado da TV Globo, mas pouco conhecido.⁷³

Em relação as críticas por Sergio Cardoso pintar-se de preto para fazer um personagem negro, a atriz parece atribui-las ao próprio ator, e não à produção da novela que o escalou. Trata-se de uma restrição as possibilidades de atuação dos atores negros, denunciada em diversos momentos por Ruth de Souza, seu amigo Nelson Rodrigues e o Teatro Experimental do Negro.

⁷¹ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**, p. 156.

⁷² ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

⁷³ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**, p. 157-158.



A entrevistadora questiona em que medida a atriz sente ter sido o seu talento reconhecido ao longo de sua trajetória: “*Nesses 40 anos de trabalho na televisão brasileira, a senhora acha que conquistou o reconhecimento e o lugar de importância que merece?*”⁷⁴ Paradoxalmente, Dona Ruth de Souza explica que somente em duas obras da televisão desempenhou o papel principal, nos demais foi coadjuvante. A narrativa naturaliza a existência de critérios para a seleção dos elencos, remonta as referências às produções de *Hollywood* adequando-as às da televisão.

*Se eu fizer um balanço da minha carreira, com exceção dos papéis que interpretei na novela A Cabana do Pai Tomás e no especial Quarto de despejo, em que estreei mesmo, sempre fiz coadjuvações. Nunca fiz um papel principal em novela e nem tenho condições, porque sei qual é a mecânica da coisa. A televisão vende beleza, Hollywood também vendia as chamadas estrelas, a imagem da mocinha romântica. Para os papéis principais, são sempre escolhidos os ‘mocinhos’ e ‘mocinhas’ bonitinhos. Na verdade, trata-se de uma categoria: a dos galãs e estrelas, mas existem os atores de ‘verdade’, que são os coadjuvantes. Esses ‘carregam’ a história, já que o mocinho e a mocinha não podem fazer uma história sozinhos.*⁷⁵

O conteúdo do fragmento supracitado, paradoxalmente, parece responder em algumas páginas depois, quando a autora lhe ingada: “*No seu modo de ver, a competência é capaz de ‘driblar’ o racismo, mesmo no caso da TV brasileira, em que ele se manifesta ostensiva e permanentemente, ‘dificultando’ a evolução profissional do ‘artista negro’?*”. Ainda nos falta entender as razões que levam a atriz não admitir aspectos ululantes em sua carreira ou história de vida, apesar de não deixar de revelá-los ou levar o seu interlocutor a concluí-lo.

No primeiro depoimento de Dona Ruth de Souza ao Museu da Imagem e do Som, após o comentário de sua atuação premiada no filme *Sinhá Moça*, um dos entrevistadores, provavelmente a atriz Neuza Amaral, fez a seguinte observação: “*Ainda não entendi por que não deram um papel bom para essa mulher? – Porque ela está muito acima do cinema brasileiro*”. Respondeu outro entrevistador no lugar de Dona Ruth.

“– Agora explica uma coisa que a Neuza tinha colocado. Daí por diante você tem feito muita coisa. Mas aquele papel que você deseja fazer, quase sempre lhe foi negado? Conta essa história. É

⁷⁴ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**, p.159.

⁷⁵ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.



preconceito, é estupidez, ou realmente é falta de oportunidade, para eu ser bem delicado.
– Olha, são as três coisas juntas.” [Neuza Amaral].⁷⁶

A resposta de Neuza Amaral parece ter poupado Dona Ruth de Souza de discorrer sobre o tema relacionada aos limites para a sua atuação, não obstante o seu mérito profissional. A presença da variável raça, nas relações sociais brasileira ao longo do Pós-Abolição, parece ser um dos fatores fundamentais para entendermos as trajetórias dos atores sociais negros, seus protagonismos, conquistas, estratégias de resistência, lutas cotidianas para o alcance de projetos individuais ou coletivos e os limites de suas ações.

Léa Garcia é uma atriz cuja trajetória tem início no TEN, uma das mais importantes entidades do movimento negro brasileiro, e após algumas décadas de profissionalização atuou no Instituto de Pesquisa das Culturas Negras. Indubitavelmente sua trajetória pessoal e profissional foi perpassada, no mínimo, por uma profunda consciência política sobre o racismo e o antirracismo. Esta condição ganha relevo se consideramos a hipótese de serem os ambientes de atuação das atrizes negras e os atores negros um locus privilegiado de observação da presença da variável raça nas relações sociais brasileira. Vale a pena a transcrição do diálogo estabelecido entre Sandra Almada e Léa Garcia, no tocante a esta matéria: “*No seu ambiente de trabalho, a discriminação racial é ostensiva?*”⁷⁷.

