



DRAMAS AFRO-ATLÂNTICOS: o teatro de James Baldwin desembarca na cena de São Paulo (1966)

AFRO-ATLANTIC DRAMAS:
The Theater of James Baldwin lands on São Paulo stage (1966)

William Santana Santos

 <https://orcid.org/0000-0003-1037-9563>

Guilherme Diniz

 <https://orcid.org/0009-0001-5986-8109>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8141

Dramas afro-atlânticos:

o teatro de James Baldwin desembarca na cena de São Paulo (1966)

Resumo: Este artigo busca analisar e reconstituir a montagem de *Blues for Mister Charlie*, obra de James Baldwin, encenada pelo Grupo Teatral do Negro (GTN) em 1966 na cidade de São Paulo, discutindo seu contexto sócio-histórico, a ambiência artística da época e sua recepção crítica. A análise debruçou-se tanto sobre um material dramaturgico e teórico, quanto sobre fontes históricas primárias, isto é, materiais arquivísticos de caráter jornalístico-crítico. O estudo da encenação salientou as interlocuções diaspóricas entre a cena negra de São Paulo e a de Nova York, examinando como o GTN, em especial, participou dos trânsitos culturais no chamado Atlântico Negro. O artigo também discute a contundente presença dos teatros negros durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), contribuindo, assim, para uma historiografia teatral mais ampla, crítica e plural. O espetáculo, pioneiro ao encenar uma dramaturgia de Baldwin no teatro brasileiro, constituiu um significativo marco político e estético ao ecoar o pensamento de um dos intelectuais afro-americanos mais importantes e combativos do século XX, aproximando as resistências negras do Brasil e dos EUA.

Palavras-chave: James Baldwin; teatro negro; dramaturgia negra; diáspora; atlântico negro.

Afro-Atlantic dramas:

James Baldwin's theater arrives on the São Paulo stage (1966)

Abstract: This article analyzes and reconstructs the 1966 staging of *Blues for Mister Charlie*, a play by James Baldwin, performed by Grupo Teatral do Negro (GTN) in São Paulo, Brazil. It situates the production within its broader sociohistorical and artistic context, examining both its critical reception and the cultural climate of the period. Drawing on dramaturgical and theoretical materials, as well as primary historical sources—particularly archival press and critical documents—the study highlights diasporic dialogues between Black theatrical scenes in São Paulo and New York. Special attention is given to GTN's role in the cultural flows of the so-called Black Atlantic. The article also examines the strong presence of Black theater during Brazil's civil-military dictatorship (1964–1985), contributing to a more inclusive and critical historiography of Brazilian theater. As the first production of a Baldwin play in Brazil, the performance marked a significant political and aesthetic milestone, echoing the voice of one of the 20th century's most prominent and radical African American intellectuals. It forged connections between racial and political resistance in Brazil and the African American Civil Rights Movement in the United States.

Keywords: James Baldwin; Black theater; Black dramaturgy; Diaspora; Black Atlantic.



1 Introdução

A ideia de reconstituir a montagem de *Blues for Mister Charlie*, de James Baldwin, levada à cena pelo Grupo Teatral do Negro (GTN) em 1966 esbarra em um primeiro e significativo desafio: a escassez de estudos sobre os teatros negros na historiografia do teatro brasileiro e sobretudo nos anos 1960. Diante dessa lacuna, foi realizada uma pesquisa minuciosa em fontes primárias, consultadas em acervos físicos e digitais¹.

Propomos situar o GTN e sua encenação no contexto do teatro produzido pela diáspora africana no chamado Atlântico Negro. Em vez da comum comparação entre experiências nacionais, priorizamos as trocas e os circuitos transatlânticos (Gilroy, 2020), com destaque para o diálogo entre as cidades de São Paulo e Nova York. O GTN não foi apenas parte do teatro moderno paulistano, mas um agente ativo na formação de uma cena cultural afro-atlântica. O curto intervalo entre a estreia da peça nos EUA (1964) e sua montagem no Brasil (1966) revela a sintonia dos artistas negros brasileiros com o cenário cultural diaspórico.

Blues for mister Charlie foi a primeira tradução de uma obra de James Baldwin no Brasil e sua montagem pelo GTN constituiu um episódio importante e pioneiro para sua recepção nos anos 1960². Além de contribuir para os estudos sobre a recepção de Baldwin no Brasil, especialmente de seu teatro, este artigo também discute a presença dos teatros negros durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Propomos aqui narrar esse capítulo silenciado da história das cenas negras nas Américas.

A estrutura do artigo divide-se em três partes: a primeira aborda a obra *Blues for Mister Charlie*, contextualizando-a e analisando seus elementos centrais; a segunda reconstitui a trajetória da montagem no Brasil durante a ditadura militar e suas conexões transnacionais; e a terceira discute sua recepção crítica, com ênfase nas reflexões do sociólogo e crítico Eduardo de Oliveira e Oliveira.

1 A pesquisa foi realizada nos acervos físicos do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), na Biblioteca Jenny Klabin Segall e nos acervos digitais dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, bem como nos variados jornais presentes na Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

2 Os primeiros livros de James Baldwin publicados no Brasil apareceram em 1967, um ano após a montagem de *Blues for Mister Charlie*: o romance “Giovanni” e a coletânea de ensaios “Da próxima vez, o fogo”. O interesse no autor pós-66 foi constante. Para uma história da recepção de Baldwin no Brasil, ver: (Ratts, 2011).



