

Arte e antirracismo nas memórias e no acervo de Ruth de Souza (1940-1950)

JÚLIO CLÁUDIO DA SILVA*

Nas entrevistas concedidas por Ruth Pinto de Souza, atriz de teatro, cinema e televisão, ao longo dos seus setenta anos de carreira, são recorrentes as inúmeras referências ao seu encantamento pelo mundo das artes. São narrativas que exemplificam aquilo que Michel Polak definiu como “discurso pré-construído”(POLLAK, 1992) e revelam as estratégias discursivas de uma atriz dedica a construir uma justificativa de si, legitimadora de um lugar no panteão das grandes estrelas. Contudo, esses mesmos discursos, quase sempre, deixam escapar evidências ou indícios da experiência de discriminação racial, vivida pela atriz e da consciência desta por parte de seus amigos. O presente artigo tem por objetivo analisar quão politizado era o universo social por onde circulou a atriz Ruth de Souza, bem como os seus amigos. Os documentos selecionados pela atriz para constituir seu acervo privado (Acervo Ruth de Souza/LABHOI-UFF) registram um ambiente de efervescência política e tomadas de posições anti-racista por parte dos integrantes do Teatro Experimental do Negro e dos seus aliados nas décadas de 1940 e 1950. Nascida na Cidade do Rio de Janeiro, em 12 de maio de 1921, Ruth de Souza iniciou sua atuação como atriz no dia 8 de maio de 1945, no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sua estreia foi na primeira atuação solo do Teatro Experimental do Negro, a montagem da obra de Eugene O’Neill, *O Imperador Jones*.

A referência ao Café Vermelhinho é um dos principais temas visitados pela atriz em suas entrevistas. O estabelecimentos situava-se na atual Rua: Araújo Porto Alegre, bem próximo ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em frente a Associação Brasileira de Imprensa e a meio caminho da Câmara dos Deputados e do Senado Federal. Nos estudos da memória, além dos acontecimentos e personagens, também podem ser considerados os “lugares da memória”, aqueles ligados a uma lembrança muito forte da pessoa a despeito da referência temporal, “da data real em que a vivência

* Centro de Estudos Superiores de Parintins/Universidade do Estado do Amazonas; Doutor em História Social-Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

se deu” (POLLAK, 1992). As diversas citações ao Vermelhinho talvez se explique por ter sido aquele o espaço de sociabilidade no qual a jovem Ruth de Souza estabeleceu laços e começou a tecer sua própria rede de relações com alguns dos mais importantes nomes da cultura brasileira.

Tinham os pintores, eu ali conheci até Portinari. Todo mundo conheci ali. [...] Jorge Amado estava sempre ali, Nelson Rodrigues. Eu tenho muita, muita saudade daquela época. Vinicius [Vinicius de Moraes], Paschoal Carlos Magno, toda essa gente estava ali.¹

Dos cinco grandes personagens que se tornaram amigos de Ruth de Souza, três adotaram atitudes que direta ou indiretamente foram decisivas na carreira da atriz e evidenciou quão racializada eram as relações sócias e os palcos no Brasil da década de 1940. Entretanto, ao citar os importantes nomes do universo cultural brasileiro, ligados ao TEN e a si, Ruth de Souza enfatiza os laços de amizade e a dimensão artística, e silencia o caráter antirracista de suas tomadas de posição.

No processo de reconstrução de memória de Ruth de Souza o escritor e militante do Partido Comunista, Jorge Amado, surge como um grande amigo: “*Agora, o meu amigo mesmo de verdade era Jorge Amado*”.² Natural da região de maior concentração de afrodescendentes em diáspora no país, Jorge Amado parece ter tido uma decisiva participação no primeiro trabalho remunerado da jovem Ruth de Souza como atriz, ou seja, no seu processo de profissionalização.

