

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO**

Christian Fernando dos Santos Moura

O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas
peças encenadas (1947-1951)

São Paulo
2008

Christian Fernando dos Santos Moura

O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem
negra em duas peças encenadas (1947-1951)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas, Linha de pesquisa: Teoria, prática, história e ensino das Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, com Orientação do Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima.

São Paulo
2008

FICHA CATALOGRÁFICA

MOURA, Christian Fernando dos Santos.

O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951).

São Paulo, 2008 – 182 páginas.

Dissertação – Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP.

Orientador: Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, Teatro Experimental do Negro, personagem negra, teatro negro no Brasil.

Christian Fernando dos Santos Moura

O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

Banca Examinadora:

Orientador: _____

Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima

IA/UNESP

Membro: _____

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

IA/UNESP

Membro: _____

Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

Suplentes:

Membro: _____

Prof. Dr. Alberto Ikeda

IA/UNESP

Membro: _____

Dr^a. Tania Celestino de Macêdo

Dedicatória

Dedico este trabalho ao meu avô Orlando Moura,
“seu Landão”, in memoriam.

Agradecimentos

Como é de costume ao final de um trabalho acadêmico, são muitas as pessoas a agradecer e que de alguma forma estiveram envolvidas direta ou indiretamente com a realização desse sonho.

A todos os funcionários do Instituto de Artes da UNESP e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes, em especial, as funcionárias da pós-graduação Maria de Louders, Thais, Rosângela e a Marisa I. Alves pelo apoio e carinho e aos Prof. Dr. Alberto Ikeda e Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento pelas dicas para meu amadurecimento intelectual.

A mulher guerreira, minha linda companheira Gisa, por estar ao meu lado em cada momento de alegria e dor dessa árdua empreitada. *“sem você, sem amor é tudo sofrimento”...*

A minha querida filha Hortênciã que agüentou durante todo esse tempo as ausências de seu pai atrapalhado e a sua mãe batalhadora Juliana que a educou com carinho e dedicação.

A minha doce vó Jacy, por todo seu amor e dedicação ao me educar, acho que sem ela jamais teria chegado aqui.

A meus queridos pais, dona Déia e seu Caciano pelo apoio e amor incondicional e mais do que ninguém acreditaram nesse projeto. A minha vó Maria, que mesmo distante sempre orou por mim. As minhas irmãs Cristina e Christiana por toda a força e alegria e as minhas sobrinhas, que espero um dia possam ler este trabalho.

A toda minha família, de um modo geral, tios, tias, primos que estão sempre se lembrando de mim.

Aos adorados e intermináveis amigos por todo apoio e força nas horas de alegria e tristeza, em especial, os queridos Alencar e Juliana pela convivência no “porão”, onde esta pesquisa começou; a “cabeça” Anita pelas primeiras leituras e correções; Andréia, Levi e Miguel; Chico, Carlinha e Cícero, Artur, Mariele e a família Pirambóia pela convivência de irmãos; Daniel Cuco, Igã, Danizinha, Adriana Moreira amigos certos nas horas certas e incertas; Thiago Nelson, meu músico e tradutor de inglês preferido; Marquinho Satã e Sandro, irmãos mesmo; Fabi pela troca de idéias; Ted O Rey, Euler Alves e Flávia Martins pelo convívio árduo e doce na militância.

Ao amigo professor de teatro Hélio Cabral; a coordenadora do Núcleo de Consciência Negra Maysa e a atriz Dirce Thomas pelos ensinamentos sobre a arte de representar.

A minha médica Thelma Trigo e minhas terapeutas Regina e Fernanda pelo apoio e atenção.

Aos meus professores de cinema e amigos Lilian e Daniel, que me ensinaram com carinho como o negro pode ser visto de outras formas. E ao amigo professor de cinema Noel Carvalho por dicas importantes.

Aos amigos do curso e que se tornaram amigos para toda vida Andréia; Janaína e Wagner e seu filho Álvaro.

A família Pereira por toda alegria e força que me deram, em especial, a dona Cida e seu Rubens, verdadeiros pais e amigos e Rubinho, Rafael e Magali, grandes amigos.

Aos meus corretores, Bebel, Chico e Lilian que com dedicação e presteza corrigiram este trabalho, sem eles seria impossível terminar.

Aos colegas professores da UNIBAN, especialmente, Lilian Marta, Simone Bizaco, Eduardo Coelho, Flávia Grimm, Roseana Ialongo, Cristiano Hernandez, Cassandra Assis, Vanir Belo, Diógenes, Marília Carbonari, Ricardo, Isabel, Marcos Roseira, Adamaris, Keila, Toninho que me incentivaram profissionalmente. E aos alunos do curso de História e Geografia pela convivência e horas de estudo.

Aos alunos do curso sobre culturas africanas e afro-brasileiras que ministrei na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro, em São Paulo, de 2003 a 2008, com eles puder amadurecer meu objeto de pesquisa.

Aos companheiros, pesquisadores e professores do Núcleo Negro da UNESP para Pesquisa e Extensão, em especial, Sandro, um querido irmão, Ísis, Oluemi, Jean, Érika, Basilele, Prof^o. Dr. Dagoberto José Fonseca, Prof^a. Dr^a. Marizilda dos Santos Menezes, Prof^a. Dr^a. Claude Lépine, Prof^a. Dr^a. Gislene Aparecida dos Santos, Prof^a. Dr^a. Tania Celestino de Macêdo, Vilma Tereza dos Santos pela interlocução e companheirismo sobre as questões do negro.

Sou especialmente grato a atriz Léa Garcia e ao casal Elisa Larkin Nascimento e Abdias do Nascimento que me receberam com atenção e carinho para me fornecerem dados e materiais que enriqueceram a pesquisa.

E faço um agradecimento muito especial ao meu orientador Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima, que acreditou nesse projeto e com paciência e dedicação foi muito mais que um professor durante todo esse processo. Fico muito feliz de ter sido orientado e crescido intelectualmente com você.

Um abraço a todas e a todos,

Christian Moura

RESUMO

Até a década de 1940, o negro no teatro brasileiro, mesmo quando em personagens de destaque, quase sempre foi retratado por meio de certas caricaturas ou estereótipos herdados do período da escravidão. Entre o final do século XIX e começo XX, as personagens negras aparecem muitas vezes representadas em figuras dramáticas femininas como a mulata bela e sensual (reboladeira e carnal, pernóstica ou faceira), a bá (ama-de-leite geralmente negra beijuda e gorda, confidente, chorosa e prestativa), a baiana macumbeira (em especial a vendedora de quitandas, vestida com saia rodada, bata de renda, turbante, pano-da-costa, colares e balangandãs), a preta velha (africana idosa conhecedora de segredos); em personagens masculinos, como o negrinho espertalhão (agregado da casa-grande), o bobalhão (pouco inteligente; estúpido, ignorante, imbecil); o malandro (astuto, bon vivant); o pai João (na maioria das vezes negro velho, dócil, conformado e submisso). Nos idos de 1944, surge no Rio de Janeiro um grupo de teatro formado por atores negros propostos a problematizar e revisar a tradição cênica de representação da “raça” levando aos palcos textos ligados aos temas das culturas afro-brasileiras, aos conflitos raciais e ao estigma da cor negra. Trata-se do Teatro Experimental do Negro (TEN). A presente investigação visa compreender as propostas dramatúrgicas deste grupo para a construção da personagem negra, tendo como base os estudos de Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado (2000), Renata Pallottini (1989) e Sábato Magaldi (1962), e partindo da análise de duas específicas peças do repertório do TEN, que estão reunidas na coletânea *Drama para negros e prólogo para brancos*, publicada em 1961. São elas: *O filho pródigo* (1947), de Lúcio Cardoso e *Sortilégio* (1951), de Abdias do Nascimento.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, Teatro Experimental do Negro, personagem negra, teatro negro no Brasil.

