

ABDIAS NASCIMENTO ET SOLANO TRINDADE : DEUX CONCEPTIONS PIONNIÈRES DU THÉÂTRE NOIR BRÉSILIEN

Christine DOUXAMI*

«Un soir un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des Noirs. Mais qu'est-ce que c'est donc un Noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ?» Jean Genet¹

Le théâtre noir brésilien, dont la première expérience eut lieu en 1944 sous le nom de *Teatro Experimental do Negro*, reflète dès ses origines la spécificité et la complexité de la lutte du mouvement noir brésilien. Son existence répond à une situation d'injustice sociale vis-à-vis des descendants d'esclaves au Brésil d'une façon générale, se traduisant plus particulièrement par l'absence du Noir sur la scène théâtrale. Il s'intègre à ses débuts dans un mouvement cherchant l'intégration du Noir à la société brésilienne en tant que véritable citoyen. Cette volonté d'intégration et de reconnaissance vis-à-vis de l'Autre Blanc était le fait du jeune mouvement noir des années trente, la *Frente Negra* (mouvement politique national d'affirmation de l'identité noire) en constituant l'expérience la plus représentative. Nous sommes loin à cette époque des discours séparatistes influencés par le Black Power des années soixante-dix ou l'Afrocentrisme de la fin des années quatre-vingt-dix. Cependant, la réalité du métissage ainsi que le contenu négatif attribué par la société à la couleur noire, mais surtout l'idéologie dominante de la "démocratie raciale" instaurée depuis les années 30 qui affirme l'égalité de tous indépendamment de leurs origines ethniques et considère toute affirmation identitaire comme un "non-sujet", rendaient difficile cette identification au groupe ethnique afro-brésilien.

Les expériences du théâtre noir à leurs débuts traduisent les méandres du mouvement noir puisqu'elles dévoilent à la fois une volonté d'affirmation de l'existence autonome de l'identité afro-brésilienne, ce qui passe à travers la divulgation du concept césairien de la négritude, et une volonté d'intégration

* Anthropologue / chercheur associée au Centre d'Etudes Africaines (EHESS/CNRS).

¹ Genet Jean, 1980, p. 15.

du Noir dans la société brésilienne. De plus, ce désir d'intégration peut signifier, ou non, l'acceptation du système capitaliste puisque certains militants afro-brésiliens souhaitent l'ascension sociale du Noir au sein de la société bourgeoise tandis que d'autres voient le Noir comme un membre du prolétariat et le théâtre comme un moyen de lutte révolutionnaire. Ainsi, Florestan Fernandes lorsqu'il analyse le théâtre noir considère que celui-ci permet de penser les «*problèmes humains des Noirs brésiliens. (...) La négritude (...) étant le chemin qui permet la conscience révolutionnaire de la condition du Noir*»¹. Le théâtre noir brésilien, à l'image du mouvement noir, développe une double articulation entre les concepts de "race" et de "classe", ce qui reflète son insertion dans la problématique socio-politique de son temps : entre communisme et fascisme puis communisme et keynésianisme ou libéralisme.

Abdias Nascimento, fondateur du *Teatro Experimental do Negro* et Solano Trindade qui créa le *Teatro Popular Brasileiro* sont à nos yeux les deux personnages les plus représentatifs de ces deux tendances entre théâtre noir et théâtre populaire noir. Nous nous pencherons sur leurs réalisations dans la mesure où leurs conceptions pratiquement opposées du théâtre noir sont fondatrices du théâtre noir actuel. En effet, les différentes expériences menées jusqu'aujourd'hui reflètent l'une ou l'autre de ces visions du théâtre et du mouvement noir, d'ailleurs souvent de façon non-consciente. Nous aborderons donc ici le théâtre noir à partir de ces deux expériences en nous penchant plus particulièrement sur les conceptions politiques et artistiques qui en découlent sans aborder le détail des pièces mises en scène.

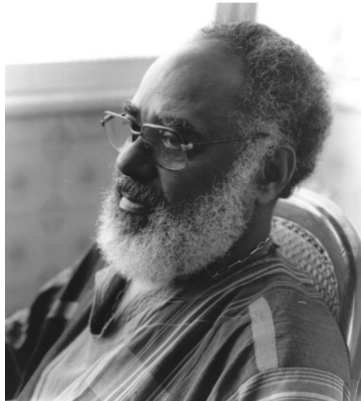
ABDIAS NASCIMENTO ET LE TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Notons, dès à présent, que le théâtre noir brésilien résulte d'une initiative ouvertement politique dans une perspective de lutte contre le racisme de la part de quelques membres du mouvement noir. Le théâtre noir est, dès sa création, plus un "théâtre du Noir", c'est-à-dire valorisant une identité ethnique, qu'un "théâtre noir" qui suppose une esthétique propre. Il existe, cependant, toute une problématique autour d'une définition politique, mais aussi esthétique, du théâtre noir. De fait, le théâtre, pour être à la fois une forme littéraire, puisqu'il s'agit d'un texte dramatique, et un texte performatif joué devant un public sous une forme éminemment corporelle est à même d'associer réflexion intellectuelle et esthétique. Le théâtre noir

¹ Florestan Fernandes, 1966, p. 166-165.

présuppose, d'une façon générale, l'existence d'une frontière ethnique entre soi et "l'Autre", qu'il s'agit de valoriser idéologiquement et de concrétiser à travers des choix de mise en scène mettant en avant des éléments considérés comme "caractéristiques" de l'identité afro-brésilienne. En d'autres termes, ces éléments sont envisagés comme des données diacritiques d'une identité autonome et par conséquent d'un théâtre ethnique spécifique.

Abdias Nascimento



(Photographie Januario Garcia)

Abdias Nascimento est né dans l'état de São Paulo, dans la ville de França, le 14 mars 1914. Petit-fils d'anciens esclaves et fils de pâtissier et de cordonnier, il obtint un diplôme de comptabilité, puis fit carrière dans l'armée d'où il fut expulsé pour avoir réagi face à un comportement raciste dans un bar de São Paulo. Il partit en 1938 pour Rio de Janeiro où il termina ses études d'économie.

