



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

1

INTERSEÇÃO ENTRE RAÇA E GÊNERO: A HISTÓRIA DE VIDA DE RUTH DE SOUZA (1921-1952)

Júlio Cláudio da Silva

Doutor em História pelo PPGH-UFF

Pesquisador do LABHOI/UFF

Julio30clps@gmail.com

Qual a relevância das variáveis raça e gênero na trajetória de uma mulher afrodescendente na sociedade brasileira? O presente trabalho pretende responder a essas e outras questões a partir do estudo histórico de cunho biográfico acerca da memória pública da atriz Ruth de Souza. As novas atribuições estabelecidas pela lei 10.639/2003 valorizaram a história da África e dos africanos, a luta dos negros e sua contribuição na área social, econômica e política pertinentes à História do Brasil. A Resolução 1/2004 CNE/CP sugere uma lista de nomes de afrodescendentes a terem suas trajetórias estudadas, sendo $\frac{3}{4}$ deles do gênero masculino. Neste documento destacam-se personagens como Abdias Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro; Edison Carneiro, folclorista; Guerreiro Ramos, sociólogo e Solano Trindade, poeta, comunista e ativista negro. Todos compartilharam dos mesmos espaços de convivência e acompanharam os primeiros anos de atuação de Ruth Pinto de Souza no TEN, atriz de teatro, cinema e televisão. Uma das primeiras mulheres a participar do TEN e um de seus primeiros membros a profissionalizar-se. Dona Ruth de Souza foi uma das primeiras atrizes afrodescendente a interpretar textos do repertório clássico e comédias, não obstante as restrições impostas naqueles palcos, pela variável raça e gênero. Nossa pesquisa tem analisado um corpus documental variado como os depoimentos da atriz concedidos ao MIS-RJ, ao LABHOI-UFF e os publicados em livros (ALMADA, 1995; COSTA, 2008; JESUS, 2004; KHOURY, 1997), bem como nos documentos contidos no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF. Temos investigado aspectos da história de sua atuação no teatro e cinema, com objetivo de identificar a interseção da variável raça e gênero em sua trajetória.



Raça e gênero nas narrativas de si

Segundo Michelle Perrot “*Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas*”. Superá-lo pressupõe transpor a barreira estabelecida por sua invisibilidade: “*Elas atuam em família, confinadas em casa [...]. São invisíveis*”. Nossa análise contempla a história de vida de uma mulher cujo ofício de atriz de teatro, cinema e televisão a situa sob o ângulo dos holofotes garantidores de visibilidade. Perrot ainda atribui à falta de fontes e vestígios parte das dificuldades de se fazer uma história das mulheres, pois sua presença é freqüentemente apagada: “*seus vestígios—desfeitos, seus arquivos destruídos*” (2007. p.16, 21-22). Desde a década de 1940, Dona Ruth de Souza preside um processo de arquivamento de si, orientado pela consciência de seu pioneirismo no processo de criação de espaço para atores e atrizes afrodescendentes no cenário artístico brasileiro.

Rachel Soihet e Joana Maria Pedro observam que está contida na categoria “mulheres” as negras, as índias, as mestiças, as pobres, as trabalhadoras, as feministas. E que a oposição das categorias mulher versus homem não é o suficiente para explicar a primeira, não obstante as “*desigualdades e relações de poder entre os sexos*” (2007. p. 288). Joan Scott parece apontar para a intercessão entre raça e gênero ao sugerir a análise dos processos de construção das relações de gênero para debater classe, raça e etnicidade ou qualquer outro processo social. Seu objetivo é clarificar e especificar “*como é preciso pensar o efeito de gênero nas relações sociais e institucionais, porque essa reflexão não é geralmente feita de forma própria e sistemática*”. E define as relações de gênero como “*uma forma primeira de significar as relações de poder*”, ou ainda, “*gênero é um campo primeiro do seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado*” (1996, 12).

A memória sofre influências das flutuações atinentes ao momento de sua articulação e expressão, as preocupações deste momento constituem um dos seus elementos estruturadores. Nesse sentido, a “*memória é um fenômeno construído*”. Segundo Pollak, “*os modos de construção podem tanto ser consciente como inconsciente. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é*



3

evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (1992, 204-205). Quando uma pessoa conta a sua trajetória profissional em décadas nas quais manteve contato freqüente com a imprensa, tende a ter todas as respostas para as eventuais perguntas. A esse tipo de narrativa, Pollak denomina de “*depoimentos pré-construídos*”. Para ele, o ato de se contar a própria vida não é um ato natural, salvo nos casos das pessoas que estão em uma “*situação social de justificação ou de construção de você próprio, como é o caso de um artista ou de um político*” (1992, 204-205).