ABSTRACT

Until the nineteen forties decade, the Negroes in the Brazilian drama were represented, even when taking up major parts, throughout some stereotyped characters and caricatures inherited from the slavery period. Between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, the feminine negro character so many times appears in dramatic parts like the “*mulata*” beautiful and sexy (with good dancing skills and body performance), the “*babá*” (wet-nurses regularly black, thick lips and fat, confidant, tearful and helpful), the “*bahiana macumbeira*” (normally in voodoo style, seller of grocer's shops, dressing wide skirts, sewed smock, turban, necklaces and local baubles), the “*black old lady*” (old African having knowledge of ancient secrets), and the masculine characters like the “*smart young black*” (a lodger of the Brazilian ‘great-house’), the “*fool*” (lacking intelligence, lout, ignorant and idiot), the “*father John*” (mostly old black, docile submissive and conformist).

Around nineteen forty-four, there is within Rio de Janeiro the foundation of a new drama group, created by black actors intended to revise the stage tradition for representation of race, bringing to stage different works related to African-Brazilian culture subjects, to the racism conflicts and the Negroes stigma. It was the Negroes Workshop Theater (“Teatro Experimental do Negro”, TEN).

This investigation intends to understand this group’s theatrical proposal to build the Negro character, having as a direction the works of *Anatol Rosenfeld*, *Antonio Candido*, *Décio de Almeida Prado* (2000), *Renata Pallottini* (1989) and *Sábato Magaldi* (1962), as well as coming from the analysis of two specific plays from the ‘TEN’s repertoire united in the collection: “*Drama para negros e prólogo para brancos*”, released in 1961. They are “*O filho pródigo*” (1947), by Lúcio Cardoso and “*Sortilégio*” (1951), by Abdias do Nascimento.

Key words: Brazilian theater, Negroes Workshop Theater, black personage, black theater in the Brazil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO “Terceiro Sinal”	11
CAPÍTULO I – “Macumba pra turista” – A personagem negra em peças marcantes do teatro brasileiro do fim do século XIX à década de 1940.....	22
1.1 Os males da escravidão – a personagem negra no final do século XIX.....	22
1.2 Capoeiras, malandros e mulatas – o negro no teatro de revistas.....	31
1.3 Um negro complexado no paraíso racial.....	53
CAPÍTULO II – “Nos desvãos de um mundo estrangeiro” – Panorama histórico das influências e do surgimento de um grupo teatral de negros no Rio de Janeiro entre o final dos anos 1930 e início dos 40.....	65
2.1 ‘A noite todos os gatos são pardos, mas não para os outros gatos’ –Contextualização histórica de alguns movimentos de identidade artística e cultural negra no mundo nas primeiras décadas do século XX.....	65
2.2 Burburinhos nos bastidores – O teatro brasileiro entre o final dos anos de 1930 e meado dos 40.....	75
2.3 Abdias do Nascimento – um caipira negro em cena.....	91
2.4 “Uma aventura teatral afro-brasileira” – A criação e trajetória do Teatro Experimental do Negro.	96
CAPÍTULO III – Personagens em preto e branco – A personagem negra em duas peças escritas para o Teatro Experimental do Negro.....	114
3.1 “Eles também são filhos de Deus”. <i>O Filho Pródigo</i>	114
3.1.1 Enredo, tema da peça, gênero e características principais.....	117
3.1.2 Personagens: caracterização, conflitos e obstáculos.....	121
3.2 Um negro no mundo dos brancos. <i>Sortilégio – mistério negro</i>	138
3.2.1 Enredo, tema da peça, gênero e características principais.....	140
3.2.2 Personagens: caracterização, conflitos e obstáculos.....	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS - “O negro desde dentro” – O legado do TEN para a história da personagem negra no teatro brasileiro.....	162
BIBLIOGRAFIA.....	169
ICONOGRAFIA.....	176

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperanças e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz.

Mia Couto. *Terra Sonâmbula*, 2007.

INTRODUÇÃO - “TERCEIRO SINAL”

Os estudos sobre o negro na dramaturgia brasileira apontam que suas representações, em geral, limitaram-se a caricaturas e estereótipos. Ainda de acordo com esses estudos, durante um período da história do teatro brasileiro, ao ler-se nas rubricas de uma peça a presença de personagens negras, sabia-se de antemão que ali estariam figuras já conhecidas do público – a criada alcoviteira e enxada nos problemas dos patrões; o escravo bom e leal, submisso à ação do senhor na condução de sua trajetória; a mãe preta altruísta e chorosa; moleques atrevidos e pernósticos cujo caráter corrompido pelos males da escravidão ameaçava a moral burguesa da sociedade; mulatas graciosas, reboleadeiras e sensuais, prontas a tirar o sossego de muitos personagens masculinos; negras pobres e infelizes sofrendo o preconceito racial e o estigma da cor e negros engraçados e tontos, cujos trejeitos e palavreado suscitavam riso e escárnio.

Em 1944, com a criação do TEN, essas formas de representação do negro pelo teatro nacional foram problematizadas. A este propósito, como objeto fundamental da minha análise pergunto: Como o TEN representou o negro em suas peças?

Os apontamentos relativos ao tema existem e, embora esparsos, serviram-me de valiosa fonte de pesquisa no que diz respeito a uma boa organização das informações, ainda carentes de estudos sistemáticos. Desta maneira, procurei agregar as contribuições das pesquisas já realizadas sobre o TEN, bem como às relativas a sua recepção por parte da crítica intelectual e teatral brasileira, privilegiando os aspectos da construção da personagem negra nas peças: *O filho pródigo* (1947), de Lúcio Cardoso e *Sortilégio* (1951), de Abdias do Nascimento.

Antes de iniciar a investigação e revelar seus problemas e justificativas, procurarei apresentar as apreensões teóricas sobre o tema. E, nesse relato, é preciso particularizar os

métodos, os rumos e as vicissitudes das experiências realizadas para o desvelamento do objeto investigado, uma vez que a personagem de teatro não é, necessariamente, um espelho fiel da realidade, é, às vezes, uma sátira, uma crítica, uma inversão, ou várias versões do real, e pode confundir aquele que ambiciona averiguá-la.

Acredito que a constituição do saber ao partir da realidade e de suas contradições, cativa o espírito, a atenção e a curiosidade. E a descrição de seus caminhos no texto de introdução deste trabalho é útil na medida em que informa ao leitor, previamente, sobre os porquês da pesquisa.

Meu interesse em averiguar a literatura dramática do TEN, observando os matizes da personagem negra e de suas ações, partiu das lembranças das brincadeiras da infância e dos desenhos animados, dos programas humorísticos, filmes e telenovelas a que assistia na adolescência. O negro, nessas manifestações, muitas vezes, mesmo quando em evidência, interpretava personagens como o bêbado, o brutamontes, o escravo, o ladrão, o malandro, o serviçal, o tonto.

Resolvi redigir a introdução deste trabalho na primeira pessoa do singular.¹ Assim escrevo porque é pela interposição das minhas reminiscências da atuação e figuração do negro, enquanto personagem de ficção, que busco, com diligência na história do teatro brasileiro, tipos contrastantes com tal imaginário. Essa busca específica nas ações e feições da personagem de teatro, e não, por exemplo, nas personagens de cinema, de romance ou da telenovela², faz-se em razão de eu ter sido, durante algum tempo, ator de teatro. E a descrição dessa trajetória é proveitosa para o entendimento das influências que me levaram ao tema da pesquisa e à escolha dos procedimentos para o processo investigativo.