Il fonda le TEN en 1944 et organisa de nombreuses activités politiques en parallèle. Il participa en 1968 à la fondation du Musée d'Art Noir et organisa une exposition inaugurale au Musée de l'image et du Son de Rio. La même année, il fut invité à New York par la Fondation Fairfield. Poursuivi par la police militaire au Brésil pour sa militance, il décida de rester aux Etats-Unis pour y vivre jusqu'en 1981 où il revint d'exil. Il fut, toutefois, professeur au Nigéria à l'université d'Ifé durant deux années (1976-1977) au cours de cette période d'exil. De retour au Brésil il s'engagea explicitement dans la vie politique dans le PDT (Parti Démocratique Travailiste dont le président est Brizola). Il fut élu député en 1983 puis assumait le poste de titulaire du Secrétariat Extraordinaire de Défense et de Promotion des Populations Afro-brésiliennes de Rio de Janeiro. Par la suite il fut temporairement sénateur en 1992 en tant que substitut de Darcy Ribeiro, puis assumait le poste suite à la mort de ce dernier en 1997. Il ne fut pas réélu aux élections de 1998. Il publia, durant cette période, par le biais de son cabinet au Sénat, une revue appelée *Thoth, Pensée des peuples africains et afro-descendants*. Il continua simultanément ses travaux en tant que militant (conférences, cours, fondation d'un centre d'Etudes Afro-brésiliennes, etc.). Peintre, il réalisa parallèlement diverses expositions de ses peintures. Il appartient à la première promotion de l'ISEB.

Le *Théâtre Expérimental du Noir* (TEN) fut fondé le 13 octobre 1944 par Abdias Nascimento et d'autres intellectuels comme Aguinaldo de Oliveira de Camargo, le peintre Wilson Tibério, Teodorico dos Santos, José Herbel et Claudiano Filho. Abdias Nascimento, à notre question lui demandant pourquoi il avait choisi le théâtre comme moyen de lutte répondit : «*Quand j'ai vu L'Empereur Jones de O'Neill à Lima dans lequel les acteurs blancs étaient maquillés en noir je me suis rendu compte de l'importance du théâtre pour son utilité sociale. Je ne savais pas bien ce qu'était le théâtre, je venais de la province de São Paulo, puis je suis allé à São Paulo et ensuite à Rio. J'étais toujours loin de l'art car ma formation était en économie et c'est seulement quand j'ai vu ce Blanc peint en Noir à Lima que je me suis souvenu que, quand j'étais à l'école primaire, je n'avais pas eu le droit de participer à une pièce de théâtre parce que j'étais noir. Le chemin du théâtre était important pour transformer le Blanc, pour faire la catharsis de la communauté blanche. Il s'agissait de transformer cette classe blanche, ou qui se disait et se voulait blanche*»¹. Les objectifs du TEN étaient avant tout éducationnels et pédagogiques, comme le reste du mouvement noir de l'époque, mais —et c'est ce qui constitue la grande nouveauté du TEN— ceux-ci s'orientaient en direction des populations noires et blanches : il s'agissait «*d'éduquer le Noir et de réduire le Blanc*» et pour ce faire, ils décidèrent d'utiliser une forme culturelle et non pas seulement politique, le théâtre².

Au travail artistique du TEN se joignirent diverses activités explicitement politiques comme les deux *Conventions Nationales du Noir* (1945 et 1946) ou le *Premier Congrès du Noir Brésilien* (1950). Outre ces divers congrès, les membres du TEN créèrent des cours d'alphabétisation —auxquels s'inscrivirent à l'époque plus de 600 personnes— complétés par des cours de culture générale et, bien sûr, d'initiation au théâtre ; ils fondèrent un journal sous le nom de *Quilombo*³ ; ils mirent en place des concours de beauté visant

¹ Entretien de l'auteur avec Abdias Nascimento, le 31.07.98

² Abdias Nascimento reprend l'idée d'un art militant et ne conçoit pas le politique sans l'associer au culturel. Ceci est une spécificité des travaux d'Abdias Nascimento car les membres du mouvement noir ont souvent une position ambiguë vis-à-vis d'un travail plus culturel. Il s'agit, par ailleurs, de valoriser la culture afro-brésilienne, ce que le mouvement noir antérieur ne pratiquait pas explicitement et, ce qui est d'autant plus novateur, cette valorisation de la culture s'effectuait au travers d'une activité elle-même culturelle.

³ *Quilombo* est le nom donné au Brésil aux anciennes communautés de marronnage

la valorisation de l'estime du Noir *Concurso Boneca de Piche* (Poupée de goudron, pour les femmes noires) et *Rainha das Mulatas* (Reine des Mulâtres destinée aux femmes métisses)- ; ils conçurent en 1949 un *Institut National du Noir*¹ ainsi que des séminaires de "grouothérapie" en 1950, dans la ligne du psychodrame de Moreno, sous la direction de Guerreiro Ramos² ; organisèrent en 1955 une *Semana de Estudos Negros* et la même année inventèrent un concours des Beaux-Arts sur le thème du Christ de couleur, *Concurso do Cristo de Cor*, appuyé par un des évêques phare de la future Théologie de la Libération, Don Helder Câmara. Le but de leur action, lors de la création de ce concours artistique, était la transformation des mentalités à l'échelle nationale et visait, selon Abdias Nascimento, à «questionner l'aliénation esthétique de la société conventionnelle»³. Bien que suivant une ligne intégrationniste, la lutte contre le racisme consistait ici dans l'inversion des données de la démocratie raciale : le Noir représentait cette fois le Brésilien par excellence. Les militants noirs du TEN luttèrent pour la concrétisation des lois brésiliennes. A la question «*Qu'avons nous fait pendant plus de vingt ans à la tête du Teatro Experimental do Negro ?*». Abdias Nascimento répond : «*Tout simplement ceci : croire que nos lois existent pour de bon. Nous croyons à l'égalité de tous les citoyens brésiliens, sans distinction de couleur ni de race, telle qu'elle est proclamée dans la constitution de la République*»⁴.

Le TEN exista donc jusqu'en 1968, moment où Abdias Nascimento s'exila. Toutefois, son activité théâtrale la plus intense, avec plus de 50 acteurs, se concentra de 1944 à 1952. Le TEN, permit donc l'apparition de

d'esclaves en fuite. La revue publia 10 numéros de 1948 à 1950 puis dut être interrompue faute de ressources.

¹ L'Institut National du Noir (INN) permit l'organisation du Conseil National des Femmes Noires qui fut le premier groupe organisé à régler la situation des femmes domestiques. Le *Département Féminin du TEN*, mené par Guiomar Ferreira de Matos et Marieta Damas, était à la fois responsable de cette lutte en faveur des domestiques, du *Ballet Féminin* et du *Ballet Infantile* inaugurés en présence de la danseuse Katherine Dunham en 1950.

² Les séminaires de psychothérapie organisés par Guerreiro Ramos eurent lieu en 1950 durant 6 mois dans un local de l'Associação Brasileira de Imprensa de Rio de Janeiro.

³ Nascimento, 1988, p. 356-361.