Ao longo de sua carreira, Dona Ruth de Souza concedeu várias entrevistas a jornais, revistas e televisão, nas quais abordou, em geral, temas ligados ao seu campo de atuação artística. Em três ocasiões distintas, Dona Ruth de Souza foi convidada a prestar depoimento para integrar o acervo da Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Os registros sonoros feitos pelo MIS-RJ têm o claro objetivo de reunir memórias para a posteridade.¹ Outros depoimentos foram concedidos pela atriz, como etapas iniciais de projetos editoriais com objetivo de publicá-los como biografia ou capítulos de livros sobre a história de vida das atrizes afrodescendentes ou dos grandes nomes do teatro brasileiro (ALMADA, 1995; JESUS, 2004; KHOURY, 1997). Faz parte dos objetivos deste artigo analisar o processo de organização da memória pública de Dona Ruth de Souza a partir dos depoimentos indicados. Os seis depoimentos possuem em comum a marca dos “*depoimentos pré-construídos*”. Cabe ao historiador o desafio de oferecer novas perguntas a essas fontes e estabelecer uma relação dialógica entre elas, sem perder de vista os indícios de terem sido essas memórias retroalimentadas pelo acervo reunido pela atriz e depositado no Arquivo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

Raça e gênero em tenra idade

A filha de Sebastião Joaquim de Souza e Alayde Pinto de Souza, Ruth Pinto 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 (COSTA, 2008, p. 118). Após o falecimento do marido, em Minas Gerais, onde a família morava, Dona Alayde retornou com os filhos para o Rio de Janeiro. A família instalou-se no bairro de

¹ Ver: Depoimentos concedidos pela atriz Ruth de Souza à Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro nos dias 27 de junho de 1979, 22 de novembro de 1988 e 27 de junho de 1995.



4

Copacabana. Na Capital Federal, a grande tela proporcionou os primeiros encantos vivido pela pequena Ruth: “*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 dias*” a menina Ruth de Souza freqüentava 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!*” (JESUS, 2004, p.23-25).

Na vila onde morava, Ruth de Souza parece ter descoberto as variáveis classe social e raça. “*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 meninas filhas das famílias importantes para quem sua mãe lavava roupa. Pessoas com as quais a atriz se 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*” (JESUS, 2004, p.141). Saudosa dos tempos de infância a atriz recorda-se dos dias em que todos iam aos cinemas: os domingos. Cabe sublinhar ser esta uma narrativa de um espaço e tempo marcada por diferenças e desigualdades econômicas, sociais e raciais. O que talvez explique em parte a sua determinação de ultrapassar posteriormente essas barreiras.

No depoimento concedido ao MIS-RJ, no ano de 1988, questionada sobre a sua descoberta da diferença de raça Dona Ruth de Souza situa a cidade do Rio de Janeiro como o lócus desse despertar. No interior de Minas Gerais, para as amigas e vizinhas dos Souza sua mãe era referida sempre como a Dona Alayde. Após o retorno para o Rio de Janeiro, a jovem Ruth pode observar que para as senhoras da Zona Sul, sua mãe era simplesmente Alayde. À descoberta de classe somou-se a da variável raça. “*E ficava no tanque às vezes horas e horas, dias e dias lavando roupas. E aquela gente [dizia]: olha! E tof!, caía aquela trouxa do segundo andar, perto do tanque pra ela lavar*”. Seu processo de construção de memória deixa transparecer o mal estar gerado



5

por essas percepções, já em sua infância. “A gente vai crescendo e vai começando a perceber que tem pobre, que tem rico. Que tinha negro, que tinha branco”.²