¹ Nos demais capítulos que compõem o texto desta investigação o verbo será utilizado na primeira pessoa do plural.

² Aqui, serviu-me como fonte de inspiração o excelente estudo de ARAÚJO, J.Z. A negação do Brasil - O negro na telenovela brasileira, São Paulo: Senac, 2000. Tal trabalho examina as representações sobre o afrodescendente na história das telenovelas brasileiras que foram ao ar no período de 1963 a 1997 e influenciou sensivelmente meu olhar sobre os problemas epistemológicos da construção da personagem negra de ficção.

Tomei contato com o teatro quando criança, brincando de representar cenas de novelas, desfiles de escola de samba, programas de auditório e espetáculos de calouros da época, com irmãos e primos no quintal da casa de minha avó paterna; na adolescência, a possibilidade de “*poder rir de todos os risos e chorar todos os prantos*”³ deu-se durante a montagem de peças na escola⁴. Foi também durante a adolescência, no curso pré-vestibular, que participei do curso de formação de atores do Núcleo de Consciência Negra (NCN), na Universidade de São Paulo (USP)⁵, dando continuidade, de forma mais amadurecida e consciente, à minha experiência teatral.

Naquela oportunidade, como ator, procurei peças que apresentassem figuras dramáticas condizentes com meu tipo físico: alto, corpulento, negro. Encontrei tais características em: alcoólatras inveterados, bandidos, capangas, escravos indolentes e submissos, homoeróticos promíscuos, malandros, entre outros. Não que eu veja algum demérito em tais personagens, que em certas tramas até ocupam lugares proeminentes. Porém, minha hipótese para a dificuldade de encontrar figuras dramáticas com o meu biótipo, que tivessem algum destaque moral e psicológico positivo para a sociedade, como por exemplo, um advogado ou médico, um homem de negócios, pai de família, é a de que tais modelos, em boa parte, são projetados/idealizados na literatura dramática brasileira com mais ênfase na pessoa branca, configurando o preconceito racial.

³ MARCOS, Plínio. O ator. Trecho do livro *Canções e reflexões de um palhaço*, também publicado, inicialmente, em forma de cartaz pelo banco Nossa Caixa, São Paulo, 1988, e é a ampliação de parte de um monólogo do personagem Bobo Plin, da peça *Balada de um palhaço*, 1986. Disponível em <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 19/10/08.

⁴ Como ator amador, iniciei minha breve carreira no ensino médio, Escola Estadual Roldão Lopes de Barros, em 1999, com o texto *De braços abertos*, peça de 1984, de Maria Adelaide Amaral. A trama é ambientada no fim dos anos 1980, envolvendo um casal de amantes que, maduros, se reencontram. Nessa época, conheci autores, os quais fortaleceram minha formação teatral, como Plínio Marcos, Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, Augustos Boal, Solano Trindade, Maria Adelaide Amaral, Goethe, Aristófanes, Bertolt Brecht entre outros.

⁵ O Núcleo de Consciência Negra na USP (NCN-USP) foi criado em 1987, a partir da necessidade da comunidade acadêmica da Universidade de São Paulo discutir o espaço ocupado por negros no interior desta instituição, em particular, e na sociedade em geral. Foram nas aulas de teatro do NCN que tive meu primeiro contato com a dramaturgia do Teatro Experimental do Negro.

Durante o meu curso de graduação em História⁶, em Franca, a quatrocentos quilômetros da capital paulista⁷, aprimorei minhas leituras sobre a história do negro no Brasil e sobre a história do teatro brasileiro. Na época, formei com amigos do curso, o grupo de teatro chamado *Amoribunda Cia de Teatro*, que depois veio a se chamar *Os Escafandristas*. Com esse grupo ganhei o *Concurso de Novos Talentos* do Serviço Social da Indústria (SESI) de Franca, em 2001. Como consequência, fui convidado a integrar o grupo de teatro desta instituição, excursionando pelo interior e litoral de São Paulo durante 2002, amadurecendo enquanto ator⁸.

Como historiador de formação, acredito que a pesquisa científica, ao tomar o caráter ou, pelo menos, ao levantar as hipóteses de criação de determinadas personagens, deve procurar apreender em qual universo essas figuras estão envolvidas; aventurar-se em desvelar as matrizes utilizadas pelos autores na construção de seus mundos e pessoas, além de organizar as críticas e situar as interpretações que essas criações obtiveram ao longo do tempo, pois penso ser na história que se processam diferentes fluxos, possibilitando transformações significativas na práxis e na estrutura da sociedade.

Em razão dessas construções pessoais e teóricas, destaco que o estudo proposto é fruto de minhas vivências artísticas, pessoais e acadêmicas, iniciado durante minhas experiências no grupo de extensão e pesquisa universitária Núcleo Negro da UNESP para Pesquisa e Extensão (NUPE), ao final da minha graduação, em 2003. Desde então, pude participar de colóquios, cursos e seminários.

Incluo nessas atividades, particularmente, as oficinas sobre culturas africanas e afro-brasileiras que ministrei na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro, em São

⁶ Faculdade de História, Direito e Serviço Social de Franca (FHDSS) da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

⁷ Por uma coincidência, Franca (o antigo Arraial Bonito do Capim Mimoso e atual capital dos calçados) é a cidade natal do fundador do TEN, Abdias do Nascimento, que lá nasceu a 14 de março de 1914.

⁸ No grupo de teatro do SESI, em 2002, representei um padre na peça *Este ovo é um galo*, de Lauro César Muniz. O texto é uma sátira à Revolução Constitucionalista de 1932.

Paulo, desenvolvidas pela Secretaria de Estado da Cultura por meio do Departamento de Oficinas Culturais (DFC) e da Assessoria para Gênero, Raça e Etnias (AGCE), de 2003 a 2006, sob a coordenação do antropólogo e Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca. Nessas oficinas, na condição de agente educativo-cultural, troquei experiências com os participantes sobre as leituras e impressões de peças e personagens negras do teatro brasileiro, em especial dos textos do TEN.

Ressalto a interlocução com as professoras doutoras Tânia Celestino Macedo e Marizilda dos Santos Menezes, em mesa de debate no I Colóquio do NUPE do campus UNESP – Araraquara, promovido pelo Departamento de Antropologia, Política e Filosofia da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAR), em 2004. Naquela ocasião, abordamos e debatemos acerca da temática das artes visuais e da literatura africana de expressão portuguesa e suas influências nas artes brasileiras; coletei bibliografia crítica a respeito das referências artísticas e visuais utilizadas pelo TEN em sua oferta dramaturgica.

Ao frequentar as aulas da disciplina “O teatro brasileiro nos anos sessenta”, ministrada pelo Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima, no Programa de Pós-Graduação em Artes - *Stricto sensu*, do Instituto de Artes (IA) da UNESP, no segundo semestre de 2006, ampliei meus conhecimentos face às manifestações e transformações artísticas, estéticas e culturais do Brasil no século XX, principalmente o teatro.