2 *Blues para Mister Charlie*: breve contextualização

Blues for Mister Charlie é a segunda dramaturgia de James Baldwin³. Nos anos 1960 suas realizações no romance, no ensaio e no conto já eram amplamente reconhecidas e premiadas, projetando Baldwin como um dos principais críticos do racismo nos Estados Unidos. A sugestão para que Baldwin escrevesse a peça veio do renomado encenador e cineasta Elia Kazan (1909-2003), cofundador do *Actors Studio*. No ano de 1958, ele sugeriu a Baldwin que escrevesse uma dramaturgia baseada no assassinato de Emmett Louis Till. Em 1955, o jovem negro, acusado de ter flertado com uma mulher branca em uma loja no estado do Mississippi, foi brutalmente torturado até a morte por dois supremacistas. O sistema judiciário, ancorado no segregacionismo racial, inocentou integralmente os dois assassinos, que mais tarde admitiram a autoria do crime. O caso desencadeou protestos, marchas e movimentações fundamentais para o Movimento por Direitos Civis. Ademais, o texto é dedicado à memória de Medgar Evers (1925-1963), um dos mais importantes militantes negros do século passado, também assassinado por um supremacista branco.

Em abril de 1964, a peça foi levada à cena pelo *Actors Studio*, sob a direção de Burgess Meredith (1907-1997), no *ANTA Playhouse*, um importante teatro do circuito *Broadway*. A peça conseguiu se manter em cartaz devido a uma grande campanha feita na imprensa nova-iorquina. Muitos patrocinadores negros e brancos aliados à luta solidarizaram-se com a causa. A temporada se encerrou em 29 de agosto daquele ano, ficando quatro meses em cartaz, tempo considerável para uma peça de um escritor negro no coração da *Broadway*.

Do ponto de vista histórico, é imprescindível situar esta obra de Baldwin no conjunto político-artístico do Teatro Negro (*Black Theatre*) estadunidense nos anos 60, isto é, em um dos momentos mais incandescentes das lutas por direitos civis. Nessa época, os artistas negros adotaram uma postura radicalmente engajada na conscientização direta da população, alçando o palco como um meio de insurreição e criação de imagens positivas e plurissignificativas da população negra (Martins, 1995).

Em linhas gerais, a obra nos apresenta uma pungente radiografia de uma sociedade fissurada pelo mais profundo ódio racial. Para além de seus efeitos políticos e econômicos, Baldwin examina os modos pelos quais o racismo constitui subjetividades, consciências e afetos capazes de estimular e naturalizar a violência racial, negando o pleno reconhecimento de certas humanidades. Diz ele

³ Baldwin publicou em 1954 a sua primeira peça teatral, intitulada *The Amen Corner*, um contundente drama familiar que, no decorrer de seus três atos, apresenta as crises éticas e teológicas de Margaret Alexander, uma implacável pastora cujo fervor conduziu com mão de ferro a vida de sua congregação pentecostal e a criação de seu filho David. Assim como em *Blues for Mister Charlie*, as contradições das igrejas negras são aqui abordadas em uma dramaturgia de corte realista, disposta a questionar as dilemáticas relações entre pais e filhos, bem como o peso dos dogmas e das verdades intocáveis na construção dos afetos. A obra estreou em 1955 em uma produção realizada pela Howard University, instituição de ensino historicamente negra. No Brasil, a peça foi traduzida em 1972 pelo dramaturgo Aldomar Conrado (1936-2018), em uma publicação da editora Lidor (Diniz, 2023). Estudos em língua portuguesa sobre o teatro de Baldwin são raríssimos, outra contribuição deste artigo.



no prefácio da peça: “a raça é a praga, nosso conceito de cristianismo é a praga e esta furiosa praga tem o poder de destruir qualquer relação humana” (Baldwin, 1964, p. 7). Richard Henry, um jovem afro-americano, filho de um pastor, foi assassinado por Lyle Britten, o branco proprietário de uma modesta loja de conveniências, em uma cidadezinha no sul dos Estados Unidos. O entrecho não está, contudo, centrado na investigação policalesca do crime, nem tampouco visa execrar, moralmente, os culpados. A peça expõe as consequências coletivas e individuais dos processos de racialização na vida de pessoas negras e brancas, dramatizando como identidades, visões de mundo e comportamentos são formatados por esta tecnologia de poder, isto é, a raça.

A rígida segregação racial, plasmada pelas chamadas leis Jim Crow (1877-1965), é o grande pano de fundo desta dramaturgia. Baldwin assume, na espacialidade de sua peça, esta implacável separação entre as populações negra e branca. Cada qual ocupa uma lateral do palco. *Blues for Mister Charlie* incorpora, em sua composição cenográfica, os modos por meio dos quais o conflito racial se traduz nas tensões geográficas, na maneira como o espaço público é disputado. Em termos estilísticos, o drama estrutura-se, de um modo geral, em uma linguagem realista. Porém, Baldwin suspende a linearidade espaço-temporal para introduzir *flashbacks* que retomam momentos distintos do passado das personagens, desenhando melhor seus universos psicoemocionais. Esta artesanaria do tempo, entre idas e vindas, permite ao dramaturgo não apenas acentuar melhor os desejos e os medos profundos de suas criaturas, mas também romper, de maneira moderna, as convenções do drama absoluto e aristotélico (Szondi, 2011). O autor prescinde de personagens tipos ou caricaturas, dando vida a seres complexos, repletos de incoerências, acertos e falhas.