⁴ Nascimento, 1966a, p. 220.

nombreux acteurs noirs –souvent domestiques ou éboueurs durant la journée et acteurs le soir— sur la scène théâtrale. Il favorisa, de plus, la création d’une dramaturgie noire dans laquelle le personnage noir et sa culture formèrent les figures centrales des pièces sans être limitées à des rôles comiques ou subalternes. D’ailleurs, faute de dramaturgie nationale, les premières pièces mises en scène appartenaient à la dramaturgie du théâtre noir nord-américain, telles que *The Emperor Jones* de O’Neill ou *Limitations of life* de Langston Hughes mais dans un second temps, la compagnie parvint à monter des pièces traitant de la réalité nationale telles *A família e a festa na roça* de Martins Pena, *Aruanda* de Joaquim Ribeiro, *Filhos de Santo* de José Moraes Pinho ou encore *Sortilégio* et *Rapsodia Negra* de Abdias Nascimento. Ils préparèrent aussi la mise en scène de *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, pour le *Premier Festival des Arts Noirs*, au Sénégal en 1966, auquel ils ne purent finalement participer pour cause de censure du gouvernement brésilien. Pour Abdias Nascimento la mise en scène de la pièce *Além do Rio* était particulièrement adaptée pour participer au Festival des Arts Noirs car «*La dynamique visuelle du spectacle se fondait sur les chants et les danses folkloriques maracatu, candomblé –complémentées par des scènes où intervenaient des vendeurs de fleurs, de fruits et d’oiseaux. La fusion des éléments tragiques, esthétiques et poétiques traduisait une expérience de la négritude en termes de spectacle dramatique*». Puis il affirme que «*le TEN travaillait exactement dans ce sens son interprétation de la culture noire au Brésil*»¹. De fait, la compagnie valorisait, au sein de ses pièces, les racines africaines présentes dans la musique, la religion afro-brésilienne, la danse et dans les expressions traditionnelles de la culture populaire dites “folkloriques”, réadaptées à la scène théâtrale.

Pourtant les membres du TEN se trouvaient devant une certaine contradiction puisque alors qu’ils essayaient de valoriser l’identité noire et que cela passait, sur scène, par une mise en avant des traditions d’origine africaine, ils désiraient politiquement l’intégration des Afro-brésiliens au sein de la société brésilienne, à l’instar du mouvement noir de l’époque. Or cette intégration passait par l’abandon des pratiques “barbares” aux yeux des élites dominantes, le candomblé étant particulièrement visé.

Cette tension idéologique entre deux types de valorisation du Noir, identifiant le Noir en tant que représentant d’une “race” ou en tant que représentant d’une “culture” spécifique à mettre en avant, transparait

¹ Nascimento, 1997, p. 77-78.

d'ailleurs dans les différents discours d'Abdias Nascimento. Si ce dernier affirme qu'il fallait «faire ressortir au Brésil les valeurs de la culture négro-africaine dégradée et niée par la violence de la culture blanche européenne ; on se propose la valorisation sociale du Noir à travers la culture et l'art (...), en dénonçant les malentendus et l'aliénation des études sur les Afro-brésiliens, et de faire que le Noir lui-même prenne conscience objectivement de la situation dans laquelle il se trouve»¹. Dans le même temps, Abdias Nascimento, lors de la cérémonie d'ouverture de la *Conferência Nacional do Negro* en mai 1949, soutient que : «La mentalité de notre population de couleur est encore pré-lettrée et pré-logique, les concepts, les idées, l'atteignent mal. (...) le *Teatro Experimental do Negro* n'est ni une société politique ni simplement une association artistique, mais une expérimentation psycho-sociologique ayant en vue de "dresser" progressivement les personnes noires dans le style de comportement de la classe moyenne et supérieure de la société brésilienne»². Il existe, de fait, une admiration du "Noir" de façon générique, mais on perçoit, simultanément, la dénonciation du fait que celui-ci soit "retardé" économiquement mais aussi mentalement. On discerne donc une volonté d'amélioration sociale et économique de la vie du Noir pour atteindre le style de vie des populations blanches, ce qui est synonyme de son intégration, au prix d'un "dressage" (*adestramento* dans le texte), signifiant l'abandon de certaines pratiques d'origine africaine. Le Blanc semble donc l'idéal à atteindre. Abdias Nascimento était fortement influencé par les idées de la négritude senghorienne essentialiste, dont il a été le divulgateur au Brésil mais également par les idées de Lévi-Brulh et son concept de "pensée primitive". Selon ce dernier, les peuples primitifs auraient une représentation mystique du monde et ceci expliquerait le fait qu'ils suivent une logique du sentiment, de l'émotion en opposition à la logique de la raison, propre aux "civilisés". Les populations noires brésiliennes étaient donc, à ses yeux, primitives et avaient un fonctionnement de pensée pré-

¹ Nascimento, 1968, p. 198.

² Nascimento, (sans date) p. 11. Je tiens ici à signaler le fait qu'Abdias Nascimento a, par la suite, cherché à "résoudre" ce paradoxe. Il est donc essentiel, pour bien comprendre le TEN en l'incluant dans son moment historique, de ne pas consulter les textes postérieurs à son exil aux Etats-Unis (1968-1978) car ceux-ci "évacuent" toutes les références concernant l'accès à la "respectabilité" du Noir, proches du mouvement noir du début du siècle, incluant le rejet des traditions afro-brésiliennes. Aujourd'hui, Abdias Nascimento est le mentor de l'afrocentrisme au Brésil. Il a même été invité par la figure de proue de l'afrocentrisme américain, Molefi Asante, en tant que *Visiting Scholar* du Département d'Etudes Africano-Américaines de la Temple University, à Philadelphie en 1990-1991.

logique. Pourtant, simultanément à ces propos, on constate la valorisation du Noir et de sa culture à travers le contenu des pièces de théâtre et les nombreuses activités du TEN.

Comment comprendre la volonté de valorisation du Noir et conjointement le rejet de ses habitudes et de ses traditions d'origine africaine ? Il nous semble pouvoir en partie expliquer cette contradiction par l'exigence, propre à cette époque, de reconnaissance de l'Autre Blanc, mais aussi par le fait que tous les travaux qui avaient été effectués auparavant sur le Noir et le Métis envisageaient ces derniers comme des "spécimens d'étude", ce que dénonce Abdias Nascimento dans la première citation. La création du *Congrès du Noir Brésilien* en 1950, révèle une volonté d'auto-compréhension de la culture afro-brésilienne par ses artisans potentiels. A la compréhension de l'Afro-brésilien comme fournisseur de folklore ou de religiosité africaine, il fallait, notamment selon Guerreiro Ramos, membre du TEN, envisager ce dernier en tant qu'individu brésilien, apte à s'intégrer mais aussi à se penser par lui-même et à faire "avancer" le développement du pays.