Ademais, busquei nos estudos históricos do teatro brasileiro, peças e personagens que atendessem as minhas expectativas de figurações da pessoa negra que não as baseadas em reproduções caricaturais e habituais. Nessa busca, encontrei o *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos* (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 209), e nele o verbete *negro (teatro do)*, que destaca o TEN como “o primeiro grupo a criticar e problematizar a tradição cênica brasileira de representação de temas, fábulas e personagens baseados na experiência histórica do negro brasileiro e na denúncia do racismo”. Outro

registro que orienta minhas reflexões sobre as linhagens de dramatização do negro pelo TEN é apresentada na *Enciclopédia Digital Itaú Cultural de Teatro*⁹, que descreve o histórico do projeto de representação do negro proposto pelo TEN, cujas diretrizes estão ligadas aos temas das culturas afro-brasileiras, aos conflitos raciais e ao estigma da cor negra.

Uma segunda orientação surgiu do contato com as atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia, integrantes do TEN. Esse encontro ocorreu em 2003, quando estagiei como produtor de elenco na realização do filme *Filhas do vento*¹⁰, de Joel Zito Araújo. Nas conversas, as duas atrizes revelaram-me os aspectos e as nuances das personagens vividas por ambas, especialmente nas experiências do TEN.

Descobri ainda mais informações sobre o objeto de minha investigação no exame dos trabalhos de mestrado *A personagem negra no teatro brasileiro* (1979) e de doutorado *O negro e o teatro brasileiro* (1982), de Miriam Garcia Mendes, defendidos na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. A dissertação de mestrado teve como objeto a personagem negra nos textos produzidos entre 1838 - nascimento do teatro nacional - até 1888 - a abolição da escravidão, enquanto a tese de doutorado delineou a trajetória da personagem negra pela dramaturgia nacional a partir do início do século XX, passando pelo surgimento do TEN, em 1945, até o auge da dramaturgia socialmente engajada, nos anos 1950 e 1960.

Outro trabalho que me serviu de orientação foi o texto de Leda Maria Martins, *A cena em sombras* (1995), sua tese de doutorado em Literatura Comparada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), versando sobre a comparação entre signos operados na construção de ficções dramáticas referendadas pelo universo das culturas negro-africanas no Brasil e nos Estados Unidos. Esta leitura propiciou-

⁹ Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. São Paulo, Brasil. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 19/10/08.

¹⁰ *Filhas do Vento*. Direção de Joel Zito Araújo. Brasil, 2004. Com Milton Gonçalves, Léa Garcia, Ruth de Souza, Taís Araújo, Rocco Pitanga, Zózimo Bulbul e Talma de Freitas.

me apreciações, a serem desenvolvidas mais adiante, acerca das permanências e rupturas da representação do negro no TEN.

A leitura e anotação das obras *História concisa do teatro brasileiro : 1570-1908* (1999) e *O teatro brasileiro moderno* (1996), de Décio de Almeida Prado; *Moderno Teatro Brasileiro* (1975), de Gustavo A. Dória; *Pequena História do Teatro no Brasil* (1980), de Mario Cacciaglia; *Panorama do teatro brasileiro* (1962), de Sábato Magaldi localizaram-me na história do teatro nacional à luz das análises de sua organização, de suas transformações e significações artísticas, o que me permitiu situar o TEN e suas personagens no quadro da modernidade teatral.

Os conhecimentos acerca da caracterização e construção dos conflitos e situações dramáticas da personagem de teatro tiveram como base o estudo *Dramaturgia, a construção do personagem* (1989), de Renata Pallottini, e o *Dicionário de teatro* (2005), de Patrice Pavis. Ambos os textos instrumentam o historiador a respeito dos procedimentos de análise da peça e da personagem de teatro.

Busquei também refletir, à luz do texto *Literatura e Sociedade* (2000), de Antonio Cândido, em quais medidas a arte é expressão e forma da sociedade que a produz? Em que medida ela é social, isto é, interessada nos problemas sociais? Como relacionar as expressões e as formas da personagem negra nos textos do TEN com o contexto cultural, histórico, político e social de sua época? Essas reflexões estão sendo feitas a partir das leituras de *Negro, macumba e futebol* (2000), de Anatol Rosenfeld; do artigo *Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono* (2002), de Christine Douxami, dos textos *Estereótipos de negros na literatura brasileira* e *Sociologia do teatro negro brasileiro* (1980), de Roger Bastide, e do ensaio *O negro desde dentro* (1954), de Alberto Guerreiro Ramos.

Não obstante a contribuição de todos os trabalhos mencionados, nesta investigação, contudo, me centrarei nas fontes primárias, que são as peças do TEN encontradas na coletânea

Drama para negros e prólogo para brancos, editada e publicada pelo grupo, em 1961, e as resenhas de jornais e revistas da época sobre as peças da referida antologia, também publicadas pelo grupo na compilação *Testemunhos*, em 1966.

Depois de refletir teoricamente acerca das indicações históricas da personagem negra, redigi o plano de pesquisa para o mestrado em Artes. No início das minhas reflexões, logo ao ingressar no mestrado, meu plano inicial era proceder à análise de todas as peças encontradas na citada antologia que versassem sobre a personagem negra e confrontá-las com as respectivas críticas para realizar um trabalho de contextualização da dramaturgia do grupo. No entanto, após ler e reler todas as peças e as críticas escritas sobre elas e dialogar com o cineasta e professor Noel Carvalho¹¹, descobri que seria inviável um estudo de longo contexto e de obras espaçadas, já que os textos escritos para o TEN são escritos entre os anos de 1946 a 1961.

Sendo assim, estabeleci que as relações contextuais deste trabalho devem ser feitas dentro do grupo, em seus textos, e não no macro contexto. O foco da pesquisa passou a ser, então, situar como o TEN concebeu a personagem de teatro negra e seus conflitos em suas peças, a história que lhe é inerente, suas contradições nos modos da concepção dessa personagem.

Para tanto, entre as abordagens possíveis, coube-me ler, analisar e anotar as peças da antologia (num total de nove)¹² e depois selecionar aquelas escritas especialmente para o TEN. Penso que os textos redigidos exclusivamente para o grupo sejam aqueles que revelem com maior intensidade os propósitos da criação e conceituação de suas personagens.

¹¹ Este diálogo ocorreu na USP (Universidade de São Paulo), no Cinema da Universidade de São Paulo - Cinusp "Paulo Emílio", em 31 de outubro 2006, no seminário "*Cinema em Negro e Branco: identidades étnicas em questão*". O professor abordou o problema epistemológico da personagem de cinema e a representação do negro.

¹² Fazem parte do volume as seguintes peças: *O filho pródigo* (1947), de Lúcio Cardoso; *O castigo de Oxalá* (1961), de Romeu Crusoé; *Auto da noiva* (1946), de Rosário Fusco; *Sortilégio* (1951), de Abdias do Nascimento; *Além do rio* ou (*Medea*) (1957), de Agostinho Olavo; *Filhos de santo* (1948), de José de Moraes Pinho, *Aruanda* (1946), de Joaquim Ribeiro, *Anjo negro* (1946), de Nelson Rodrigues e o *Emparedado* (1949), de Tasso da Silveira. A ordem das peças está transcrita como no índice da publicação.

Outro critério estabelecido para a seleção das peças analisadas resultou da combinação e da relação feita entre os textos da antologia de 1961 e os submetidos à análise crítica na coletânea *Testemunhos* de 1966, no sentido de comparar a minha análise das peças e das personagens com as críticas publicadas. Das nove peças da antologia, elegi e apreciei duas: *O filho pródigo*, por ter sido o primeiro texto escrito por um autor brasileiro e *Sortilégio* por ter sido a peça escrita pelo criador do grupo.