Richard Henry é um rapaz de apenas 18 anos que rumou para Nova York a fim de estudar música. Após um intenso período na parte norte do país, ele então regressa à sua cidade natal, trazendo consigo sonhos, agrídoces recordações e, sobretudo, uma crescente inconformidade diante das desigualdades raciais. Em Nova York, Richard pôde viver experiências educacionais e sexuais impensáveis para um negro no sul. Ao voltar, o jovem revê criticamente toda a sua vida, exalando um saturado inconformismo e uma sede de vingança diante das limitações e humilhações produzidas pelo racismo. Ainda que um tanto impulsivo e vacilante, Richard está a constituir a sua autoimagem e identidade, encarando as violências raciais, experimentando desejos e frustrações sexuais no seu fragoso processo de amadurecimento. Para Orozimbo Paolucci Neto (2013), a construção da masculinidade negra, em um conflituoso mundo, que nega sua humanidade, é um dos debates nevrálgicos de *Blues for Mister Charlie*.

Quanto à composição de Lyle Britten, Baldwin não o pinta com cores monstruosas. O assassino está longe de ser uma aberração extraordinária. Ele é o homem comum, o pai de família integrado à sociedade. O seu supremacismo não está ostentado nas vestes da Ku Klux Klan, mas na maneira como ele exige que respeitem a sua masculinidade e a sua brancura; no seu modo ríspido de se indignar com a “ousadia” de certos negros insubmissos; na sua recusa a aceitar qualquer possibilidade de igualdade racial. Richard recusa-se a acatar o lugar socialmente imposto a ele. É esta sua insubordinação que irá encolerizar Lyle Britten. Baldwin molda esta personagem dando-nos



um terrível perfil não pela suposta singularidade de Lyle, mas pela sua tacanha mediocridade. Aliás, *Mister Charlie*, gíria afro-americana utilizada desde o século XIX, designa sarcasticamente o homem branco comum, ora autoritário ora condescendente.

Por estas veredas, o dramaturgo examina, especialmente no terceiro ato da peça, a seletividade racial no âmbito jurídico, problematizando os mecanismos ideológicos que atuam nos processos de criminalização e animalização do corpo negro, tornando-o, *per se*, uma ameaça à ordem social. O assassino, no auge de sua injusta revolta, desdenha da justiça, crente de que um homem branco como ele jamais seria condenado. Baldwin escancara aquilo que Charles Mills (2023) denominou de contrato racial, isto é, os modos pelos quais a supremacia branca sistematiza racialmente o Estado, as leis, a política e a economia, estruturando desigualdades para uns e vantagens para outros.

O universo religioso das igrejas negras (*black churches*) é uma das simbologias centrais em *Blues for Mister Charlie*. Não se deve olvidar que o próprio Baldwin cresceu em um ambiente por excelência religioso, como ele mesmo nos relata percucientemente em “Notas de um filho nativo” (Baldwin, 2020) e “Da próxima vez, o fogo” (Baldwin, 2024), tendo sido um ardoroso pregador dos 14 aos 17 anos. Em termos históricos, na formação sociocultural do povo afro-americano, as igrejas negras (sobretudo as tradições metodistas, batistas e pentecostais) se construíram como refúgios físicos, psíquicos e culturais para um grupo desumanizado pela supremacia branca. Henry Louis Gates Jr. (2021), em sua monumental *The Black Church: this is our history, this is our song*, investiga o desenvolvimento das igrejas negro-estadunidenses, desde os primórdios da escravidão nas colônias hispânicas na América do Norte, em meados do século XVI, até a atualidade. De acordo com Gates Jr (2021), tais instituições participaram, política e espiritualmente, de importantes momentos da vida negra nos Estados Unidos: alimentaram fugas e rebeliões de escravizados; formaram e auxiliaram importantes abolicionistas, oradores e líderes negros; apoiaram campanhas, passeatas e demais eventos públicos contra os linchamentos motivados pelo ódio racial; atuaram intensamente na luta pelos direitos civis e nos recentes protestos do movimento Black Lives Matter.

Em *Blues for Mister Charlie*, porém, Baldwin agudiza suas críticas às contradições, aos rígidos limites e aos conservadorismos também presentes nas igrejas negras (sobretudo a respeito das questões sexuais e de gênero), assim como denuncia os modos pelos quais o cristianismo foi (e é) empunhado como arma ideológica para justificar a discriminação racial. O Reverendo Phelps, um líder religioso branco, é a personagem que condensa em si parte destas questões, posto que manipula a fé para naturalizar a segregação. Na outra ponta está o Reverendo Meridian Henry, o pai de Richard. Este, pressionado pelas circunstâncias, não encontra no catecismo cristão respostas suficientes e satisfatórias para explicar o sofrimento vivido pela comunidade negra. Os ensinamentos bíblicos mobilizam ou acomodam os subalternizados? Tais inquietações aprofundam nele crises político-filosóficas a respeito da ideia mesma de “Deus”.

Não há, em *Blues for Mister Charlie*, nenhuma abordagem moralista ou maniqueísta. Baldwin investiga as graves condições histórico-sociais que produzem homens como Lyle Britten: “[...] nós, o povo Americano, o criamos, ele é nosso empregado, fomos nós que colocamos o agulhão em



suas mãos” (Baldwin, 1964, p. 6-7). Em vista disso, Baldwin insiste que estas não são questões exclusivamente dos negros, são dilemas dos quais ninguém nos Estados Unidos (e no mundo) está descolado.