Guerreiro Ramos est entré dans le TEN en 1949. Par ailleurs, sociologue et fonctionnaire public, il a appartenu à l'organisation gouvernementale chargée du développement du Brésil, *Departamento de Administração do Serviço Público* (la DASP), puis fit parti de l'*Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (IBESB fondé en 1955- interdit en 1964 suite au coup d'état) et enfin au *Centro de Estudos Econômicos e Políticos da América Latina* (CEPAL), deux organismes créés par des sociologues (les plus importants furent Roland Corbisier, Hélio Jaguaribe, Álvaro Viera Pinto, Cândido Mendes, Celso Furtado et Nelson Werneck Sodré) ayant comme initiative le développement économique du Brésil (ISEB) et plus largement de l'Amérique Latine (CEPAL) de façon autonome. Influencé par le keynésianisme, le mouvement affirme la souveraineté nationale de l'état, défend la production de

l'industrie nationale et s'avère précautionneux vis-à-vis du capitalisme international, sans toutefois rejeter le capitalisme en lui-même. Abdias Nascimento avait un lien avec l'ISEB et fit partie de la première promotion (1957). Par conséquent, Guerreiro Ramos qui avait, avant d'intégrer le TEN, une vision opposée au mouvement noir, auquel il préférerait la planification économique, continua à soumettre les problèmes ethniques aux problèmes nationaux et à une vision plus généralisante de la société brésilienne. Voir à ce sujet Chor Maio, 1997, p. 267 et 292. De plus, Selon Chor Maio, Guerreiro Ramos critiquait la valorisation des survivances africaines car, pour lui, les populations noires s'identifieraient plus avec la culture dominante qu'avec la culture afro-brésilienne. op. cit. p. 271.

Ceci explique donc un certain rejet initial de l'utilisation du folklore au sein des pièces de théâtre, élément qui s'opposa à la conception du théâtre de Solano Trindade ou de Haroldo Costa qui valorisaient ce dernier en tant que production populaire noire. De plus, l'utilisation du folklore au sein des pièces était parfois considérée comme non créative par les membres du TEN car ils estimaient qu'ils ne faisaient que répéter sur scène une tradition pré-existante. Prenons l'exemple de la pièce *Rapsodia Negra* écrite et montée en 1952 par Abdias Nascimento. Ce dernier formula ainsi son intention créatrice pour ce spectacle : «*Je ne prétends pas réaliser un spectacle cent pour cent folklorique. A peine quelques tableaux comme "Images de Recife" ou "Candomblés" possèdent une inspiration folklorique. Autrement, prédominent les rythmes, les danses, les mélodies et le balancé (ginga) de notre peuple, qui sont transformés selon les nécessités de la scène et les exigences théâtrales*»¹.

Par ailleurs, comme l'indique Roger Bastide, la négritude brésilienne, dont le TEN fut le principal divulgateur, est l'expression du patriotisme des populations afro-brésiliennes : «*(...) La négritude au Brésil ne pouvait pas se transformer en un mouvement de retour à la mère Afrique. Elle s'inscrivait dans un contexte national de société multiraciale et avait pour fonction de récupérer les forces vives du prolétariat noir en faveur d'un plus grand Brésil. Je serais même assez porté à dire que la négritude a été ici une prise en charge du Nationalisme brésilien par les Brésiliens descendants d'Africains. Dès lors l'apologie de l'Afrique aurait été une trahison vis-à-vis de ce nationalisme*»². Ceci expliquerait, selon l'auteur, le rejet des religions afro-brésiliennes : «*(...) ce sont les adeptes de la négritude qui sont les adversaires les plus résolus, les plus intransigeants, des sectes religieuses traditionnelles africaines qui maintiennent fidèlement les cultes ancestraux yorubas dans certaines parties du territoire ; tout au plus acceptent-ils quelques manifestations folkloriques d'origine bantou, certaines danses, parce qu'elles ne présentent aucun danger de brisure pour l'unité nationale, parce qu'elles n'engagent à rien*»³. Pourtant, au sein des pièces de théâtre mises en scène par le TEN il existe une réelle valorisation de la culture noire et du candomblé. Il existe donc une certaine dualité entre une valorisation artistique de la culture noire comprise comme un signe d'identification du théâtre noir en tant que tel et un discours spécifiquement politique mettant en

¹ Nascimento, interview du 31.08.1952.

² Bastide, 1961, p. 13-14.

³ Bastide, 1961, op. cit. p. 14.

avant l'intégration de l'Afro-Brésilien, ayant abandonné ses traditions africaines "attardées".

Nous pourrions donc affirmer que les membres du TEN constituèrent au sein du mouvement noir ce que nous appellerions la charnière entre une idée, propre au mouvement noir du début du siècle, d'intégration totale de l'individu noir —grâce à l'éducation de ce dernier et à la "bonne tenue" de celui-ci— et le concept de ce que nous définirions par "intégration différenciée" ou "intégration différenciatrice" qui viserait l'intégration tout en gardant la spécificité de "l'essence noire" et parfois de la culture noire, la valorisation de la différence ne devant pas se transformer en inégalité. Or, pour les membres du TEN, toute personne brésilienne a naturellement du sang noir, ce qui fait que la revendication de la négritude se constituerait en une affirmation de la négritude de toute la nation brésilienne, suivant en ce sens à l'extrême la notion "d'intégration différenciatrice". Celle-ci parviendrait à en prendre conscience à travers une large campagne éducative, l'éducation de l'Afro-brésilien mais aussi du Blanc, nous le répétons, constituant un des piliers idéologiques du TEN.

Le concept de négritude s'est toutefois trouvé relativement restreint aux membres du TEN. En effet, celui-ci a été fort critiqué à l'époque, d'une part, par les gardiens de la démocratie raciale et, d'autre part, par les défenseurs de l'idéologie de la lutte des classes qui voyaient comme raciste et divisionniste tout mouvement en faveur du droit des Noirs et contre la discrimination raciale¹. Lorsque certaines alliances étaient mises en place avec les mouvements de gauche, ceux-ci exigeaient toujours un abandon des prérogatives raciales. Les membres du mouvement noir ayant eux-mêmes cette vision de la lutte des classes s'opposaient d'ailleurs au concept de la négritude qu'ils estimaient élitiste car incorporant des idéaux qui ne correspondraient pas à la réalité du prolétariat noir et lui seraient étranger. D'ailleurs, Solano Trindade appartenait au Parti Communiste et lorsqu'il voulut créer, en 1950, le "Théâtre Populaire Noir" il en fut empêché par le Parti et dut appeler sa compagnie "Théâtre Populaire Brésilien"². Notons que Solano Trindade, à l'inverse d'Abdias Nascimento, cherchait à valoriser le folklore comme élément caractéristique du peuple afro-brésilien et s'opposait

¹ Voir à ce sujet Larkin Elisabeth, 2000, p. 28.