Organização dos capítulos

Para responder aos questionamentos aqui apontados, ou pelo menos indicar caminhos possíveis para o encontro de suas respostas, a partir da seleção e do exame das peças e das críticas dirigidas ao TEN, organizo os capítulos deste trabalho da seguinte forma:

No capítulo I, analiso como o negro era retratado em peças representativas do teatro brasileiro no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, baseando-me em estudos anteriores sobre o teatro brasileiro. A definição dessa periodização leva em conta o nascimento, no período, de um “novo” Brasil, com o fim do regime escravocrata e do Segundo Império e o surgimento da República. Durante a análise, serão descritos os papéis sociais reservados à personagem negra no teatro antes do surgimento do grupo Teatro Experimental do Negro, em 1944. Ainda neste capítulo, procuro acompanhar a ótica predominante incidente sobre o negro na dramaturgia nacional na transição da escravidão para o trabalho livre, da modernização e incipiente industrialização do país, e buscar entender como essa visão influenciou a criação, um pouco mais tarde, do projeto de teatro do TEN, compondo, dessa maneira, o quadro dos antecedentes históricos do grupo.

No capítulo 2, disserto sobre um breve quadro histórico dos movimentos de identidade cultural e artística negra em alguns pontos do mundo que influenciaram o surgimento do TEN; descrevo alguns nomes importantes do movimento de teatro no Brasil contemporâneos ao TEN e relato o processo de criação e um resumo da trajetória do grupo. A análise do percurso da companhia, explica a escolha pela evidente referência, que esta apresenta em suas peças, composto por artistas negros que pesquisaram a atividade teatral associada a questão das relações raciais brasileiras, sob a direção de Abdias do Nascimento.

No capítulo 3, intitulado “*Personagens em preto-e-branco*”, estudo personagens negras em duas peças: *O filho pródigo* e *Sortilégio*, com base em considerações de Pallottini (1989); Magaldi (1962); Candido; Rosenfeld; Almeida Prado; Gomes (2005) e Pavis (2005),

abordando o universo das peças, o lugar e a época em que se passa a ação; estilo, gênero e características principais; ação principal, idéia principal, unidade de ação e entrelaçamento das ações; estrutura, personagens: os principais, as características, sua importância, seus objetivos, vontades, consciência, grau de liberdade e determinações; obstáculos enfrentados pelos personagens; conflitos, conflito principal da trama e conflitos internos dos personagens.

Nas considerações finais, examino o legado do grupo para o teatro brasileiro, relacionando, a partir das peças e do contexto histórico, as análises teóricas acerca da construção da personagem de teatro com as análises a respeito da personagem negra no TEN. Por meio desta relação, pretendo mostrar ao leitor quais os caminhos seguidos pela investigação na aventura de dissertar sobre um tema que tem sido pouco explorado pelos estudos da história do teatro brasileiro. Incluo também minhas considerações acerca das qualidades dramáticas das peças e personagens investigados.

Além disso, espero que as considerações precedentes venham inteirar de modo considerável e sensível, para o leitor, as causas e desdobramentos da investigação que, à guisa de conclusão, também reflete sobre suas possíveis assertivas e incorreções.

CAPÍTULO I - “MACUMBA PRA TURISTA”

A personagem negra em peças marcantes do teatro brasileiro do fim do século XIX à década de 1940.

É importante mostrar como se coloca o personagem em relação aos outros homens, de que forma ele se insere no seu grupo; como, portanto, se caracteriza socialmente; sua situação na sociedade a que pertence (criado ou patrão, senhor ou escravo, pobre ou rico); profissão, situação na família, ligações no grupo, convicções políticas e morais, ligações amorosas ou amizades, preconceitos, crença religiosa. Parcela de poder que possui, grau de liberdade de que desfruta, consciência¹³.

1.1 Os males da escravidão – a personagem negra no final do século XIX

De acordo com a dramaturga e estudiosa de teatro e televisão Pallottini (1989, p. 65), o autor teatral, mergulhado nas referências de uma determinada realidade cultural, histórica, política, religiosa, que o influenciam, e tendo sempre em vista o estilo, a época e a proposta do texto, constrói a personagem em seus aspectos físicos, morais, sociais e psicológicos. A personagem de teatro no decorrer de sua existência, por meio de alegorias, arquétipos, caracteres, condições, estereótipos, papéis ou tipos, representou condutas específicas, estilizações de comportamentos e culturas, a história ou a mitologia de um povo, os valores de uma classe social, visões de mundo etc. (PAVIS, 2005, pp. 286-287).

Em *Literatura e personagem*, escrito em 1961 para o curso de “Teoria e análise do romance” e publicado em 1964, no Boletim nº 284 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, o crítico Anatol Rosenfeld analisa os problemas lógicos e ontológicos da obra literária ficcional. O autor discute o problema epistemológico da personagem e afirma que “em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a *personagem* realmente constitui a *ficção*” (ROSENFELD, 2005, p. 48). Vista desse modo, a literatura ficcional torna-se um espaço privilegiado para as

¹³ PALLOTTINI, Renata. 1989, p.65.

transformações do *homem*, pois é por meio das personagens imaginadas, vividas ou lidas que o *Ser* pode experimentar o outro, exercitar as alteridades e testar todas as possibilidades e potencialidades de “autoconsciência” e “emancipação humana”.

A compreensão objetiva dos significados de obras artísticas e literárias abrange a cognição do mundo social. As produções artísticas estão ligadas a determinados autores que, na feitura de suas realizações, exprimem maneiras de ver e sentir as coisas do mundo, que não são, porém, visões e sentimentos autônomos em relação às ações e aos comportamentos dos outros seres. Como descreve o filósofo e sociólogo Goldmann (1986, p. 104), as realizações humanas “só existem e podem ser compreendidas em suas relações interindividuais, que lhes conferem todo conteúdo e riqueza”. O crítico literário e ensaísta Candido (1995, p. 235) defende que a personagem não pode ser compreendida quando isolada do mundo de sua criação porque “*os valores que a sociedade preconiza, ou que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática*”¹⁴.

Tendo em vista as abordagens analíticas desses autores e os estudos teatrais, a preocupação central deste capítulo será a de verificar como o negro foi representado em peças marcantes do teatro brasileiro entre o período abolicionista (1850-1888), passando pelo início do século XX, na Primeira República, com o gênero de costumes e o teatro de revista, e meados da década de 1940, momento em que surge o Teatro Experimental do Negro – TEN. Dessa maneira, a finalidade não é examinar as obras completas e nem compor um quadro histórico do teatro brasileiro. O objetivo é, antes, apreender como o teatro brasileiro mostrou o negro antes da experiência do TEN; refletir sobre o caráter histórico-social da construção das personagens negras em algumas peças exemplares do cenário teatral nacional.

¹⁴ Grifo nosso.

Assim, constatamos, no *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos* que, salvo raríssimas exceções, a representação do negro nos palcos brasileiros, no período estudado, mesmo quando protagonista, apoiou-se em três modelos predominantes. São eles:

O *negro submisso*, personagem sempre dócil e passivo, dependente da ação alheia na definição de sua história pessoal e coletiva; a do elemento considerado *pernicioso*, cujo caráter e natureza “animalescos” ameaçavam os lares e a sociedade hegemônica branca; e a do *negro caricatural*, cujos movimentos corporais, feições, linguagem e ignorância compulsória motivavam o riso escarnecedor das platéias. A figurativização feminina acompanhava os mesmos moldes, ora o corpo representado como alegoria de uma sexualidade excessiva, desfigurado por uma maquiavélica e redutora imagem de uma pulsão libidinosa amoral, ora esse mesmo corpo desenhado de forma inversa, assexuado, sem história própria, apenas uma extensão das famílias brancas que tinham as mulheres negras como serviçais: menos um sujeito, e mais um objeto complementar descartável. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 208)

A pessoa negra percebida desta maneira, particularmente entre a segunda metade do século XIX e o início do século seguinte, tornou-se tema no teatro brasileiro, como também indica a pesquisadora Mendes (1982, p. 21):

Um tópico que merece um lugar à parte na historiografia do teatro brasileiro, em virtude do seu aspecto intrigante e, de certa forma, inusitado, pelas contradições que representa, é o que se refere à existência de um tema emergente desde o começo da década de 1850 e que assumiu singular importância no período do realismo, conservando-a, mesmo com a posterior supremacia do teatro ligeiro, e só perdendo-a quando foi abolido o cativo no Brasil. É o tema do escravo. Com ele nascia a personagem negra no teatro brasileiro. Pois a idéia de *escravo* estava intimamente ligada à idéia de *negro*.