Ainda sobre a sua descoberta da discriminação racial, Dona Ruth de Souza relata a sua experiência com a falta do reconhecimento de seus méritos e com a tese do menor valor mental do negro. Este é um dos temas mais revistados em suas entrevistas e presente em quatro dos cinco depoimentos analisados. Talvez pelo forte impacto do conteúdo da tese defendida por Oliveira Vianna, registrada em livros didáticos do período e pela reação de seus colegas de classe, essa seja uma experiência indelével. Com uma afirmação contra a qual a atriz se contrapôs por toda a sua vida. Trata-se de uma tese com um certo nível de penetração e legitimidade na Europa, Estados Unidos e também no Brasil, onde, ao que parece, esteve presente nas escolas da capital da República. Durante as atividades de aula, a atriz teria “chorado muito” ao fazer a leitura do livro, pois no texto “*estavam descritas as ‘características’ da diferentes raças*”. O índio, o branco e o negro, “dizia-se que o branco era inteligente, mas que o negro não era muito inteligente, porque tinha o cérebro atrofiado” (ALMADA, 1995, p. 143). Se, de fato, a jovem Ruth de Souza retornou com sua família para o Rio de Janeiro aos nove anos de idade, muito provavelmente a leitura desse livro didático foi feita nos primeiros anos da década de 1930, em uma escola do então Distrito Federal, ou no colégio de freiras, no bairro da Tijuca, ou na escola pública Júlio de Castilho, em Copacabana. De qualquer modo o fato parece ter transcorrido a poucos quilômetros da sede do Poder Central.

O projeto educacional de Dona Alayde para a sua primogênita estava orientado pela formação católica, com o período de formação no colégio interno e a frequência das atividades junto aos templos do bairro. A pequena Ruth freqüentava a Igreja Nosso Senhor do Bonfim, na Praça Serzedelo Correa, em Copacabana, e lá voltou a vivenciar a discriminação racial. Todas as meninas, freqüentadoras do templo, preparavam-se para participar de um cortejo religioso, vestidas de anjo, com camisola branca e asas. A pequena Ruth de Souza, também, queria ser um anjinho. Mas foi

² Depoimento da atriz Ruth de Souza para a série Projetos Especiais: Cem Anos de Abolição. Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1988. Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.



6

“proibida pelo Padre Castelo Branco, que, quando soube do meu desejo, explodiu: ‘Onde já se viu um anjo preto? Não existe anjo preto!’. A pequena Ruth retornou a casa decepcionada com a atitude racista do religioso. Por sua vez, Dona Alayde parece ter estado atenta e alerta às estratégias possíveis de resistência para que sua filha pudesse mover-se em uma sociedade racializada e generificada. Como solução pôs-lhe o vestido da primeira comunhão, um véu sobre a cabeça e uma vela acesa em suas mãos. E disse-lhe: *“Você vai ser mais que um anjo, vai ser Santa Teresinha de Jesus”.* Anos depois, Dona Ruth deve ter identificado na imagem sugerida por sua mãe a semelhança com a Padroeira do Brasil, sagrada naquela década. *“O Padre Castelo Branco, tinha se esquecido de que Nossa Senhora Aparecida é bem negra!”* (ALMADA, 1995, p. 172)

A formação educacional e cultural projetada por Dona Alayde para a sua primogênita parece ter sofrido a concorrência de outra, bem mais conservadora. E reveladoras dos limites estabelecidos pela intercessão entre raça e gênero a trajetória de uma jovem afrodescendente nas décadas de 1930 e 1940. Certa feita, a jovem Ruth teria se escondido de um suposto pretendente arranjado pelo patrão de sua mãe, o Almirante Falcão. Ao descobrir o plano de ser apresentada ao *“ordenança”* a jovem não teria ficado feliz, ao contrário: *“Eu fiquei muito furiosa. Eu sabia que ele ia levar não sei o que lá para o almirante, e eu me escondi de baixo da cama. Porque eu não queria me casar com o marinheiro”.* Em sua interpretação o suposto casamento seria um encaminhamento de sua vida afetiva e profissional. Onde lhe caberia ocupar uma função exercida pelas mulheres de sua família há duas gerações. *“Já era preparando, né... Aquela coisa... minha avó tinha trabalhado com esse Galvão. Então, quando a minha avó morreu, minha mãe ficou trabalhando com eles. E minha mãe se casou e voltou [...].”*³ A narrativa é um caso emblemático de uma memória marcada pela dimensão racial e de gênero. O episódio evidencia os limites em um horizonte social, a ser superado, por uma jovem mulher, afrodescendente, procedente das classes subalternas.