“E nesse meio tempo Jorge Amado tinha vendido os direitos autorais de Terras do Sem Fim para adaptação para teatro. E aí montou Os Comediantes, que era um grupo de teatro novo, que estava nascendo também junto... Ali começou o teatro dos estudantes, o teatro universitário... Então aí o Jorge Amado cedeu o texto dele pra fazer a peça – não foi sucesso, não levou muito tempo em cartaz. Mas uniu o Teatro Negro junto com os comediantes para fazer Terras do Sem Fim. Foi ali pela primeira vez que fiz um trabalho, já ganhando, com remuneração.”³

A atriz não deixa claro o que exatamente quis dizer com a frase: “Mas uniu o Teatro Negro junto com os comediantes para fazer Terras do Sem Fim”. Jorge Amado fez alguma mediação para unir os dois grupos? Ou o simples fato de ter escrito a obra,

¹ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

² Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 31 de julho de 2004. Sobre a ligação de Jorge Amado com o ativismo negro ver: SILVA, 2005, p.47.

³ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

adaptada para o teatro, bastou para os unir? Talvez o que a atriz identifica como amizade, fosse além. Possa também ser lido como a atuação de um dos integrantes do arco de aliança ao qual se ligou o TEN. Jorge Amado foi um dos importantes nomes a participar no 2º Congresso Afro-Brasileiro, da Bahia e 1937, organizado por Edison Carneiro e Aydano do Couto Ferraz. Um evento que expressou certa apropriação dos chamados Estudo Afro-Brasileiro por intelectuais e ativistas negros em relação ao seu conteúdo político, o combate a práticas racistas e a valorização positiva das populações e culturas de origem africana na formação social brasileira (SILVA, 2015, p. 38-56). Neste evento Jorge Amado apresentou a comunicação “Elogio de um chefe de seita”, na qual ressaltou as contribuições do 1º e 2º Congresso Afro-Brasileiro para o desenvolvimento dos chamados estudos Afro-Brasileiros, como um campo de estudo. A produção acadêmica dos especialistas dos estudos afro-brasileiros, segundo Amado, teria rompido com a “vergonha” ou “covardia” da intelectualidade brasileira em “reconhecer, estudar” a “contribuição do negro à formação da nacionalidade” (AMADO, 1940, p. 325-326). É muito pouco provável que Jorge Amado não tivesse consciência das consequências políticas das temáticas negras presentes em seus livros. Assim como dos significados da presença de atores e atrizes negros nas adaptações de sua obra para o teatro e cinema, naquele período.

Dentre as centenas de recortes de periódicos do Acervo Ruth de Souza/LABHOI-UFF, aos poucos, vão surgindo pequenas notas e matérias com novos conteúdos relativos ao início de sua profissionalização: as suas atividades no teatro e no cinema, portanto fora do TEN. Segundo Schumacher e Vital Brasil, a primeira atuação profissional da jovem Ruth de Souza teria ocorrido em *Os Comediantes* (2000, p.493). A jovem Ruth de Souza integrou o elenco do espetáculo *Terras do Sem Fim*, em 1948, uma adaptação do livro homônimo, de Jorge Amado, para o teatro. A peça foi montada por *Os Comediantes*, sob a direção de Zigmunt Turkov, a trilha sonora ficou a cargo de Dorival Caymmi. No elenco, estavam Cacilda Becker, Jardel Filho, Maria Della Costa e Ziembinski. No mesmo ano, Ruth de Souza teria participado da versão para o cinema do mesmo livro, chamada *Terra violenta*, e atuado no filme *Falta alguém no manicômio*, de Carlos Burle, com participação de Oscarito e produzido pela Atlântida. Ainda em 1948, atuou, no Teatro Ginástico, na peça *A família e a festa na roça*, de Martins Pena, ao lado de Abdias Nascimento, Bibi Ferreira, Procópio Ferreira, Sérgio Cardoso e Jardel

Filho; e em *Mensagem sem rumo*, peça de Agostinho Olavo; além da montagem de Aruanda (SILVA, 2015).