Na história da escravidão no Brasil, praticamente de 1531, início da colonização, a 1888, fim do cativo, os membros da elite colonial brasileira, com a necessidade de garantir seu *status* dentro da ordem social, estamental e senhorial, legitimaram a idéia de superioridade do branco europeu (civilizado e culto) e de inferioridade dos índios (selvagens) e negros (bárbaros). A historiadora Costa (1998, p. 290), apoiada em relato de Burmeister¹⁵, fornece-nos um quadro preciso desse preconceito:

¹⁵ Carl Hermann Conrad Burmeister foi um dos muitos viajantes estrangeiros a visitar o Brasil no século XIX, escrevendo, posteriormente, tratados sobre a população do Brasil e sobre questões nacionais, como a escravidão. Um dos produtos de sua viagem intitula-se *Viagem pelo Brasil através do Rio de Janeiro e de Minas Gerais*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1980.

O preconceito de cor, cuja existência foi tantas vezes negada pela ideologia senhorial, evidenciava-se a cada passo. A começar pela caracterização do negro como uma raça inferior. Os próprios viajantes estrangeiros, que se afirmavam no Brasil, eram muitas vezes os primeiros a divulgar idéias preconceituosas. Um deles, Hermann Burmeister, que percorreu as províncias do Rio e Minas, afirmava, em meados do século XIX, que sempre tivera grande simpatia pelo *preto*, sempre o contemplara com interesse, “*como produto exótico da natureza*”. Não escondia, entretanto, que os amava “teoricamente”, a distância, e que eles lhe causavam repugnância. Dizia-se convencido “por observação própria” da inferioridade física e mental do *preto* em relação ao branco e concluía que o negro jamais passaria da *condição servil*. Não faltou quem afirmasse que o negro constituía uma espécie de sub-raça, muito mais próxima do macaco que do homem branco. Dizia-se que seu sangue, seu cérebro eram diferentes.

Essa imagem do negro associada à do escravo despossuído de humanidade relegou, muitas vezes, a uma representação marginal a personagem negra na literatura teatral brasileira. Um exemplo é a obra de Martins Pena, considerado o fundador da comédia de costumes¹⁶ em nosso país, na qual o negro, como assinala Mendes (1982, p. 21), foi retratado em personagens secundários e sem maior importância dramática. Desse modo é que, na lista de personagens das peças do comediógrafo, encontramos a citação de personagens negras em *Juíz de Paz na roça*, de 1843; “um mulato escravo” em *Um sertanejo na Corte*, provavelmente escrita entre 1833 e 1837; “negros e moleques” em *O namorado* ou *A noite de São João*, de 1844; e “dois negros” em *O cigano*, de 1845, bem como referências a personagens escravos, moleques, mucamas e ao tema da escravidão em outras de suas peças: *A família e a festa na roça*, de 1837, *Os dous* ou *o inglês maquinista*, de 1842, e *Judas em sábado de aleluia*, de 1844 (MENDES, 1982, p. 21).

Contudo, os dramaturgos nacionais, por meio dos variados gêneros teatrais, não se limitaram a representar o negro em personagens secundários e de pouco valor dramático. O negro ganhou destaque no teatro realista e romântico, por exemplo, ainda que como o sujeito

¹⁶ Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica – o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar de necessária estilização cômica. Sua origem remonta ao século XVII e, segundo os estudiosos do gênero, Corneille e Molière retratam costumes em suas comédias, subordinando-os, porém, à sátira de um tipo social ou à intriga. GUINSBURG; FARIA; LIMA. Op. cit, p.88.

perturbador do equilíbrio familiar e social, caso do menino Pedro, personagem da comédia *O demônio familiar*; ou como a mãe negra, abnegada a ponto de esconder sua identidade para não prejudicar as oportunidades ascensionais e sociais do filho nascido branco, como a escrava Joana da peça *Mãe*, ambas de José de Alencar, de 1857.

Para Magaldi (1962, p. 98-99), as personagens negras nessas duas histórias – o negrinho espertalhão e a mãe escrava, ama-de-leite dedicada – merecem destaque. Ele explica que

as personagens Pedro e Joana *valeram a causa abolicionista em virtude da injustiça fundamental que denunciam na sociedade escravocrata...* ". "Pedro, travesso, provocando involuntariamente o mal, era o produto dessa sociedade. Mas, entre os absurdos criados por essa sociedade, podem florescer outras virtudes, alicerçadas no hábito da renúncia e da abnegação...". "Joana pode ser considerada o protótipo da mãe, que abdica totalmente de si em função do filho... Desconhecemos se, para compensar a figura negativa de Pedro, o dramaturgo quis atribuir à nova personagem negra as mais sublimes qualidades humanas. (grifo nosso)

A peça *O demônio familiar* é a história das intrigas e travessuras de Pedro, um negrinho, escravo doméstico de uma família pequeno-burguesa que manobra para casar seus patrões com pretendentes de posses a fim de obter vantagens para si próprio, vindo a se tornar um condutor de carruagem. Eis seu diálogo com a patroa Carlotinha:

PEDRO – Isto é um instante! Mas nhanhã precisa casar! Com um moço rico como Sr. Alfredo, que ponha nhanhã mesmo no tom, fazendo figuração. Nhanhã há de ter uma casa grande, grande, com jardim na frente, moleque de gesso no telhado; quatro carros na cocheira; duas parelhas, e Pedro cocheiro de nhanhã.

CARLOTINHA - Mas tu não és meu, és de mano Eduardo.

PEDRO - Não faz mal; nhanhã fica rica, compra Pedro; manda fazer para ele sobrecasaca preta à inglesa: bota de canhão até aqui (marca o joelho); chapéu de castor; tope de sinhá, tope azul no ombro. E Pedro só, trás, zaz, zaz! E moleque da rua dizendo "Eh! cocheiro de sinhá D. Carlotinha! (I ato, cena VI). (ALENCAR, 1977, p.48).

Para Pedro, que é escravo, tornar-se boleiro significava adquirir um papel social de destaque dentro da sociedade estamental na qual está inserido. Aguiar (1984, p.75) comenta que a personagem ascende de um mundo inferior, confuso, atrapalhado, demoníaco, que é o mundo da ordem senhorial escravocrata, a um mundo bem-aventurado, iluminado, claro e

arejado, que é o mundo do trabalho livre e, por consequência, do escravo liberto dos desígnios de seu senhor. A nosso ver José de Alencar, representou o negro como o escravo maledicente, pervertido pela moral das senzalas e, por isso, sem responsabilidade nos males que comete. A tese de Alencar é a condenação do cativo, que entende ser um mal da sociedade. O destino do moleque é ser livre e passar a arcar sozinho com o preço da liberdade. É a que nos induz uma fala conclusiva da peça.