Sonhos de uma menina afrodescendente

“Muitos riram de mim. Não acreditavam que eu fosse conseguir e faziam chacota, se divertiam às minhas custas. Mas isso não me incomodava, porque tinha

³ Depoimento da atriz Ruth de Souza, 22 de novembro de 1988.



7

certeza: eu ia ser artista”. Estas frases estão escritas em forma de epígrafe em uma das páginas da biografia *Ruth de Souza: a estrela negra*. As aspas indicam a transcrição literal de um discurso. O destaque às palavras também anuncia o tom da seção onde Dona Ruth de Souza reitera ter se originado em sua infância o seu encanto pela arte. E em particular pelo cinema, com seus musicais, seus dramas, histórias, enfim sua capacidade de fabricar sonhos, como uma grande influência em sua vida, pois com ele: *“a gente pode sonhar”* (JESUS; 2004, p.27). Contudo, entre os sonhos proporcionado pelas produções de Hollywood e os nutridos pela menina afrodescendente da Copacabana dos anos trinta e quarenta, parece ter havido uma distância, marcada pelas dimensões que caracterizam as relações raciais e de gênero, mulher, pobre e negra. *“Eu tinha uma vontade muito grande de conhecer tudo aquilo, mas aí havia aquela velha história de ouvir: ‘Como é que você vai ser artista, você é negra!’*”. Segundo a atriz o cinema norte-americano também restringia o espaço de atuação dos atores negros. *“A presença negra era sempre de criadas e criados ou caricaturas”*.⁴

Nos obstáculos de sua trajetória como atriz computa como significativa a variável econômica, pois como ela mesma disse, sua *“família era muito pobre, de origem muito simples”*. Mas a interseção entre raça e gênero parece ter se apresentado desde o início da trajetória da atriz evidenciando seu caráter dissonante ou inusitado. *“Muitas vezes as pessoas não acreditavam que uma menina negra tivesse sonhos – e quando digo isso é a mais pura verdade. Não acreditavam que eu pudesse ter sonhos”* (JESUS; 2004, p.28). Talvez a atriz identifique em sua carreira as características de um milagre pelo fato de ter realizado seu sonho, não obstante o inusitado representado por este acontecimento nos palcos e telas do Brasil da primeira metade do século XX.

Contudo o milagre, ou, se quisermos, seu êxito, talvez seja racionalmente explicável ou politicamente justificável, se substituirmos a palavra milagre por encontro. A jovem Ruth de Souza acalentou por mais de uma década o encanto pelo cinema, o teatro e, posteriormente, o desejo de tornar-se atriz. No entanto, o milagre não foi operado em nenhuma das companhias teatrais, amadoras ou profissionais, daquela época. Em função da especificidade deste acontecimento em sua história de vida, surge uma questão. Seriam as relações sociais brasileiras racializadas e o palco um lócus

⁴ Depoimento da atriz Ruth de Souza, 22 de novembro de 1988.



8

privilegiado para a observação deste fenômeno? O TEN surgiu tendo em seu entorno um amplo arco de alianças, alguns de seus aliados estavam envolvidos na luta internacional de combate ao racismo. Para além do talento da jovem Ruth de Souza, reconhecido pelos críticos da época, é possível ler o milagre de seu surgimento como artista como o resultado da união de seu talento e obstinação com a ação política: o anti-racismo do TEN e seus integrantes?

Como sabemos que nenhum ator nasce pronto, nos perguntamos como os outros nomes do teatro iniciaram a sua carreira nos anos quarenta? Quais eram os critérios de admissão dos novos talentos nos grupos de teatro experimental ou profissional da época? Atriz diz que na época não sabia por onde começar. *“Naquele tempo não existiam escolas de teatro. Como é que eu poderia chegar perto do Procópio Ferreira, Jayme Costa, Dulcina, Henriette Morineau, e sem mais nem menos dizer era atriz e que gostaria de trabalhar com eles?”* (KHOURY, 1997, p.204.).

Diante da falta de opção parece ter sido providencial a descoberta através dos jornais da existência de um grupo de “negros” reunidos na UNE para formar uma companhia de teatro. A jovem Ruth dirigiu-se ao encontro deles *“sem qualquer esperança ou expectativa de ser convidada ou escalada”*. Na ocasião o grupo ainda escolhia o elenco de *O Imperador Jones* quando *“alguém pediu para eu ler um trechinho da peça”*. A postulante foi selecionada e ficou com o único papel feminino, *“uma escrava que atravessava o palco, correndo, fugindo de uma revolução”* (KHOURY, 1997, p.204).