² Informations fournies par Zozimo Bulbul, grand ami de Solano Trindade, lors d'un entretien avec l'auteur le 22.07.98.

à une dramaturgie plus “classique”, ceci étant sans doute le résultat de son idéologie communiste. Penchons nous à présent sur cette expérience.

SOLANO TRINDADE ET LE TEATRO POPULAR BRASILEIRO

Le *Teatro Popular Brasileiro*, comme le TEN, auquel Solano Trindade participa, cherchait à valoriser la contribution noire au sein de la formation culturelle brésilienne. Cependant, la ligne politique du *Teatro Popular Brasileiro* était orientée par une idéologie communiste et cherchait à allier la classe prolétaire en général et le peuple noir en particulier. Solano Trindade voulait unifier lutte de classe et affirmation ethnique en suivant le principe qu’au Brésil les classes défavorisées sont majoritairement noires et métisses. De fait, Solano Trindade appartenait au Parti Communiste Brésilien, on l’a dit, et il contribua à l’introduction d’une thématique sociale tant au sein du *Teatro Folclórico Brasileiro*, compagnie issue du TEN en 1949 menée par Haroldo Costa à laquelle participa Solano Trindade, qu’à l’intérieur de sa propre compagnie¹. Pour lui, le mot race s’alliait naturellement à celui de classe.

Ainsi, Solano Trindade créa sa propre compagnie en 1950 et fut accompagné dans cette entreprise par son épouse Margarida Trindade et par l’anthropologue Edson Carneiro. A l’instar du TEN et de la *Brasiliana*, la compagnie était formée d’employées domestiques, d’ouvriers, de lycéens et répétait dans la maison de Solano Trindade, dans la banlieue de Rio de Janeiro, à Caixias (Baixada Fluminense). Selon Haroldo Costa², Solano Trindade se serait détaché du *Teatro Folclórico Brasileiro* parce qu’il aurait trouvé la forme adoptée trop stylisée et commerciale. Il aurait voulu développer un style plus “primitif” qui aurait valorisé plus intensément la tradition folklorique du peuple brésilien, de façon moins superficielle.

¹ Le *Teatro Folclórico Brasileiro* fondée en 1949 sous le nom de “Companhia dos Novos” qui devint *Teatro Folclórico Brasileiro* puis *Brasiliana* est le fruit d’une scission des membres du TEN à la suite de la pièce *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro jouée en 1948. En effet, la mise en scène de cette pièce avait valorisé de nombreuses scènes de danse et de musique du folklore afro-brésilien et de nombreux acteurs à la suite de Haroldo Costa décidèrent de mettre particulièrement en avant cet aspect et quittèrent le TEN pour créer une compagnie qui posa les prémisses du théâtre populaire noir. La compagnie fit carrière en Europe sous le nom de *Brasiliana* et nombre de ses participants restèrent sur le “Vieux Continent”, en Belgique notamment.

² Costa Haroldo, 1988c, p. 143.

Communiste, il croyait profondément en la viabilité artistique d'une culture populaire qui ne soit pas uniquement "spectaculaire".

Solano Trindade



(Photographie d'auteur inconnu)

Solano Trindade (1908-1974), appelé le *poète du peuple* ou encore le *poète noir*, a souvent été comparé à Pablo Neruda ou au cubain Nicolas Guillén par le type de ses écrits et publia plus de cinq ouvrages de poésie et écrivit de nombreuses pièces de théâtre.

Il est né à Recife, où il assista aux manifestations traditionnelles du folklore du nord-est brésilien. Originaire du quartier de São José, un quartier populaire très actif en ce qui concerne la production du carnaval traditionnel et des manifestations folkloriques, Solano Trindade connaissait profondément la coutume populaire. Le père de Solano Trindade était lui-même danseur de Pastoril et de Bumba meu Boi.

Militant du mouvement noir, il participa aux Congrès Afro-brésiliens de Recife et de Salvador dans les années trente, fonda la section de l'état de Pernambuco de la Frente Negra, (mouvement politique national d'affirmation de l'identité noire). Après un rapide passage par Minas Gerais et Rio Grande do Sur où il fonda le Grupo de Arte Popular à Pelotas, il alla vivre à Rio de Janeiro en 1942 et dès 1945 il fonda le Comitê Democrático Afro-Brasileiro avec d'autres militants noirs et participa à l'Orquestra Afro-Brasileira. Solano Trindade, participa au Teatro Experimental do Negro et au Teatro Folclórico Brasileiro (future Brasileira) de façon active, puis s'éloigna des deux groupes pour créer, en 1950, sa propre compagnie qu'il dénomma Teatro Popular Brasileiro. Il fut accompagné dans cette entreprise par son épouse Margarida Trindade et par l'anthropologue Edson Carneiro. La compagnie voyagea beaucoup, notamment en Europe de l'est. Solano était militant du Parti Communiste. En 1961, Solano connut la petite ville d'Embu dans l'état de São Paulo et décida de transférer la compagnie vers cet endroit où elle joua jusqu'à la mort de son fondateur en 1974. Aujourd'hui sa fille Raquel Trindade et son petit-fils, Victor Trindade, ont fondé la compagnie Teatro Popular Solano Trindade et continuent le théâtre populaire noir tel que l'avait conçu Solano Trindade.

Ceci s'explique, sans doute, par le fait que durant son enfance à Recife, Solano Trindade assista aux manifestations traditionnelles du folklore du nord-est brésilien. Originaire du quartier de São José, un quartier populaire

très actif en ce qui concerne la production du carnaval traditionnel et des manifestations folkloriques comme le *Pastoril*, les *Fandangos*, le *Bumba-meu-boi*, Solano Trindade connaissait profondément la coutume populaire. Or, l'aspect éminemment théâtral et spectaculaire du travail du *Teatro Folclórico Brasileiro* ne respectait pas, à ses yeux, la véritable tradition de ces manifestations. On lui reprochera toutefois de les reproduire avec trop d'exactitude et de similitude. Léa Garcia explique ainsi : «*Le problème du travail de Solano c'est qu'il ne voulait pas transformer les manifestations populaires. Il ne voulait pas théâtraliser son théâtre. Tu ne peux pas faire le Bumba-meu-boi sur scène comme si tu étais dans la rue, parce que sinon tu fatigues le public ! Ce n'est pas possible*»¹.