EDUARDO – Por que, minha irmã? Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem, restituo à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta da minha casa. (A PEDRO) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes (PEDRO beija-lhe a mão). (IV ato, cena XVII).(Ibidem, p.98).

O demônio, nas religiões judaica e cristã, é o anjo mau que, tendo-se rebelado contra Deus, foi precipitado no inferno e procura a perdição da humanidade tornando-se a representação do mal, o espírito maligno: Lúcifer, Satanás, Satã, Diabo. Diante dessa definição, pensamos que a qualidade de demoníaco aposta a Pedro possa ser explicada mais em função das ações de travessuras infantis que comete do que pela personificação da maldade.

No final da peça, a punição que o escravo recebe por seus atos é a alforria. O mote do texto é a liberdade. Fica a idéia que o negro não tem de ser tutelado. Ele deve ser liberto e incorporado à sociedade nacional, passando a ter os mesmos direitos e deveres de um branco. Pensamos que o desenlace da peça pode ser lido como uma irresponsabilidade conservadora, pois o negro, desprovido de condições materiais e inserido no contexto social como homem livre, continuou associado ao seu passado escravista, com pouca perspectiva de realização

profissional e ascensão social depois da abolição. Afirmam Fernandes e Bastide (1971, pp.71-80) que:

A transição do regime escravocrata para o regime de classes não se operou com a mesma rapidez que a transformação do *status* político do negro. A medida legal abolicionista, promulgada sob o governo monarquista e consagrada pelo governo republicano que o substituiu em 1889, concedeu aos manumitidos direitos formais, o que levaria um dos paladinos do movimento abolicionista a afirmar que a Abolição se revelara uma ironia atroz. É que a transição precisava se operar como um processo histórico-social: o negro deveria antes ser assimilado à sociedade de classes, para depois ajustar-se às novas condições de trabalho e ao novo *status* econômico político que adquiria a sociedade brasileira.

Em *A mãe*, Alencar retoma o tema da escravidão: Joana, uma escrava que criou o filho de pele branca, Jorge, esconde-lhe sua identidade, para que a condição social de cativa não atrapalhe o futuro profissional do rapaz, um estudante de medicina. A escrava confessa ao Dr. Lima, amigo da família:

JOANA – Ele não sabe de nada, e eu peço todos os dias a Deus que não lhe deixe nem suspeitar.

Dr. LIMA – Assim tu ainda passas por sua escrava?

JOANA – Não passo, não! Sou escrava dele.

Dr. LIMA – Mas Joana! Isto não é possível!

JOANA – Meu senhor... Eu já lhe disse!... E não cuide que por esta cor não hei de cumprir... No dia em que ele souber que eu sou... que eu sou... Nesse dia Joana vai rezar no céu por seu nhonhô.

Dr. LIMA – E por que razão há de fazer uma tal loucura?

JOANA – Por quê?... Desde que nasceu ainda está para ser a primeira vez que se zangue comigo. E Vm. quer que se envergonhe... Que me aborreça talvez!... Meu Deus! Matai-me antes que eu veja essa desgraça! (II ato, cena III). (Ibidem, p. 98).

Joana é uma personagem idealizada e trágica. Porque, além de proteger o filho, a negra, a fim de socorrer a família da noiva do rapaz, que passa por dificuldades financeiras, induz Jorge a vendê-la para conseguir dinheiro. O jovem, sem outra saída, vende a escrava sem saber que ela é, de fato, sua mãe. No fim, a trama é desfeita, mas Joana prefere o suicídio a ter que revelar a verdade ao moço. Assim se passa a última conversa entre mãe e filho.

JORGE – Mãe!...

JOANA – Ah!... Joana morre feliz!

JORGE – Abandonando seu filho.

JOANA – Nhonhô!... Ele se enganou!... Eu não... Eu não sou tua mãe, não... meu filho! (Morre.)

JORGE (de joelhos) – Minha mãe!...

ELISA – E minha, Jorge!...

GOMES – Ela abençoe tão santa união!...

DR. LIMA – E me perdoe o mal que lhe fiz!

FIM DE “MÃE”. (IV ato, Cena XIV).(Ibidem, pp. 309-310).

Para Aguiar (1998, p. 7-9), essas duas peças, escritas e encenadas num momento em que “o romantismo era predominante na poesia e na prosa, mas contestado no teatro, levaram para os palcos nacionais a questão da escravidão” e a conseqüente promoção da personagem negra. O autor argumenta que

o drama *A mãe* apresenta aspectos românticos e realistas, os primeiros na caracterização das personagens, os outros no retrato da sociedade escravista. Já *O demônio familiar* é uma comédia realista calcada no modelo francês de Alexandre Dumas, isto é, uma combinação de naturalidade e moralidade na construção das cenas e dos diálogos que visa à reprodução da vida em família no Rio de Janeiro de meados do século XIX.

O debate sobre a abolição da escravatura que se instaurou no Brasil na segunda metade do século XIX, especialmente depois da proibição do tráfico negreiro, em 1850, com a promulgação da Lei Eusébio de Queirós, teve na imprensa e no teatro um lugar de destaque, ao mesmo tempo em que beneficiou a incursão da personagem negra na literatura nacional. Foram nos jornais e nas peças teatrais abolicionistas que o negro encontrou maior apoio à projeção de sua imagem.

Entre as peças, podemos destacar *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, do “poeta dos escravos” Castro Alves, de 1867, que narra a participação de Gonzaga, ouvidor em Vila-Rica, na Inconfidência Mineira de 1789 e seu malogro amoroso com Maria Dorotéia, sua “Marília”. O episódio histórico do movimento conspiratório pela emancipação política do Brasil serve de pano de fundo para o tema da libertação humana. Gonzaga não luta somente por seu amor, “Marília”, mas, juntamente com os outros conjurados, empenha-se em libertar os escravos e o Brasil do jugo colonial português. Na trama, a representação do negro fica a cargo dos escravos, pai e filha separados pelo cativo e aliados aos conjurados em sua luta pela liberdade.

A filha é Carlota, uma jovem e bela mulata, escrava de Joaquim Silvério dos Reis. Este pretende trair os inconfidentes e denunciá-los às autoridades. Para isso, precisa encontrar as provas materiais do conluio (lista dos conspiradores, cartas sobre a revolução, planos sobre as leis da nova república). Na execução de seu plano, Silvério é auxiliado pela escrava Carlota, que aceita servir de espiã dos conjurados e roubar-lhes os documentos, obtendo em troca a promessa de reencontro com o pai perdido ou o castigo do estupro, caso se furtasse ao crime de traição. Luís é o pai, negro liberto, fiel e dedicado que está à procura da filha desaparecida. Ele é pajem de Gonzaga, que diz conhecer o paradeiro da moça, mas só o revelará, caso o liberto participe da luta que o poeta e seus aliados vão travar pela independência do país e pela alforria dos escravos (MAGALDI, 1962, p. 99).

Luís e Carlota não são protagonistas no enredo, mas têm papel de destaque e ajudam a conduzir a ação. O personagem Luís representa o negro dócil e passivo, dependente de Gonzaga na definição de suas vontades, pois, mesmo depois de liberto, continua fiel a seu “senhor” e aceita participar da revolta, não por ter ideais políticos e libertários, mas sobretudo pelo anseio do reencontro com a filha desaparecida e por lealdade ao poeta. Carlota é uma personagem trágica, a escrava, que por amor ao pai, se alia ao delator da conjuração. Ela reproduz a imagem da exaltação à beleza e “pureza” da mulata brasileira, que preferiu a morte para escapar ao estupro.