A resposta parece complementar todas as afirmações anteriores no que se refere à semelhança e diferença entre as personagens e a atriz. Assim como a sua narrativa sobre os trabalhos exitosos e o seu desejo de ter um teatro para abrigar os atores e atrizes negros.

Eu sinto discriminação sim, no meu trabalho na televisão e no teatro. E a maior prova disso é trabalharmos somente quando vem assinalada na rubrica a cor do ator. Qualquer “atriz negra”, qualquer “ator negro” é discriminado, porque ele não atua como ator qualquer. Ele depende de uma indicação na rubrica. Então, existe discriminação neste país.⁷⁸

⁷⁶ Depoimento da atriz Ruth de Souza ao Museu da Imagem e do Som, 27 de junho de 1979.

⁷⁷ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada. Rio de Janeiro: Mauad, 1995. p. 97.

⁷⁸ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**, p. 97.



A evidência do racismo estaria nos limites para atuação dos atores negros. Seus personagens só existiriam quando expressamente indicada a cor na rubrica. Algo recorrente nas atuações em obras de época ou no pressuposto de subalternidade negra, expresso nos papéis destinados ao trabalho de empregados domésticos e criados. O relato da atriz parece indicar que mesmo após o fim da escravidão haveria uma representação do lugar social do negro enquadrado nas imagens da Casa Grande e da Senzala. Ignorando, pois, as possibilidades de deslocamento e atuação de homens e mulheres negros em diversos setores da sociedade. Esta representação parece reabilitar e naturalizar hierarquias ancoradas em categorias raciais e as congelar no campo da dramaturgia.

Em uma certa novela a atriz teria feito uma personagem que “*não precisava ser negra, era um papel que qualquer atriz poderia fazer*”. O ambiente a ser reproduzido na novela seria o Céu. Sem identificar o nome ou função na produção, a atriz informa ter havido um questionamento sobre a inexistência de personagens negros naquele núcleo: “*Ué, no céu não tem negro?*”. Em reação a essas críticas o diretor optou por “*colocar no elenco uma ‘atriz negra’*”.⁷⁹

Segundo a atriz esta não teria sido a única vez em que atuou interpretando um personagem que poderia ser feito por uma atriz não negra. Mas este tipo de experiência parece ter sido pouco, em sua trajetória. A atriz cita como exemplo de personagem sem a rubrica negro “o Amado da peça infantil “*Flicts*”. Mas não recupera, em seu processo de construção de memória, outras experiências: “*E talvez mais algum trabalho, não lembro...*”. Contudo não teria sido recorrente tais experiências à época da entrevista: “*Mas, na grande maioria das vezes constatava tal rubrica...*”⁸⁰.

Segundo Dona Léa Garcia seria possível mudar esse bloqueio em relação a atuação dos atores negros. Para isso, os negros precisam ocupar os lugares de mando nas produções ligadas à dramaturgia para assim terem o poder definir o tipo de personagem que um ator ou atriz poderá desempenhar.

Nós não conseguimos furar esse bloqueio. Primeiro, porque ainda não detemos o poder em lugar nenhum desse país. Na televisão, especificamente, você já imaginou as dificuldades?

⁷⁹ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada. Rio de Janeiro: Mauad, 1995. p. 97.

⁸⁰ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**, 98.



*Existe um padrão estabelecido de beleza, de comportamento, dentro da sociedade brasileira, do qual o negro não faz parte.*⁸¹

O “padrão” ao qual a atriz se refere é o branco, o louro. As pessoas com esse fenótipo seriam as definidas como belas e aceitas para atuar e brilhar na dramaturgia: *“Você só vê loura. O japonês começa a ganhar mais espaço na propaganda do que o negro. É uma coisa incrível. E se o negro não detém poder, como é que ele pode furar esse bloqueio?”*.⁸²

Através de uma narrativa problematizadora, a atriz enumera e indica quais são os entraves a serem superados para construção de uma maior inclusão dos profissionais das artes cênicas negros: *“É como ‘murro em ponta de faca’. Quem escreve texto neste país? Dramaturgos tidos como brancos. Quem dirige neste país? Quem é a maioria das câmeras neste país?”*.⁸³ A atriz também destaca os privilégios de profissionais brancos em outros cargos de direção das emissoras de televisão e teatro. Na análise da atriz Léa Garcia o *“ator negro’ é apenas uma peça nessa engrenagem, nessa máquina”*.⁸⁴ A solução seria o protagonismo negro e a ocupação dos racializados espaços de comando: *“Isso eu digo sempre: Enquanto nós não detivermos o poder, jamais deixaremos de ser assim. Estaremos sempre na retaguarda.”*⁸⁵ A visão da atriz sobre os limites impostos aos atores negros pelo racismo verificável nos palcos e telas de cinema e televisão, não se limita a uma simples constatação. Aponta uma saída, orientada, por uma consciência política.