3 James Baldwin pelo Grupo Teatral do Negro (GTN): cenas e dramaturgias nos fluxos transatlânticos

É fundamental visualizarmos o desenvolvimento dos teatros negros no Brasil a partir de uma perspectiva *transnacional*, reconhecendo, portanto, as conexões diretas e indiretas entre os projetos locais e as conjunturas artístico-políticas internacionais. Tais movimentações, desde o século XIX, estabeleceram correspondências e interlocuções com outras lideranças, movimentos e organizações da vasta diáspora negra. Acerca disso, Petrônio Domingues (2020) sustenta que as populações africanas e seus descendentes nas diásporas (Américas, Caribe e Europa) estabeleceram entre si variados e múltiplos intercâmbios (físicos e simbólicos), compartilhamentos e ressignificações de obras, estilos, ideias e projetos de resistência.

Os diversos intercâmbios culturais e linguísticos, tecidos entre diferentes comunidades diaspóricas no intrincado Atlântico Negro, conceito forjado pelo sociólogo inglês Paul Gilroy, ultrapassam as estruturas e as fronteiras mantidas pelos estados-nação, pelas noções estanques de nacionalidade, raça e etnia fixas. A experiência diaspórica ao rejeitar, deste modo, essencialismos ou purismos, abraça a heterogeneidade, as mutações, as diferenças e os hibridismos, plasmando zonas deslizantes de transformação, adaptação e ressignificação de pensamentos e criações, histórias e tradições.

Os teatros negros no Brasil, ao longo do século XX, são profundamente constituídos por estes atravessamos transatlânticos. As idas e vindas de artistas, companhias, dramaturgias e tendências poéticas matizam sobremaneira estas cenas. Recordemos que a fundação da Companhia Negra de Revistas (1926-1927) dialogou profundamente com a *Revue Nègre*, o célebre musical protagonizado por Josephine Baker em 1925, na efervescente Paris (Barros, 2005). Tanto o Teatro Experimental do Negro carioca (1944-1968) quanto o Teatro Experimental do Negro paulistano (1946-1966) estabeleceram fecundas interlocuções com outros territórios diaspóricos, incorporando as proposições da *Négritude* francófona e os ecos mais tardios da *Harlem Renaissance*, dos Estados Unidos. Tanto o Teatro Popular Brasileiro (1950-1957), criado pelo poeta e teatrólogo Solano Trindade, sua esposa e dançarina, Maria Margarida da Trindade e o etnólogo Edson Carneiro, quanto a Companhia Brasileira (1949-1973), liderada por Haroldo Costa e Miécio Askanasy excursionaram por diversos países do continente americano e europeu, em meados do século passado (Assunção; Da Conceição, 2024). Portanto, é forçoso compreendermos a encenação brasileira de *Blues for Mister Charlie* (traduzida como *Blues para Mister Charlie*) no âmago destas redes de contato, influências recíprocas, traduções e reformulações de elementos estético-culturais oriundos de variegados territórios negros.



Logos nos anos seguintes, *Blues* foi montada em diversas partes do globo antes de desembarcar na cena de São Paulo.

A estreia de *Blues para Mister Charlie* foi amplamente noticiada pela imprensa paulistana, que a considerou uma das maiores novidades do teatro paulista em 1966. Em 18 de fevereiro daquele ano, *O Estado de S. Paulo* publicou a primeira matéria sobre a peça, anunciando que o Teatro Experimental do Negro de São Paulo, o TENSPP, estaria se reorganizando para encenar o texto de James Baldwin até meados de abril⁴. Após um hiato de três anos, marcado pela interrupção de suas atividades e pelo contexto político do golpe civil-militar de 1964, o TENSPP parecia retomar sua trajetória com essa nova montagem⁵.

A tradução, adaptação e direção da peça ficaram a cargo de Carlos Murtinho⁶. O elenco contava com veteranos do TENSPP como Aparecida Rocha, Cynthia Bastos, Raul Martins, Ednardo Pinheiro, Áurea Campos e José Francisco, sendo que os três últimos assumiriam papéis de destaque. Entre os novos integrantes, dois nomes ganham relevância: Blandina Bibas e Benedito Silva - egressos da Escola de Arte Dramática (EAD), onde foram colegas de turma e atuaram juntos em diversas montagens. Benedito Silva, com apenas 25 anos, assumiria não só o papel principal da peça, como também a presidência do grupo. Mais tarde conhecido como Benê Silva, ele se tornaria uma figura importante para o teatro negro e moderno em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970⁷.

Apesar do planejamento inicial, a peça não estreou em abril. E somente em 7 de julho de 1966, *O Estado de S. Paulo* voltou a noticiar o espetáculo, agora sob o título “Novo grupo em *Blues para Mister Charlie*”⁸. O responsável pela montagem não era mais o TENSPP, mas sim uma nova companhia criada para montar a peça: o Grupo Teatral do Negro (GTN), com nova previsão de

4 Teatro do Negro encenará peça norte-americana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18/02/1966, p. 9.

5 O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, o TENSPP, foi criado em 1945, um ano depois do TEN no Rio e manteve atividades contínuas até 1966 - se tornando uma das companhias negras com experiência mais longa dessa geração. Seu primeiro diretor foi Geraldo Campos de Oliveira, amigo de infância e juventude de Abdias Nascimento. O TENSPP produziu mais de vinte espetáculos, participando ativamente da cena teatral moderna na cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo que atuou como um agente fundamental e ativo na construção de um vibrante circuito cultural e político negro-atlântico, manifesto em múltiplas e significativas frentes. Destacamos a escolha de um repertório de dramaturgos negros de Nova York, como Richard Wright, Langston Hughes, Lorraine Hansberry e James Baldwin. Para conhecer mais a trajetória da companhia, conferir o artigo de Mário Medeiros, “O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, 1945-66” (2022).