No decorrer dos anos, a atriz trilhou uma trajetória profissional ascendente. Obtendo o reconhecimento da crítica especializada e interpretando os seus primeiros papéis no cinema. Talvez por isso o interesse de seu interlocutor sobre a reação de seus antigos companheiros e companheiras de teatro experimental. Na resposta ao questionamento se seu desempenho teria gerado *“ciúmes e despeito”* entre os integrantes do TEN a atriz diz ter sido ingênua e não ter percebido esses sentimentos. *“Até então eu era muito ingênua, e não tinha percepção de que havia ciúmes, inveja e despeito entre os atores. Eu vivia tão feliz com tudo que acontecia e não sentia nada de negativo ao meu redor”*. Segundo a atriz o público *“acreditava”* em seu trabalho e a aplaudia com *“ardor”*, além disso, *“a crítica passou a ser muito carinhosa comigo, e eu*



9

sentia que o que estávamos fazendo no TEN ia ser um marco importante dentro da história do teatro brasileiro. Eu vivia tão enlevada, que jamais senti qualquer animosidade” (KHOURY, 1997, p.204). A atriz admite a singularidade daquele processo de renovação do teatro representado pelo surgimento das novas companhias teatrais como o Teatro do Estudante do Brasil e o Teatro Experimental do Negro com os seus novos temas, textos e abordagens. E o quão decisivo foi o reconhecimento do público e da crítica de seu talento para o seu destino profissional. Mas a história parece possuir outras nuances. A importância do surgimento e atuação do TEN nos palcos brasileiros foi ter aberto a seara por onde atores e atrizes afrodescendentes trilhariam posteriormente. No entanto, tornar-se pioneiro nesse processo é tornar-se tributário dele. Em outras palavras, muitas vezes os atores sociais protagonistas no processo de criação de espaços para a atuação de atores negros nos palcos de uma sociedade racializada não se recordam de determinadas experiências. Elas lhes escapam em suas reconstruções de memórias. Deve ter havido um custo na opção da jovem Ruth de Souza ao abandonar a companhia dos integrantes de um grupo experimental de atores afrodescendentes para tornar-se artista profissional. Um preço pago pela mulher afrodescendente que na década de 1940 trocou a arena político-cultural, representada pelo TEN pelo campo das concorrências profissionais, sob o prisma do mérito, em uma sociedade racializada e generificada.

Dos limites no firmamento

Nos vários depoimentos concedidos ao longo de sua carreira não foi raro Dona Ruth de Souza ser indagada sobre temáticas ligadas as relações raciais na sociedade brasileira em geral, e no universo das artes, em particular. No depoimento destinado a elaboração do livro *Damas Negra*, Sandra Almada fez questionamento acerca das relações raciais na televisão brasileira. A pergunta refere-se à permanência da *black face*, na televisão uma prática presente no teatro da década de 1940. A pergunta reporta-se especificamente a produção da única novela estrelada por Ruth de Souza, *A Cabana do Pai Tomás*. Nesta novela, “o ator Sérgio Cardoso atuou pintado de preto”. Em uma atualização do que ocorrera na montagem da peça *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues,



10

“feita especialmente para o Teatro Experimental do Negro”, mas que teve sua montagem feita por outra companhia, onde, “aconteceu o mesmo. Por que?” Segundo Ruth de Souza, 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 Cardoso já teria interpretado “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” (1995, p. 157-168).

A atriz parece atribuir a crítica ao ator Sérgio Cardoso e não à produção da novela que o escalou. Neste caso, a mesma denúncia feita pela atriz, por seu amigo Nelson Rodrigues e pelo Teatro Experimental do Negro, em relação aos palcos racializados e à falta de atores afrodescendentes é relativizada.