Considerações finais

As pesquisas sobre as trajetórias das atrizes negras Ruth de Souza, Léa Garcia e Zezé Motta são repletas de evidências que nos permitem pensar como o universo das artes cênicas é um *locus* privilegiado de verificação e observação da presença da variável raça, ou melhor, da intersecção raça, classe e gênero, na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo nos permite perceber as agências dessas

⁸¹ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**, p. 98.

⁸² ALMADA, Sandra. **Damas Negras**.

⁸³ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

⁸⁴ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**.

⁸⁵ ALMADA, Sandra. **Damas Negras**.



mulheres de distintas gerações, suas articulações e estratégia para o enfrentamento do racismo estrutural.

A diferença geracional talvez nos ajude a entender as tomadas de posições políticas dessas damas negras ao longo do século XX, e os seus diferentes modos de construção de memória. Ruth de Souza, Léa Garcia e Zezé Motta são três grandes damas negras com trajetórias icônicas no campo profissional das artes cênicas. Suas trajetórias podem ser identificadas pelas experiências interseccional das variantes raça, gênero e classe nas suas origens e personagens lhes impostos. Suas narrativas e a documentação sobre suas carreiras sugerem ter sido o estigma e a interseccionalidade, naturalizado e vinculado aos destinos de parte das mulheres negras no Pós-Abolição ao serviço doméstico. Tal estigma e naturalização parece ser a chave para a compreensão das motivações para as recorrentes ofertas dos papéis de empregadas domésticas ou subalternizados, ou subaproveitamento profissional de uma das mais importantes profissionais das artes cênicas do Brasil e, por que não, do mundo: Ruth de Souza, Léa Garcia e Zezé Motta.

Outrossim, optar por uma carreira profissional e existir profissionalmente, ao longo do século XX, em um ofício reconhecido como generificado e racializado pela academia de cinema de *Hollywood* no século XXI, parece ser e ter sido um ato político. Muito provavelmente as possibilidades de ação e posicionamento político se deram em diálogo ou reflexo com as dinâmicas sociais do momento do vivido.

Data de submissão: 19/09/2022

Data de aceite: 24/11/2022



Referências

- ALMADA, Sandra. **Damas Negras: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta/ Sandra Almada.** Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Revista Estudos Feministas.** Ano 10 (1). Florianópolis, 2002. p.177.
- JESUS, Maria Ângela. **Ruth de Souza: a estrela negra.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- MORAIS, Eneida Costa de. **Ao som de atabaques e tambores.** Diário Carioca, [Rio de Janeiro], 31 ago. 1952. Teatro. 1 recorte de jornal. Coleção Abdias Nascimento.
- MURAT, Rodrigo. **Zezé Motta muito prazer,** Imprensa Oficial, São Paulo, 2005.
- POLLAK, Michel. **Memória e Identidade Social.** Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992.
- “**RAPSÓDIA NEGRA**”, nova atração do Acapulco. Última Hora, [s. l.], 25 jul. 1952. Coleção Abdias Nascimento IPEAFRO-RJ/GEHA/UEA.
- SILVA, Julio Claudio da. Narrativas de si, narrativas sobre uma estrela de Orfeu do Carnaval (1950-1960). *In:* LIRA, Bárbara Rebecka Gomes de; LIMA, Michele Pires (Orgs). **Nas malhas da história: relações de gênero, trabalho e lutas sociais no Brasil.** 1ª ed. Curitiba: CRV, 2021.
- SILVA, Julio Claudio da. Léa Garcia, narrativas sobre uma dama negra do teatro e cinema 1952-1957. **Revista Canoa do Tempo,** Manaus, v. 11, p. 1-5, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.38047/rct.v11i2.6680>. Acesso em: 30 nov. 2022.
- SILVA, Julio Claudio da. ROCHA & SANTOS, Joceneide Cunha dos. A vida imita a arte: relações raciais e de gênero na história de uma filha do vento. *In:* SILVA, Julio Claudio da, ROCHA, João Marinho da, SANTOS, Joceneide Cunha dos (org.). **Ensino de história e cultura Afro-Brasileira desafios e perspectivas na Amazônia.** 1ª ed. Manaus: Editora da UEA, 2019.
- SILVA, Julio Claudio da. Ruth de Souza entre raça e gênero: reflexões sobre a trajetória de uma Dama negra, (1921-1954). **Em tempo de História** (digital), v. 25, p. 104-118, 2014.
- SILVA, Julio Claudio da. **Uma estrela negra no teatro brasileiro: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza.** (1945-1952). UEA Edições, Manaus. 2017.
- SIRINELLI, Jean-François. A geração. *In:* FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: FGV, 1996.