6 Carlos Murtinho (1929-1990), nascido em Belém do Pará, foi um destacado diretor e ator do teatro moderno brasileiro e irmão da atriz Rosamaria Murtinho. Iniciou sua carreira em 1948 e, em 1953, cofundou o Studio 53. Atuou e dirigiu em diversas cidades do país e, na década de 1960, estudou teatro na Europa. De volta ao Brasil, estabeleceu-se em São Paulo, onde dirigiu várias montagens premiadas. Faleceu em 1990, no Rio de Janeiro. Sua tradução e adaptação de *Blues for Mister Charlie* marca a primeira tradução brasileira de um texto de James Baldwin; uma cópia encontra-se na APESP, embora siga inédita em publicação.

7 Benedito Vicente da Silva (1941-2011), nascido em Uberaba, migrou para São Paulo em 1960 e tornou-se, em 1964, o primeiro homem negro a se formar em atuação pela Escola de Arte Dramática (EAD). Ator e iluminador, integrou o Teatro de Arena em 1965, participando de turnês internacionais com *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Bolívar*. Nos anos 1970, atuou em musicais como *Hair* (1970) e *Jesus Cristo Super Star* (1972), nunca deixando de participar de peças, novelas e filmes até o fim da vida. Em seus últimos anos, organizava um cineclube negro em Embu das Artes, polo cultural da arte negra na Grande São Paulo.

8 Novo grupo em “Blues para Mister Charlie”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02/07/1966, p. 8.



estreia para agosto. A mudança é explicada, em parte, por uma longa reportagem publicada em 1º de agosto na *Folha de S. Paulo* intitulada “Racismo: tema inicial do novo teatro negro”⁹.

Segundo a imprensa, o GTN teria nascido de uma “dissidência” do TENSF. Embora os detalhes dessas “divergências” permaneçam desconhecidos por nós, uma hipótese plausível é que o afastamento do histórico diretor do TENSF, Geraldo Campos de Oliveira - envolvido, à época, com o sindicalismo e já distante da vida teatral - tenha impedido a continuação das atividades do grupo com o mesmo nome. Mesmo assim, devido principalmente ao fato de a quase totalidade do elenco ser oriundo do TENSF, defendemos que o espetáculo *Blues para Mister Charlie* pode ser compreendido tanto como um último projeto do Teatro Experimental do Negro de São Paulo quanto como o marco inaugural do Grupo Teatral do Negro, simbolizando a transição para uma nova fase do Teatro Negro Moderno em plena ditadura militar. Esta última companhia teve sua história silenciada pela historiografia do teatro brasileiro e agora pretendemos brevemente suprir essa lacuna.

O programa e o plano de ação do GTN eram ambiciosos, à semelhança de seu grupo predecessor. Como outras companhias negras da época, o GTN enfrentou severas dificuldades financeiras. A montagem de *Blues* exigia investimento significativo: o elenco somava 25 atores e a cenografia era complexa. Uma campanha de arrecadação foi organizada com doações de artistas e colaboradores enquanto Benedito Silva visitava bancos em busca de apoio. Graças à intervenção de parlamentares, o grupo obteve autorização para utilizar o Teatro Leopoldo Fróes (espaço já familiar para os atores do TENSF e da EAD) situado onde hoje se encontra a Biblioteca Monteiro Lobato, na Vila Buarque.

Carlos Castilho, renomado diretor musical (conhecido pela música de *Arena Conta Zumbi*), ficou responsável pela trilha sonora, baseada em *spirituals* e *blues*, executada por um coro especialmente formado para o espetáculo. A cenografia e os figurinos foram concebidos por Maureen Bisilliat, inglesa radicada no Brasil, e compunham-se de grandes painéis fotográficos e projeções de *slides*. Já o elenco branco foi recrutado entre nomes consagrados do Teatro Moderno Paulista, como Anilza Leone (que recusou convites da televisão para participar do grupo), Serafim Gonzalez (que encarnou Lyle Britten), J. França, Oswaldo Barreto e Ênio Carvalho. O GTN foi um dos poucos grupos negros do período a serem compostos por atrizes e atores brancos como membros regulares e não apenas aliados pontuais, embora não saibamos quais deles integravam o grupo.

Antes de chegar ao público, a montagem de *Blues* precisou enfrentar a censura prévia imposta pelo regime militar. Em 1966, terceiro ano da ditadura, o teatro paulista estava sob forte vigilância e a repressão a movimentos negros se intensificava em nome da ideologia da democracia racial promovida pelo regime (Kössling, 2007). Para obter a liberação, o diretor Carlos Murtinho anexou uma justificativa, defendendo que a peça de Baldwin era um alerta contra o preconceito racial e que pretendia apresentar ao público brasileiro um autor de renome. Uma Comissão

9 Racismo: tema inicial do novo teatro negro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01/08/1966.



Especial foi criada pelo regime para acompanhar um ensaio geral. Surpreendentemente, a peça foi liberada, sem quaisquer cortes, muito embora isso possa ser atribuído a um raro golpe de sorte: o censor designado para o processo foi Coelho Neto (conhecido por sua formação teatral e pelo diálogo com o meio artístico), que produziu um relatório, detalhado e elogioso, contribuindo para o parecer favorável¹⁰. Essa liberação da peça em sua forma original, foi rara no contexto da ditadura e se contrasta com a intensificação da censura a obras com temática racial nos anos seguintes.