Il semble cependant que Solano Trindade adaptait les manifestations folkloriques à la scène théâtrale pour ses spectacles, d'autant plus riches qu'ils révélaient une réelle recherche autour du folklore brésilien. Il mettait en avant des manifestations folkloriques méconnues du grand public comme le type de *Reisado* de l'état d'Alagoas intitulé *Guerreiro*, manifestation proche du *Bumba-meu-boi* mais ayant une esthétique très particulière, chaque participant, portant un chapeau représentant une église construite à partir de petits miroirs. Nous n'explicitons malheureusement pas ici dans le détail les manifestations mises en scène par Solano Trindade, l'objectif de cet article n'étant pas de décrire le riche folklore brésilien. Notons simplement le nom des manifestations folkloriques adaptées et mises en scène par Solano Trindade : *Batuques*, *Lundus*, *Jongos*, *Samba Carioca*, *Pastoris*, *Bumba meu Boi*, *Chegança*, *Guerreiros de Alagoas*, *Folia de Reis*, *Baião*, *Candomblé*, *Dança das fitas*, etc.

Sur cette base, la compagnie commença à se présenter, en 1954, notamment devant le public de São Paulo à l'occasion des commémorations du IV^e centenaire de la ville. Elle se rendit en 1955 en Europe de l'Est, Pologne et Tchécoslovaquie notamment, grâce aux liens de Solano Trindade avec le Parti Communiste. Elle gagna d'ailleurs la médaille d'or du Concours International des Danses Populaires devant un public de plus de 5.000 personnes en Tchécoslovaquie. A son retour d'Europe, le *Teatro Popular Brasileiro* se présenta dans de nombreux théâtre cariocas, notamment au Théâtre Municipal, que les membres du TEN avaient préalablement rendu accessible aux acteurs noirs. La compagnie participa en 1956 à une pièce organisée par Silveira Sampaio, *O país dos Cadilacs*, ce qui donna un certain

¹ Garcia Léa, entretien avec l'auteur le 31.07.1998.

prestige à la troupe. Elle fut aussi sollicitée pour faire partie de la pièce *Gimba* de Gianfrancisco Guarnieri, qui représente la tragédie de *Zumbi dos Palmares* à l'époque moderne, démontrant son engagement avec une dramaturgie noire "classique". La troupe créa par la suite de nouveaux spectacles, comme celui dénommé "*Sambalelé tá doente*". Ils étaient, par ailleurs, souvent invités à animer des fêtes privées¹ qui leur permettaient de survivre.

En 1961, Solano connut la petite ville d'Embu dans l'état de São Paulo et décida de transférer la compagnie vers cet endroit où elle joua jusqu'à la mort de son fondateur en 1974. Aujourd'hui sa fille Raquel Trindade et son petit-fils, Victor Trindade, ont fondé la compagnie *Teatro Popular Solano Trindade* et continuent le théâtre populaire noir tel que l'avait conçue Solano Trindade. Pourtant, sa conception de théâtre populaire noir était hautement controversée par les tenants d'un théâtre noir plus classique, les membres du TEN en particulier. Ces derniers lui reprochaient son appartenance au Parti Communiste estimant qu'il n'était pas réellement un militant noir et qu'il ne réalisait pas du "théâtre noir".

Cléa Simões, qui participa à la fondation du *Teatro Popular Brasileiro* et qui fut actrice dans la compagnie durant toute la période où la troupe résida à Rio de Janeiro, nous expliqua, lors d'un entretien, que le fait d'être membre du Parti Communiste n'empêchait pas Solano Trindade d'être militant noir à part entière. Elle souligne les différences entre Abdias Nascimento et lui : «*Abdias était plus un intellectuel et Solano Trindade un artiste plus humble, toujours sans le sou, et les deux avaient une vision très distincte de ce que signifiait le théâtre noir. Toute la troupe de Solano était noire et ce qu'il*

¹ Ruth de Souza lors d'un entretien du 30.07.98, montra le caractère militant de Solano Trindade et raconta qu'elle assista à une représentation du *Teatro Popular Brasileiro* dans une énorme propriété de Rio de Janeiro, appartenant au futur propriétaire de la chaîne de télévision *Globo*. Cependant, avant le spectacle les acteurs avaient dû passer par l'entrée de service et Solano Trindade aurait demandé si on était encore au temps de l'esclavage, les Noirs dans la *Senzala* (dépendances réservées aux esclaves) et les Blancs dans la grande maison (*Casa Grande*). Elle ajouta que seule la présence de Jean-Louis Barrault, qui adora le spectacle de Solano Trindade et lui fit honneur en dansant toute la nuit, permit de détendre l'atmosphère. Selon Raquel Trindade, la compagnie se serait présentée devant la Comédie Française, la Compagnie Marcel Marceau, l'Opéra de Pékin, la Compagnie Italienne de Comédie et devant Edith Piaf montrant son intégration dans le milieu artistique de l'époque. Cf. Raquel Trindade, *Solano*, 1999, p. 20.

voulait réellement était de montrer la culture du Noir sur scène. Il écrivit même deux pièces de théâtre qu'il n'eut jamais les moyens de mettre en scène. En réalité, Abdias et Solano occupaient deux espaces distincts en termes artistiques : Abdias se chargeait du théâtre classique érudit et Solano du théâtre folklorique, pour le peuple et par le peuple. Ils reflétaient l'éternelle opposition entre art érudit et art populaire. Mais, même si le travail était très orienté vers la danse, moi je faisais du théâtre au sein des manifestations folkloriques elles-mêmes. Il s'agissait vraiment de théâtre»¹. Elle ajouta par la suite : «D'ailleurs Abdias et Solano ne s'entendaient pas vraiment»².

Luiz Alberto Sanz, professeur de théâtre à l'Université de Rio de Janeiro et grand connaisseur du mouvement théâtral carioca d'après-guerre pour y avoir participé, radicalisa, lors d'un entretien que nous avons eu, les propos de Cléa Simões : *«La vision d'Abdias de lutte contre le racisme était une vision fasciste. Il était autoritaire, suivant la ligne fasciste de l'ancien président Vargas. Il avait une vision bourgeoise de la chose et n'avait aucune préoccupation vis-à-vis du peuple. Ce qu'il cherchait c'était l'ascension sociale du Noir au sein de la bourgeoisie, à l'inverse de Solano. Abdias prenait des pièces déjà écrites, même par des auteurs blancs comme O'Neill ou Nelson Rodrigues, il avait une vision bourgeoise du théâtre. Au contraire, Solano créait une réelle dramaturgie, à partir de la culture populaire. Il ne cherchait pas une dramaturgie toute faite et cherchait à présenter son travail dans la rue. Solano est mort dans la misère, Abdias aujourd'hui est sénateur»*³. Cette position radicale et par trop schématique de Luiz Alberto Sanz nous montre cependant la réelle dissension existant entre ces deux conceptions théâtrales et ces deux formes de militantisme noir. Notons néanmoins qu'en ce qui touche au choix des pièces, le TEN suivait les normes théâtrales traditionnelles et ceci impliquait la mise en scène de pièces écrites pour la scène, plus "classiques" et ayant cependant une thématique valorisant réellement la culture afro-brésilienne.