Segundo Ruth de Souza a fundação do TEN por Abdias Nascimento e Aguinaldo Camargo, teria resultado do impacto vivido por Abdias Nascimento com a visão de um ator branco pintar-se de preto para encenar um personagem negro.⁴

As companhias profissionais possuíam seu elenco fixo. “*Dulcina* [de Moraes] *tinha seu grupo, de seis atores contratados fixos. Eva Todor também tinha o grupo dela, Procópio Ferreira, Jaime Costa*”. Quando aparecia um personagem negro os atores fixos o encenavam pintados de preto. “*Tanto que o Nelson Rodrigues escreveu o Anjo negro para o Teatro Experimental do Negro. Nós não pudemos montar porque não tínhamos dinheiro*”. O autor querendo ver a sua peça no palco a cedeu à Companhia Maria Della Costa que a montou. O ator Orlando Guy fez o personagem título “*pintado de negro para fazer o Anjo negro*”.⁵ No mínimo, pode-se afirmar que havia uma reserva de mercado para os atores das grandes companhias. E estes eram, por acaso, brancos.

Até hoje o mercado de trabalho para o ator negro é muito difícil. Em uma novela se tem, o autor escreve lá na rubrica, o ator é negro, a atriz é negra. Se não, não tem trabalho. O mercado de trabalho é muito raro. Até hoje é assim. Daquela época, então, muito menos. Por isso não existia ator negro. Não tinham, nem lembravam. Os autores são quase sempre brancos. Eles contam o mundo deles. Quer dizer, não contam o mundo dos negros. A carpintaria de fazer uma peça bem feita, bem escrita, tem que ter uma... É como hoje os autores de novela, que fizeram uma escola, uma fórmula de escrever uma novela. Então não havia, como não há personagens, bom personagem para autor negro, até hoje. Tem vários atores negros, excelentes aí, sem trabalho.⁶

Em função das narrativas de experiências fraternais, das amizades iniciadas no Vermelhinho, das memórias daquele espaço e de seus frequentadores, nos ocorrem algumas questões. É possível fazermos outras leituras das ações recuperadas pela atriz para além da fraternidade? Em que medida alguma das ações dos amigos da jovem atriz revelam uma atitude anti-racista? Uma entrevista com o seu amigo Nelson Rodrigues revela a visão do dramaturgo em relação a presença da variável raça na sociedade brasileira.

⁴ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

Raça e teatro

Em 1948, uma matéria de capa no primeiro número do jornal *Quilombo*, braço impresso do TEN publicado entre 1948 e 1950, trouxe a visão do amigo sempre lembrado pela atriz, Nelson Rodrigues, sobre as relações raciais na sociedade e nos palcos brasileiros. Apesar de não se tratar de um depoimento da atriz sua análise evidencia quão politizados eram os amigos de Ruth de Souza e os frequentadores do Café Vermelhinho. O título da publicação, “Há preconceito de cor no Teatro?”, já sinaliza para o tom combativo de seu conteúdo. O subtítulo traz a marca contundente do entrevistado: “Ingenuidade ou má-fé negar o preconceito racial nos palcos brasileiros”.⁷

Naquela data, Nelson Rodrigues já possuía em seu currículo de dramaturgo obras do porte de *Vestido de noiva* e *A mulher sem pecados*. Apesar de decorridos três anos após o fim do Estado Novo — o chamado período democrático — *Álbum de família* estava submetida à “interdição pela censura”. Provavelmente no segundo semestre de 1948, *Anjo negro* foi encenado no Rio de Janeiro, no Teatro Fênix e ainda seguiria para São Paulo e Nova Iorque. Segundo o periódico, os críticos teatrais polarizavam-se em torno da obra de Nelson Rodrigues definindo-a ora como genial, ora como destituída de “qualquer valor”.⁸

O entrevistado explica ser rara a companhia teatral que possuía negros em seu elenco. Quando a peça exigia um personagem negro “brocha-se um branco”, ou seja, “o branco é pintado”. Assim era representado o negro no teatro brasileiro daqueles anos. Haveria uma ou outra exceção. De modo bastante explícito, o entrevistado assim define a quem não reconhece o preconceito racial no universo teatral: “É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má-fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros”. Uma das exceções seria o próprio Teatro Experimental do Negro.⁹

⁷ *Quilombo*. Rio de Janeiro, n.1, 9 de dezembro de 1948, p.1.