Liberada, *Blues for Mister Charlie* estreou no Teatro Leopoldo Fróes em 9 de agosto de 1966, com previsão de encerramento no fim do mês, mas seguiu em cartaz até outubro - uma permanência inédita para uma montagem de Teatro Negro Moderno em São Paulo. Com sessões lotadas, a boa recepção popular garantiu a continuidade da temporada, num contexto em que a sobrevivência de uma peça dependia da bilheteria semanal¹¹. Em setembro, no entanto, o GTN recebeu uma notificação da Prefeitura determinando o despejo imediato do grupo para reformas no teatro. Mesmo com a promessa de subsídio condicionada à manutenção da temporada, o grupo recusou-se a sair. Em um ato de resistência, ocupou o espaço, dormindo no local com apoio de artistas do teatro e da televisão. A mobilização teve ampla repercussão e pressionou o prefeito Faria Lima. A vitória veio com o retorno do espetáculo ao cartaz em 1º de outubro¹², confirmando o impacto da peça, a força da mobilização artística e a importância do apoio da comunidade cultural em plena ditadura militar.

4 Negra cena, negra crítica: o olhar de Eduardo de Oliveira e Oliveira

Nesta seção, analisamos a recepção crítica do espetáculo *Blues para Mister Charlie*, de James Baldwin. Foram localizadas cinco textos assinados por nomes centrais da crítica teatral paulistana, como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, além de uma crítica sem assinatura e outra identificada pelas iniciais “CVS”¹³. Todos os críticos, com exceção de um, eram brancos. A única crítica escrita por um intelectual negro foi publicada pelo sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira, configurando-se como uma novidade para todo o período do Teatro Negro Moderno no cenário

10 Todos os documentos citados referentes à censura prévia de *Blues para Mister Charlie* encontram-se na pasta da peça, localizada no fundo de Diversões Públicas da Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo, atualmente sob guarda do Arquivo Público do Estado de São Paulo (antigo Acervo Miroel Silveira, da ECA-USP).

11 “Blues para Mr. Charlie”. *A Tribuna*, Santos, 14/08/1966, p. 12.

12 Protesto: Artistas dormiram no palco. *Diário da Noite*, São Paulo, 12/09/1966, p. 1; “Blues” voltou. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28/09/1966, p. 9.

13 Magaldi, Sábato. “Mister Charlie está bem”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10/08/1966; “Blues for Mister Charlie”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10/08/1966; “Blues para Mister Charlie”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16/08/1966; CVS. Blues para Mr. Baldwin. *Artes*, São Paulo, 07-08/1966. A crítica publicada no *Estado de S. Paulo* em 16 de agosto não traz assinatura. No entanto, com base nas semelhanças de estilo e ideias expressas, atribuímos sua autoria a Décio de Almeida Prado, um dos críticos daquele jornal entre 1946 e 1968.



da crítica teatral. Primeiramente, analisaremos em conjunto as críticas brancas para em seguida nos debruçarmos sobre o texto de Eduardo.

Os críticos brancos forneceram considerações técnicas bastante úteis para imaginarmos a encenação da peça - cenografia, figurino, música e tradução. Apesar das divergências, dois pontos foram consensuais: (1) críticas à direção de Carlos Murtinho, vista como caricatural ao retratar os brancos como vilões, o que teria ferido o “espírito original” do autor, ou talvez apenas a sensibilidade branca dos críticos; (2) elogios unânimes ao elenco do GTN, destacado por sua “homogeneidade” e “excelente rendimento”, com Magaldi reconhecendo que “alguns estiveram na melhor atuação de suas carreiras” e aquilata “não nos lembramos de outra montagem com tantos atores negros, alcançando um rendimento profissional dessa qualidade”. Embora valorizassem a temática racial da peça e a estreia de Baldwin no Brasil, os críticos se mostraram reticentes quanto à qualidade dramática do texto. Isso revela um desencontro entre a proposta de Baldwin e os paradigmas estéticos e políticos da crítica moderna. Em tom comparativo entre as realidades raciais do Norte e do Sul das Américas, Magaldi considerou que a estreia paulista “não poderia ter o mesmo significado da estreia norte-americana” para em seguida questionar se não “seria hipocrisia brasileira?”.

É nesse cenário que se insere o ensaio crítico do músico, publicitário, ativista antirracista, professor, sociólogo e homem de teatro, Eduardo de Oliveira e Oliveira, figura central do Atlântico Negro a partir da cidade de São Paulo¹⁴. Um dos principais achados deste artigo é sua crítica, publicada no prestigiado *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*¹⁵. Seu texto se afasta da crítica convencional e se aproxima do ensaio teatral, articulando sociologia da cultura, conhecimento teatral e um pensamento antirracista transnacional ancorado em uma visada nova da negritude. Seu foco desloca-se da encenação para um amplo debate acerca de raça no país, a questão da identidade e a luta dos negros no Brasil, o papel do Grupo Teatral do Negro e a adequação da peça ao cenário local.