¹ Cléa Simões, 25/07/98 et 31/07/98, entretiens avec l'auteur au club de divertissement traditionnel noir, Clube Renovação, zone nord de Rio de Janeiro et chez elle.

² Cléa Simões insista pour dire qu'elle n'avait jamais appartenu au Parti Communiste à l'inverse de la majorité des membres de la compagnie de Solano Trindade.

³ Entretien de l'auteur avec Luiz Alberto Sanz le 03/05/2000, Ecole de danse de Salvador, lors du congrès de l'ABRACE réunissant les professeurs de théâtre de troisième cycle.

Revenons sur les conceptions théâtrales et politiques de l'un et l'autre. Lors d'un entretien que nous avons eu avec Abdias Nascimento, celui-ci nous donna son point de vue, relativement contradictoire, sur le travail de Solano : «*Solano voulait que tous les Noirs soient au Parti (Parti Communiste) et moi je voulais premièrement que le Noir soit conscient de sa valeur. Il était contre la dénomination de théâtre noir et estimait que la lutte en faveur du Noir divisait la classe ouvrière. En vérité, il comprenait le mot race dans son sens biologique alors que nous, en réalité, nous développons une conception culturelle du terme de race. Pour nous, le premier obstacle qui atteint le Noir est sa race et non sa classe. Il s'agit pour nous de la plus grande contradiction. Même si aujourd'hui les gauches sont nos alliées et ne s'opposent plus à notre action*»¹. Abdias Nascimento attribue à Solano Trindade une définition de l'Afro-brésilien comme détenteur d'une culture spécifique et contredit la conception senghorienne essentialiste et racialisée de l'homme noir qu'il utilise souvent. Or, ce n'était justement pas le point de vue de Solano Trindade. De plus, il s'égare lorsqu'il prétend que Solano Trindade ne s'identifiait pas avec le terme de "théâtre noir". En effet, il "oublie" de signaler que Solano Trindade connut de graves difficultés au sein du Parti Communiste précisément parce qu'il alliait la lutte de "classe" et de "race" comme en témoigne le fait qu'il ait été interdit par ce dernier d'appeler sa compagnie *Théâtre Populaire Noir*.

De fait, Solano Trindade était, lui aussi, militant du mouvement noir, il participa aux Congrès Afro-brésiliens de Recife et de Salvador dans les années trente, fonda la section de l'état de Pernambuco de la *Frente Negra*. Il allia ce militantisme à un travail culturel à travers la fondation du Centro Cultural Afro-Brasileiro en collaboration avec des écrivains, des travailleurs, des artistes et des hommes politiques de l'époque. Il affirmait : «*Nous ne ferons pas de lutte de race mais nous enseignerons à nos frères noirs qu'il n'y a pas de race supérieure et inférieure et que ce qui les distingue les uns des autres est le développement culturel*»². En 1942, il alla vivre à Rio de Janeiro et dès 1945 il fonda le *Comité Democrático Afro-Brasileiro* avec d'autres militants noirs et participa à l'*Orquestra Afro-Brasileira*.

Cependant, le "Poète noir" comme l'appelaient ses contemporains, de Roger Bastide à Arthur Ramos³, cherchait à valoriser le peuple afro-brésilien

¹ Nascimento, entretien avec l'auteur le 31/07/98.

² Trindade, Solano, 1998, p. 55.

³ Lire les témoignages de Roger Bastide et Arthur Ramos (in) Trindade, Raquel : op.

en l'insérant au sein d'une problématique sociale globale de lutte des classes. Il était toujours en contact, par lettres, avec l'écrivain nord-américain Langston Hughes et leurs opinions concernant le mouvement noir convergeaient sur de nombreux points. En conséquence, le théâtre de Solano Trindade s'effectuait sur scène, mais aussi dans des espaces publics comme des parcs, des places et s'adressait au peuple brésilien d'une façon générale. Il voulait «*montrer, favoriser et développer les arts populaires traditionnels du peuple brésilien, la danse, la musique, la sculpture, la peinture, la poésie et toutes les manifestations folkloriques*»¹.

Comme l'expliqua Luiza Barreto Leite, critique théâtrale de l'époque, «*Tout a commencé de façon très pauvre, sans la moindre prétention internationale. Il n'acceptait pas les préjugés esthétiques ni raciaux. Un Brésil qui soit brésilien, pauvre comme lui. Solano faisait de la poésie et les compositeurs [de la troupe] l'intégraient à la musique, les mulâtres dansaient, chantaient, rêvaient et accumulaient des connaissances et du savoir. (...) Beaucoup abandonnèrent et recherchèrent la facilité (...) C'était une nouvelle vision qui explosait devant les yeux du public, la vision d'un Brésil de toutes les couleurs, chantant, dansant, vibrant, mais souffrant. Et conscient de cette souffrance et de sa solution. Le Brésil métis de toutes les races commença à courir le monde, dansant, chantant, pleurant, riant, luttant et ouvrant les chemins*»². Selon la citation de cette dernière il semble que le travail de Solano Trindade était compris comme une lutte militante en faveur d'une réelle démocratie raciale et non pas uniquement comme un simple mouvement folklorique.

CONCLUSION

Le théâtre noir reproduit donc en son sein la division politique entre un militantisme afro-brésilien "socio-racial", cherchant à réhabiliter socialement le Noir livré à la dure réalité du monde capitaliste, et un militantisme uniquement "racial". Cela s'est traduit par l'existence de deux concepts de théâtre noir : le théâtre noir populaire, qui cherche à intégrer l'art populaire (travail de Solano Trindade) et le théâtre noir, suivant un modèle plus érudit et plus discursif (celui d'Abdias Nascimento), tous deux cherchant, de façon

cit., p. 30-31 et p. 34.

¹ Trindade, Solano (in) Trindade, Raquel : op. cit. p. 24.

² Barreto Leite, Luiza, 1975, p. 199.

complémentaire, à montrer le poids de la contribution de la culture noire au sein de la culture brésilienne.