⁸ *Idem*.

⁹ *Op.cit.*, p.6.

Nelson Rodrigues entende haver três destinos para os personagens negros: “os moleques gaiatos”, os serviçais, “os carregadores de bandejas” ou ainda sua inexistência. Diante deste quadro o entrevistado se pergunta: “Por que esta situação humilhante?”. Para, a seguir, responder: “subestima-se a capacidade emocional do negro, o seu ímpeto dramático, a sua força lírica e tudo o que ele possa ter de sentimento trágico”.¹⁰

Em sua avaliação o teatro brasileiro era pobre, vazio, situando ainda na pré-história. Portanto, a descoberta do negro com seus temas e dramas é algo necessário. É preciso que tenham acesso à “ativa, dinâmica, absorvente participação dramática”. Nelson Rodrigues parece atribuir ao negro uma contribuição valiosa ao processo de renovação do teatro brasileiro. “Transformar o negro em herói, integrá-lo no drama, admitir que seja trágico, parece-me uma necessidade do nosso teatro moderno”.¹¹

Apesar de seu posicionamento político de denunciar o preconceito racial nos palcos brasileiros Nelson Rodrigues parece sublinhar o quanto o teatro brasileiro ainda tem a crescer e o quanto o negro como personagem, tema e artista podem contribuir para esse processo. Contudo, sua estratégia é evidenciar o caráter técnico e a verossimilhança de sua própria obra, descartando os estereótipos. Ao comentar o processo de criação de *Anjo negro* Nelson Rodrigues prefere deixar clara sua opção em não fazer “demagogia desenfreada” na peça. E demonstra ter adotado soluções “estritamente dramáticas” para a questão, o resultado teria sido a “maior autenticidade teatral e humana”. Os personagens negros não apresentam reivindicações em “comícios frenéticos” apesar da peça abordar e revelar “a infâmia de qualquer preconceito racial”.¹²

Parte das críticas à peça se baseou no pressuposto da inexistência do preconceito de cor no Brasil. A justificativa era de que não se “lincha negros” nas ruas brasileiras. Para Nelson Rodrigues: “Poucos admitem que o preconceito possa ter uma forma menos agressiva e mais imponderável e quase nunca se exprima em pauladas”.¹³ A assertiva de Rodrigues nos remete a polarização entre o racismo explícito nos Estados

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

Unidos e o cordial brasileiro, a oposição entre a linha de cor norte-americana e a suposta democracia racial brasileira.

Todavia, ainda faltam elementos mais consistentes para entendermos a razão do pioneirismo de Ruth de Souza como atriz de comédia e drama em textos do repertório clássico em um Teatro Experimental do Negro. O motivo para isso não ter ocorrido em uma das outras companhias de teatro da época. A justificativa da jovem Ruth de Souza não ser uma atriz profissional não esclarece as nossas dúvidas, pois afinal, parte dos grupos de teatro organizado na década de 1940 era dedicado a atores amadores.

Gosto e sorte?

Ruth de Souza admite ou reivindica a sua condição de ser “*a primeira atriz negra a fazer teatro clássico*”. Mas quando indagada sobre as razões de seu pioneirismo, apresenta uma resposta que pode ser condensada em duas palavras chave: gosto e sorte.

Porque eu gosto muito de ser atriz. Gosto muito do meu trabalho, da escolha que fiz. Tive sorte, que como eu digo, de no momento que comecei encontrar uma gente tão solidária, como era Paschoal Carlos Magno, eu tenho uma gratidão incrível. Paschoal me ajudou muito. Ele me empurrou pra frente, Vinicius de Moraes, contando assim os nomes que hoje são famosos estavam começando também.¹⁴