Logo no início, Eduardo de Oliveira e Oliveira demonstra profundo conhecimento da obra de Baldwin, citando romances e ensaios no original, quando ainda não havia, no país, nenhuma tradução publicada do autor. Apesar de toda admiração e concordância com as ideias de Baldwin, que o levará por toda sua obra, o ensaísta critica a escolha de *Blues* para ser encenada pelo GTN, afirmando que, embora o problema racial estadunidense “não nos seja estranho”, “não nos é familiar”. Para ele, a peça exige da plateia brasileira um grau de compreensão que extrapola sua vivência

14 Eduardo de Oliveira e Oliveira (1923-1980), nascido no Rio de Janeiro, formou-se em Ciências Sociais pela USP em 1964, sendo o único aluno negro da turma, e iniciou a pós-graduação em Sociologia na mesma instituição. Antes, estudou música na Universidade do Brasil (1943) e participou do Teatro Moderno carioca. Em 1954, mudou-se para São Paulo e, em 1957, atuou em *A prostituta respeitosa*, de Sartre, encenada em francês, sendo elogiado por evitar o uso de *blackface*, de uso comum na encenação desta peça no Brasil. Figura do Atlântico Negro, fez diversas viagens a Nova York e, em 1971, publicou o ensaio “Black Theatre”, analisando o teatro negro da cidade em três momentos distintos (Trapp, 20020). No mesmo ano, assinou com Thereza Santos a dramaturgia de *E agora falamos nós...*, do CECAN, considerado um marco na transição do Teatro Negro Moderno para o Teatro Negro Contemporâneo no Brasil (Jesus; Rios 2014).

15 Oliveira, Eduardo Oliveira de. *Blues para Mister Charlie*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17/09/1966, p. 5. A crítica foi incluída na primeira coletânea de textos publicada do autor intitulada “Contraideologia da mestiçagem” (2025).



imediata, o que revela um “certo colonialismo intelectual” na escolha de um texto estrangeiro, algo que o próprio grupo gostaria de evitar. Esta divergência, entretanto, é de ordem estratégica de escolha de repertório, mostrando uma heterogeneidade saudável no meio negro paulista e distinta da rejeição que os críticos brancos manifestaram quanto ao mérito da dramaturgia de Baldwin.

No entanto, o que nos parece mais fundamental no ensaio de Oliveira e Oliveira é o diálogo direto que ele conta ter travado pessoalmente com a direção do grupo acerca do nome escolhido e dos seus objetivos. Em um primeiro momento, o sociólogo diz estranhar a designação “Grupo Teatral do Negro”, considerando que ela poderia ferir “ouvidos sensíveis” e sugerir uma conivência com o “alter grupo” (acreditamos que ele estava se referindo ao Teatro Experimental do Negro), e que teria os riscos de reduzir o grupo à aparência étnica, em detrimento de sua condição de cidadania. Contudo, após dialogar com os integrantes, reconhece que a escolha se baseia em uma posição antirracista e estratégica. Eduardo então convoca o pensamento da Negritude, especialmente Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Jean-Paul Sartre, para concordar que a universalidade do grupo só pode emergir pela afirmação plena de sua particularidade: “se escolheu o nome Grupo Teatral do Negro, é porque entende que sua universalidade reside na afirmação de sua particularidade, que não é puramente étnica, mas também histórica, social e cultural – numa palavra: humana”. O seu pensamento reflete uma concepção de negritude nova, à paulista, distante de qualquer essencialismo biológico, entendida não como dado fixo da natureza, mas como construção histórica, social e política.

Ao final do texto, Eduardo deixa claro que sua intenção não é avaliar o mérito artístico do espetáculo, mas “anunciar o aparecimento de um grupo que pretende fazer-se ouvir, que busca sua própria linguagem” no contexto paulistano e brasileiro de meados dos anos 1960 que servisse como um chamado à reflexão e alerta contra julgamentos imediatistas e oportunismos raciais. E termina o ensaio ecoando esta mensagem da negritude e elevando o GTN paulista a um contexto global:

Recebamos o Grupo Teatral do Negro e deixemos que manifeste abertamente sua Negritude, desde que seja para apresentá-la ao mundo, como uma pedra angular, na edificação da Civilização Universal, que será a obra comum de todas as raças, de todas as civilizações diferentes – ou não será, como tão bem profetizou um de seus representantes mais ilustres, o senegalense Léopold Sédar Senghor.

O ensaio crítico de Eduardo de Oliveira e Oliveira não apenas insere o Grupo Teatral do Negro de São Paulo no contexto transnacional da Negritude e da diáspora negra, como também antecipa o projeto intelectual e artístico que ele mesmo desenvolveria ao longo da década de 1970. A montagem de *Blues para Mister Charlie*, de James Baldwin, foi o disparador desta reflexão. Hoje, esse texto se revela uma contribuição valiosa para compreendermos tanto a relevância desse episódio do Teatro Moderno no Atlântico Negro quanto a potência do diálogo pioneiro que marca a recepção de Baldwin no Brasil.