“As pessoas que criticaram o fato de o ator principal de *A Cabana do Pai Tomás* estar pintado de preto não entenderam a atitude do Sérgio que, aliás, era a pessoa mais sem preconceitos que eu já encontrei na vida. Foi um grande amigo da Jacira Silva, um grande amigo meu, uma das pessoas mais abertas que conheci.” (ALMADA, 1995, p.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?” (ALMADA, 1995, p.159). 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.” (ALMADA, 1995, p. 158)

O conteúdo do fragmento supra citado, paradoxalmente, parece responder, algumas páginas depois, a questão proposta na página 156 do livro *Damas Negras: sucesso, lutas e discriminação*. Quando a autora lhe indagara: “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.

Considerações finais

Nas narrativas de si, relativas ao tempo do TEN e de sua atuação no cinema, Ruth de Souza sempre evidencia o reconhecimento de sua atuação obtido junto a crítica especializada e os vários prêmios conquistado por seu ofício como atriz de teatro, cinema e televisão. Vale a penas sublinhar ter sido a trajetória profissional de Dona Ruth de Souza sustentada por um processo de aprimoramento técnico profissional desenvolvido nos Estados Unidos, graças a uma bolsa de estudos concedida pela Fundação Rockefeller, entre 1951 e 1952. No teatro-escola Karamu House, a atriz estudou as diversas etapas que envolvem a produção teatral e atuou como protagonista no espetáculo *Dark of the moon*. Também fez parte de suas atividades de estudo assistir aos espetáculos da Broadway e interagir com os principais atores do teatro nova-iorquino, em cena na época. Ao retornar ao Brasil seu profissionalismo e qualificação profissional a levou a ingressar nas mais importantes companhias de cinema brasileira nas décadas de 1940 e 1950. Assim tornou-se a primeira, entre os brasileiros e brasileiras a disputar um prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza em 1954. Contudo, o relato da atriz é bastante emblemático. Não obstante a sua qualificação profissional, sua trajetória profissional parece ter encontrado fortes restrições, oriundas da interseção entre gênero e raça na sociedade brasileira.

Em outras palavras, os estudos sobre a história de vida de mulheres afrodescendente podem iluminar uma parte importante da história de luta e contribuição



12

na área social, cultural e política de um segmento da população afrodescendente. No caso da trajetória da atriz Ruth de Souza nos permite verificar como a sociedade brasileira e, por conseguinte, suas memórias estão atravessadas pelas experiências configuradas pelas variáveis raça e gênero.

Bibliografia

ALMADA, Sandra. *Damas Negras: sucesso, lutas e discriminação: Xica Xavier, Lea Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

COSTA, Haroldo. *Álbum de Retratos: Ruth de Souza*. Rio de Janeiro: Memória Visual; Folha Seca, 2008.

Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

GOMES, Ângela de Castro. A guardiã da memória. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v.9, n.1/2, janeiro/dezembro de 1996a.

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

KHOURY, Simon. *Bastidores V: entrevistas*. Rio de Janeiro: Jotanesi, 1997.

MATTOS, Hebe. O ensino de história e a luta contra a discriminação racial no Brasil. *In: ABREU, Martha; SOIHET, Raquel (Org.). Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; FAPERJ, 2003.

MATTOS, Hebe. *Marcas da Escravidão. Biografia, Racialização e Memória do Cativo na História do Brasil*. Tese de Professor Titular, Niterói: 2004.

PERROT, Michelle. Escrever a história das mulheres. *In: Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

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

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

Quilombo: vida problema e aspiração e aspirações do negro. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento (1948-1950). São Paulo: FUSP; Editora 34, 2003.



13

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres Negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRASIL, Érico. *Dicionário Mulheres no Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: *SOS corpo*. Recife, abril de 1996.

SEMOG, Ele; NASCIMENTO, Abdias. *O griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SILVA, Júlio Cláudio da. *Relações raciais, gênero e memória: a trajetória de Ruth de Souza entre o Teatro Experimental do Negro e o Karamu House (1945-1952)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2011.

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

SILVA, Júlio Cláudio da; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. O pensamento social brasileiro e a questão do negro. In: GONÇALVES, Maria Alice Rezende. *Educação, cultura e literatura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Quartet; NEAB-UERJ, 2007.

SILVA, Júlio Cláudio da; CUNHA, Joceneide. *História da Cultura Afro-brasileira*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe-CESAD, 2010.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, v.27, n.54, dezembro de 2007.

SOUZA, Ruth de. Pioneirismo e luta (depoimento). In: MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro*. Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, n.28, 1988.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. *Projeto e metamorfose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.