As palavras-chave gosto e sorte poderiam explicar a trajetória de uma atriz em uma sociedade sem entraves raciais. Elas fariam bastante sentido se não estivesse em jogo um novo projeto de política sociocultural que, em certa medida, rompesse com a exclusão dos afrodescendentes dos palcos e de outros setores da sociedade. Bem como a refutação das possibilidades de desempenho nas artes cênicas desse segmento social. Alguns depoimentos da época, além dos já descritos, são claros em denunciar práticas racistas na sociedade brasileira, em geral, e nos palcos, em particular. Sendo assim, estariam os grandes amigos da jovem Ruth de Souza desprovidos dessa consciência? Essas perguntas ganham consistência, mormente por ter sido nos Estados Unidos da América, no Karamu House, uma escola-teatro com fortes semelhanças com o TEN, o

¹⁴ Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

local onde a atriz em 1950 fez os seus estudos visando o seu aprimoramento técnico e profissionalização, graças a indicação de um dos seus amigos.

Durante uma visita a Paschoal Carlos Magno, em sua residência no bairro de Santa Teresa, o representante da Rockefeller Foundation pediu-lhe a indicação de um estudante brasileiro a receber uma bolsa de estudos por um ano nos EUA – juntamente com outros, do Chile e da Argentina. A jovem Ruth de Souza foi a indicada. Segundo a narrativa da atriz na “*casa de Paschoal*”, onde se realizavam reuniões e ensaios, havia uma grande movimentação, devido à circulação dos jovens, entre os quais os integrantes do “*teatro dos estudantes*”.¹⁵ Para além do reconhecimento do potencial da atriz, da amizade, da admiração, a jovem Ruth não era a única opção possível naquele momento. Quais critérios levaram à indicação do nome da atriz? Estariam pré-definidos os roteiros de cursos e o circuito das escolas que os bolsistas frequentariam? Não dispomos dessas respostas, mas sabemos que, antes da indicação, Paschoal Carlos Magno precisava se assegurar que uma jovem atriz afrodescendente seria aceita como postulante à bolsa.

E o Paschoal, Deus o abençoe, disse: vocês mandariam para os Estados Unidos uma menina negra para estudar? E ele sabia que naquela época eu estava... ainda em 49, fui pra lá em 50, o racismo nos Estados Unidos era bastante, era pior...¹⁶

As palavras-chave gosto e sorte não dão conta da história do provável pioneirismo de Ruth de Souza como atriz afrodescendente nos gêneros comédia ou drama ou ainda como intérprete de textos do repertório clássico. Para a concretização dessas experiências emblemáticas, muito provavelmente pesaram as ações dos amigos que possuíam algum nível de consciência do racismo, naqueles anos subsequentes ao fim da Segunda Guerra Mundial e à derrota nazista. Como fica evidente no relato da atriz, preocuparam-se com o regime de segregação racial explícito nos Estados Unidos. Sabiam que “*O racismo nos Estados Unidos era bastante, era pior... [em relação ao brasileiro]*”. Ao mesmo tempo nesse relato fica evidente que a atriz também reconhece o caráter ambíguo do racismo brasileiro.

“*O Paschoal Carlos Magno, quando consegui a bolsa para os Estados Unidos [disse-lhe]: ‘você vai! Vai, com medo, sozinha, mas vai!’*”. O diplomata Vinicius de

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

Moraes deu-lhe uma carta, manuscrita, endereçada aos seus amigos, diplomatas brasileiros em Washington. “*Se alguma coisa te acontecer, você procura esses meus amigos aqui*”.¹⁷ Ruth de Souza foi e voltou dos Estados Unidos com a carta do amigo diplomata. Não a utilizou. Com gratidão afirma: “*Vinicius quis me proteger*”. Para a atriz esses são casos emblemáticos de pessoas que se “*ofereciam para me ajudar. Eram pessoas que acreditavam em mim*”. É ocioso questionar a dimensão, solidariedade fraternal, contida na assertiva da atriz. Ao mesmo tempo, seu talento, competência e seriedade estão fartamente registrados na documentação produzida pelos críticos do período analisado. Não obstante, o apoio lhe dado talvez reflita a consciência de seu talento e da prática do racismo nos palcos e nas sociedades brasileira e norte-americana. E, assim, explique quão voluntariosos ou politicamente conscientes poderiam ser os aliados da jovem Ruth de Souza e do Teatro Experimental.