5 Conclusão

A reconstituição da montagem de *Blues for Mister Charlie* permitiu-nos visualizar a vibrante participação da cena negra brasileira em um contexto artístico transnacional, frisando como o TENSEP e o GTN, seu sucessor, mostravam-se atentos e alinhados às obras, discussões e linhas de pensamento da diáspora negra. À vista disso, tal encenação, no concerto do teatro brasileiro moderno, plasmou uma significativa interlocução político-cultural entre lutas contra a opressão racial em distintos quadrantes do globo. A poética translocal do GTN dialoga com o projeto artístico de James Baldwin, um intelectual moldado por travessias geográficas e linguísticas. Entre 1948 e 1971, Baldwin viveu e circulou por países da Europa, África e Oriente Médio, com longas estadias na França e na Turquia. Como observa Douglas Field (2015), o próprio autor se definia como um *transatlantic commuter* (um viajante transatlântico), destacando o papel central dos deslocamentos em sua obra e militância.

É lícito, portanto, considerarmos o GTN como um dos mais importantes tradutores de James Baldwin no Brasil. Nesse sentido, a pioneira montagem contribuiu sobremaneira para difundir o pensamento antirracista de Baldwin entre nós, não apenas tornando o autor mais próximo das insurgências afro-brasileiras, como também tensionando, estrategicamente, o mito da democracia racial, incorporado, como discurso oficial, pela ditadura civil-militar. As críticas teatrais da época (em especial o substancioso ensaio de Eduardo de Oliveira e Oliveira) revelam que a recepção do autor afro-americano foi centralmente matizada por discussões raciais.

A brevíssima existência do GTN escancara como as trajetórias de significativos grupos negros sofreram um corte profundo pelos desmandos da ditadura, tendo suas trajetórias interrompidas. *Blues for Mister Charlie* foi possivelmente a última dramaturgia negra a passar ilesa pelo crivo da censura em São Paulo. Uma companhia como o GTN não teria espaço diante do autoritarismo racial da Ditadura, representando o fim de uma robusta experimentação negra no teatro moderno. Também em 1966, o TENSEP, sob a liderança de Abdias Nascimento, foi impedido, por determinação do Itamaraty, de participar do I Festival Mundial das Artes Negras, em Dacar, no Senegal livre (Nascimento, 1981).

As histórias do teatro brasileiro mais tradicionais e consagradas, em geral, dispensam pouca atenção à resistência negra na ditadura militar. Este artigo, por conseguinte, visou enfrentar estas lacunas historiográficas, redimensionando o contundente papel do GTN (e do seu único espetáculo) em uma historiografia teatral mais vasta, plural e crítica; à espera de novas pesquisas, desdobramentos e ampliações.



Referências

- ASSUNÇÃO, Mathias. Rohrig.; DA CONCEIÇÃO, Juliana Pereira. Brasileira: balé negro e performance no circuito transatlântico, 1949-1973. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 69, p. 311–364, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/56421> . Acesso em: 10 fev. 2026.
- BALDWIN, James. *Blues for Mister Charlie*. New York: Dell Publishing, 1964.
- BALDWIN, James. *Da próxima vez, o fogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- DINIZ, Guilherme. O teatro de James Baldwin: fé e violência em um palco flamejante (Parte I). *Horizonte da cena*, Belo Horizonte, 2023. Disponível em <https://www.horizontedacena.com/o-teatro-de-james-baldwin-fe-e-violencia-em-um-palco-flamejante-parte-i/> . Acesso em: 10 fev. 2026.
- DOMINGUES, Petrônio. Em defesa da humanidade: A Associação Cultural do Negro na Arena do “Black Internacionalism”. In: BUTLER, Kim D; DOMINGUES, Petrônio. *Diásporas Imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- JESUS, Mateus Gato; RIOS, Flávia. E agora falamos nós: anotações sobre o Teatro Negro contemporâneo. *Legítima Defesa* - publicação da Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, v. 1, n. 1, 2014. p. 44-45.
- KÖSSLING, Karin Sant’ Anna. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01112007-142119/pt-br.php> . Acesso em: 10 fev. 2026.
- GATES Jr, Henry Louis. *The Black church: this is our story, this is our song*. New York: Penguin Press, 2021.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro – Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NASCIMENTO, Abdias. *Sitiado em Lagos: autodefesa de um negro acossado pelo racismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MILLS, Charles W. *O contrato racial*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- NETO, Orozimbo Paolucci. *African-American Manhood: Obstacles, Reactions and Reconciliation in A Raisin in the Sun, Dutchman and Blues for Mister Charlie*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/2dfaecd4-a7a3-401f-9ac4-dd620255ead6> . Acesso em: 10 jan. 2026.
- OLIVEIRA, Eduardo de Oliveira e. *Contraideologia da mestiçagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2025.
- RATTS, Alex. Negritude, masculinidade, homoerotismo e espacialidade em James Baldwin: uma leitura brasileira. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JUNIOR, Alides Baptista (org.). *Espaço, Gênero & Masculinidades Plurais*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011. p. 261-290.



SILVA, Mário Augusto Medeiros da. O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, 1945-66. *Novos Estudos Cebrap*, v. 41, p. 389-410, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/mdhwVdVQQdjVhwhYXNb9LCn/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 10 jan. 2026.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TRAPP, Rafael P. *O Elefante Negro: Eduardo de Oliveira e Oliveira, raça e pensamento social no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2020.



Biografia acadêmica

William Santana Santos - Universidade de São Paulo (USP)

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

E-mail: william.santana.santos@usp.br

Guilherme Diniz - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: ga71362@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Conceituação, investigação, metodologia, supervisão, validação, visualização, escrita – rascunho original e escrita: William Santana Santos e Guilherme Diniz

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Soraya Martins

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 07 fev. 2026