Cette distinction n'empêche toutefois pas les interrelations et interpénétrations entre l'une et l'autre de ces catégories. Le spectacle *Rapsodia Negra*, monté par le TEN en 1952, était fort proche de la conception du théâtre populaire noir de Solano Trindade. De même, Solano Trindade écrivit deux pièces de théâtre de dramaturgie "classique" qu'il ne put mettre en scène, on l'a dit, par manque de ressources. Notons, de plus, qu'aucune des deux voies n'est réellement parvenue à réaliser un théâtre vraiment populaire, le "Théâtre" restant un bien symbolique inaccessible pour la majorité de la population. Toutes les compagnies connaissent d'ailleurs des difficultés d'ordre matériel et des infrastructures défectueuses, à cause d'un public insuffisant pour "remplir les caisses", mais surtout du manque de mécènes, ces derniers ne croyant pas en la viabilité d'un théâtre réalisé par des Noirs et reproduisant ainsi les stéréotypes habituels dans la société brésilienne.

Cependant, cette division idéologique apparaît dans toutes les réalisations du théâtre noir, de façon plus ou moins perceptible et constitue une division constante au sein du mouvement noir lui-même. En effet, depuis sa création dans les années 20, le mouvement noir s'insère dans les problématiques politico-sociales des époques où il se situe ayant, à l'instar du théâtre noir, à se positionner continuellement entre ces deux dynamiques l'une racialisée et l'autre socio-raciale : que l'on pense au choix entre le populisme autoritaire et le communisme durant les années 30 ; entre le combat associant lutte des classes et affirmation raciale ou simplement ethnico-raciale dans les années 40-60 ; ou aux débats entre militantisme "negro" ou "afro" particulièrement influencé par le Black Power nord-américain des années 70 puis par l'afrocentrisme aujourd'hui.

Par conséquent, si le fait de s'identifier comme étant "Noir" et non "moreno" (mulâtre) ou "bronzado" (bronzé) au Brésil relève d'une volonté militante dans un pays où la couleur noire est synonyme d'infériorité socio-raciale, se dire "militant noir" peut être, cependant, hautement polysémique si l'on considère différents critères historiques, géographiques et politiques. De plus, qu'y a-t-il de commun aujourd'hui, mise à part la revendication d'une même couleur de peau, entre un militant universitaire noir de São Paulo qui a pu "apprendre" à "être noir" en s'identifiant au discours du mouvement noir et une "mãe de santo" (mère de saint) de São Luis do Maranhão ou de Salvador qui cohabite avec la culture afro-brésilienne depuis l'enfance ?

D’ailleurs, la pièce “Cabaré da Raça” du *Bando de Teatro Olodum* de Salvador, dont la première eut lieu en 1997, montre de façon incisive ce que peut signifier “être noir” au Brésil en représentant l’éventail des “identités” afro-brésiliennes : de la croyante pentecôtiste au commerçant de produits “afro” en passant par la chanteuse qui se veut “morena”, l’étudiant universitaire qui appartient au mouvement noir, le gigolo “branché Nike” qui cherche à exploiter la touriste blanche, l’avocate qu’on veut obliger, à cause de sa couleur, à utiliser l’ascenseur de service, ou enfin le l’adepte du candomblé.

BIBLIOGRAPHIE

AGIER, Michel (1994) : «“Classe” ou “Raça” ? Socialização, Trabalho e identidades opcionais», *O negro : Analise e Dados*, Salvador, vol. 3, n° 4, mars, p. 7-14.

ARAUJO, Emanuel (org.) (1988) : *A mão afro-brasileira*, São Paulo, Fundação Emilian Odebrecht.

BARRETO LEITE, Luiza (1975) : «Solano Trindade e o tempo parado», (in) *Teatro e criatividade*, Serviço Nacional de Teatro (ensaios), Rio de Janeiro, p.198-200.

BASTIDE, Roger (1961) : «Variations sur la négritude», *Présence Africaine*, n° 36, janvier-Mars p. 7-17.

Idem (1974) : «Sociologia do teatro negro brasileiro», *Ciência e Cultura*, São Paulo, Vol. 26 (6), p. 550-561.

CHOR MAIO, (1997) : *A História do projeto UNESCO : estudos raciais e ciências sociais no Brasil*, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Thèse de doctorat.

COSTA, Haroldo (1988a) : «Memória da dança», (in) Emanuel ARAUJO (org.), *A Mão Afro-brasileira*, São Paulo, ed. Fundação Emilian Odebrecht, p.361-369.

Idem (1988b) : «Negro no Teatro e na TV», *Estudos Afro-asiaticos*, Rio de Janeiro, n°15, Juin, p. 76-83.

Idem (1988c) : «As origens do Brasileira», (in) MULLER Ricardo Gaspar (org.), *Teatro experimental do negro. Dionysos*, Brasília, Fundacen, n° 28, p. 361-369. Numéro spécial.

FERNANDES, Florestan (1966) : «O teatro negro», *O Estado de São Paulo*, 10/02/1962, reproduit (in) NASCIMENTO Abdias (org.), *Testemunhos*, Rio de Janeiro, GRD, p. 165-170.

GENET, Jean (1980) : *Les nègres*, Paris, éd. Folio Gallimard.

LARKIN, Elisabeth (2000) : *O sortilégio da cor. Identidade afrodescendente no Brasil*, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, Thèse de doctorat, 437p.

NASCIMENTO, Abdias (1952) : Entretien donné au *Diário Carioca* 31 août.

Idem (1961) : *Dramas para negros e prólogo para brancos*, Rio de Janeiro, ed. TEN.

Idem (1966a) : *Teatro Experimental do negro : testemunhos*, Rio de Janeiro, GRD.

Idem (1966b) : «Lettre ouverte au Premier Festival Mondial des Arts Nègres», *Présence Africaine*, Paris, n° 58, p. 218-228.

Idem (1968) : «Teatro no Brasil-Uma experiência socio-racial», *Revista Civilização Brasileira* n° 2, Caderno especial, Rio de Janeiro, CB, Julho, p. 193-211.

Idem (1988) : «Uma informação sobre o Teatro Experimental do Negro», (in) Emanuel ARAUJO (org.), *A mão afro-brasileira*, São Paulo, Fundação Emiliano Odebrecht, p. 356-361.

Idem (1997) : «Teatro Experimental do Negro: Trajetória e reflexões», *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n° 25, p. 77-78. Numéro spécial : Negro Brasileiro Negro.

Idem (sans date) : «Espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro», *Quilombo*, ano 1, n° 3, junho, p. 11.

TRINDADE, Solano (1998) : «Vento Forte da África», *Revista Negro 100 por cento*, Ano 1, n° 3, p. 55.

TRINDADE Souza, Raquel (org.) (1999) : *Solano Trindade o Poeta do Povo*, São Paulo, Cantos e Prantos Editora.