Em algumas das entrevistas sobre os tempos nos EUA, Ruth de Souza apresenta o seu testemunho acerca da tensão racial vivida na sociedade norte-americana nos anos cinquenta.

“Quando cheguei de trem em Cleveland, na gare da estação, aconteceu um caso interessante: tinha morrido uma família negra em Miami. Racistas tinham jogado uma bomba na casa dessa família porque ela tinha ousado morar num bairro só de brancos, e de repente, me deparei com uns vinte negros elegantíssimos – estava fazendo muito frio e todos estavam vestidos com capas imensas, chapéus de peles de animais, tristes e calados – e eu perguntei para a minha acompanhante quem era aquela gente sombria e chique, e ela me explicou que de todos os Estados dos Estados Unidos estavam partindo comitivas para Miami ao enterro da família sacrificada, prestar solidariedade e protestar contra o preconceito racial (KHOURY, 1997, p.192).”

Segundo suas observações haveria uma diferença na tensão racial de Cleveland e a capital americana. “*Em Cleveland, lá é tudo um pouco misturado e eu não senti que houvesse problemas entre negros e brancos. Já em Washington é terrível. Lá impera um ódio mortal entre as duas raças.*” Porém, a jovem Ruth de Souza não teria sido “*execrada*” pela população da capital dos EUA. Sua explicação para isso aponta para a nossa suspeita de ter havido um cuidado com a sua segurança ante o conflito racial naquele país. Provavelmente uma iniciativa ou orientação de seus amigos diplomatas, no Brasil, Paschoal Carlos Magno e Vinicius de Moraes. “*Como eu estava sempre*

¹⁷ *Idem.*

acompanhada de quase uma comitiva, eles deveriam pensar que eu era estrangeira, filha de algum embaixador de qualquer país africano (KHOURY, 1997, p.192)."

Conclusão

Michel Pollak no seu artigo “Memória e Identidade Social” ao referir-se a função do “não-dito”, observa este se apresenta em um momento de conflito. Por tratar-se de um momento em que se estabelece “o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior”. Neste momento há permanentemente uma interação entre o que foi vivido, o que se apreendeu e o que é transmitido. “E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos” (POLLAK, 1989, p. 8-9).

Não obstante a estratégia discursiva adotada por Ruth de Souza com o objetivo de construir uma justificativa de si, legitimadora de um lugar no panteão das grandes estrelas de teatro, cinema e televisão. As narrativas sobre si e o TEN tangenciam sobre as suas experiências com a discriminação racial. Bem como indicam como os seus amigos e aliados do TEN eram politicamente conscientes e assumiam posições contrárias ao efeito discriminador da variável raça nas relações sociais no Brasil. Os documentos selecionados pela atriz, e que hoje constituem o Acervo Ruth de Souza/LABHOI-UFF, registram narrativas e experiências vivenciadas por Ruth de Souza e os seus companheiros do Teatro Experimental do Negro, nem sempre lembradas pela atriz. Ao longo de mais de meio século a atriz parece ter praticado a lição aprendida com os companheiros do TEN sobre como falar, ou ainda, o que dizer e o que calar. Não obstante aos ditos e os não ditos, Ruth de Souza traz consigo, por longos setenta anos, recortes de periódicos ricos em evidências que revelam ser os palcos brasileiros das décadas de 1940 e 1950 um espaço privilegiado de observação do quão racializadas são as relações sociais no Brasil.

Referencia Bibliográfica

AMADO, Jorge, “Elogio de um chefe de seita” In. Vários autores *O Negro no Brasil: trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-Brasileiro reunido (Bahia) de 1937*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1940. p. 325 e 326.

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

POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992, p.200-212.

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.

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.

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

SILVA, Júlio Cláudio da. *Uma estrela negra no teatro brasileiro: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza (1945-1952)* – Manaus: UEA Edições, 2015.

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)*. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2005.