Na visão de Bastide (1983, p.120), o drama oferece clichês literários de escravos bondosos e resignados como a mulata, bela porque se aproxima do padrão branco, e de negros “animalescos” e nojentos, como, por exemplo, destaca outro trecho da peça: (“Esta mulher ama um homem; engano-me, ela ama alguma coisa que está **entre o cão e o cavalo**, um indivíduo de pele negra.”) – (CARLOTA (com voz forte) – Pois bem, meu senhor, o chicote não me desonrará! Inda há um Deus no céu... SILVÉRIO (ameaçando) – Mas sabes o que há na terra? Creio que falas agora na tua honra. Pois bem, o teu noivo saberá que és minha

amante... porque amanhã o serás. E depois te entregarei aos mais **repugnantes negros** de minhas senzalas).

Sobre a personagem Carlota, Mendes (1982, p. 132-133) observa que:

Carlota, sofrida, infeliz é uma personagem dramática bem delineada. A qualidade do seu caráter transparece desde as suas primeiras falas e não entra em contradição com a variação do seu comportamento, oscilando entre as atitudes opostas no decorrer da peça. Sabia que agia erradamente e sofria por causa disso, demonstrando possuir consciência moral elevada, revestida de qualidades que mostram o empenho de Castro Alves em dignificar a raça oprimida.

Nas três peças aqui analisadas, o negro aparece, comumente, representado como o negro bom, vítima da escravidão (estereótipos do servilismo, da fidelidade incondicional); como o negrinho peralta (estereótipo do escravo jovem doméstico); a mãe negra dedicada (estereótipo da escrava bondosa e trabalhadeira) e como a escrava mulata, bela e pura (estereótipos da beleza carnal). A personagem negra assim figurada revela, no dizer de Mendes, que até o fim da escravatura “da maneira como o negro escravizado era visto pelo senhor nasceriam os estereótipos provindos não só da sua condição social injusta (o cativo), mas em parte também ligadas à sua “raça” e à cor” (MENDES, 1982, p. 21).

1.2 Capoeiras, malandros e mulatas – o negro no teatro de revistas

Com a abolição da escravidão, em 1888, o fim da monarquia e a proclamação da República, em 1889, a sociedade brasileira sofreu transformações políticas e econômicas que foram captadas pela dramaturgia nacional então em formação. O teatro brasileiro no final do século XIX e começo do XX polemiza e satiriza a nossa organização social e política e os hábitos da sociedade através da comédia de costumes e do teatro de revista, malicioso, cômico, jogando com ritmo veloz e duplos sentidos, e que lhe garantem sucesso, voltando-se para os temas que afluíam àquela época: casamentos arranjados, subornos, conflitos entre

valores morais urbanos e rurais, tráfico de influência na política, politicagens, mau funcionamento das instituições civis e religiosas, especulação estrangeira e desarranjos entre membros de classes sociais diferentes, dentre outros.

Nessas abordagens da vida nacional, mesmo com o fim do escravismo e com o advento de um sistema de governo republicano e do novo século, a pessoa negra, naquilo que constitui a arte dramática brasileira, não desperta nos autores a vontade de tomá-la como personagem, a não ser como os tipos habituais ainda associados ao período escravocrata. Na explicação de Bastide (1983, p. 124), isso se dá porque

(...) apesar dos esforços dos abolicionistas, a escravidão permaneceu o fato dominante da época; mas, enquanto no período precedente os escravos eram percebidos em bloco, repelidos em massa pelo branco, agora diversos tipos se especificam, o negro bom (estereótipo da submissão); o negro ruim (estereótipo da crueldade nativa da sexualidade sem freios); o africano (estereótipo da feiúra física, da brutalidade rude e da feitiçaria ou da superstição); o crioulo (estereótipo da astúcia, da habilidade e do servilismo enganador); o mulato livre (estereótipo da vaidade pretensiosa e ridícula); a crioula ou a mulata (estereótipo da volúpia).

Em 1897, a mulata pernóstica e carnal, símbolo da sensualidade, colocada no mesmo patamar das exuberantes fauna e flora do Brasil, reaparece na personagem Benvinda, desta feita como cria de uma família de roceiros de São João do Sabará, interior de Minas Gerais, que juntos se aventuram no Rio de Janeiro à procura de um janota que prometera casamento à filha e sumira. A burlata, ou comédia, em três atos, *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo, se passa em vários locais do Rio de Janeiro, inclusive num grande hotel no centro cidade e retrata, com ironia, não só os “tipos” sociais da época, mas também os “tipos” brasileiros em geral: os matutos ingênuos mineiros em relações conflituosas com os costumes dos cariocas ladinos, os vigaristas, os boêmios, as mulheres de cabarés...

Na burlata estão presentes também as mazelas típicas da vida urbana na então Capital Federal: exploração imobiliária, jogos de azar, precariedade dos transportes públicos, problemas ocasionados pela falta de moradias adequadas, corrupção generalizada, crise da

família patriarcal, as benesses e males do progresso. Benvinda, entretanto, inicialmente seduzida por um aliciador de mulheres para a prostituição de luxo, irá romper com tudo isso e optar por voltar ao universo mais honesto do interior mineiro¹⁷.

Benvinda pode ser vista como um dos estereótipos típicos do teatro de costumes no Brasil: a mulata faceira e graciosa¹⁸. Na maioria das vezes, a construção da imagem da mulher negra na literatura dramática nacional como a “faceira”, a “linda”, a “mimosa” e a “reboladeira” representa a imagem da volúpia, da liberalidade sexual, da sensualidade nativa capaz de despertar os ânimos dos homens de todas as “raças”, personificando um modelo genuinamente nacional de uma identidade mestiça. O retrato da mulata como símbolo nacional seria enaltecido e imortalizado, anos mais tarde, na célebre marchinha carnavalesca *O teu cabelo não nega*, composta por Lamartine Babo e pelos Irmãos Valença, em 1931:

*O teu cabelo não nega/ Mulata/ Porque és mulata na cor
Mas como a cor não pega/ Mulata/ Mulata quero o teu amor
Tens um sabor/ Bem do Brasil/ Tens a alma cor de anil
Mulata, mulatinha, meu amor/ Fui nomeado teu tenente interventor
Quem te inventou/ Meu pancadão/ Teve uma consagração
A lua te invejando fez careta/ Porque mulata, tu não és deste planeta
Quando meu bem/ Vieste à terra/ Portugal declarou guerra
A concorrência então foi colossal/ Vasco da Gama contra um Batalhão
Naval¹⁹.*

Flores (2004, p.7) aponta que há, em *A Capital Federal*, um jeito carioca que contrasta com o modo de ser das pessoas interioranas. Esse contraponto fica evidente com Figueiredo e Benvinda. Figueiredo é um tipo carioca, aposentado e “lançador de mulatas”, um rufião que prepara Benvinda para introduzi-la no meretrício: “ensina-a a andar mirando para

¹⁷ BACKES, Marcelo. Prefácio de “A Capital Federal”. In. AZEVEDO, Artur. *A Capital Federal*. 2ª edição. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2002. p.07.

¹⁸ Pensamos a figura da “mulata” como Teófilo de Queiroz Júnior: as mulheres não-brancas, de ascendência africana, com “colorido da pele, distribuído por tons vários, expressos por confrontos diversos, as formas bem torneadas de braços e pernas, mãos e pés pequenos, cintura fina, o busto insinuante e bem moldado, a boca sensual, de dentes saudáveis, iluminados por sorrisos fáceis, sonoros e comunicativos; os bastos cabelos negros; os olhos grandes e belos, quase sempre negros”. De “bons sentimentos, senso de solidariedade humana, alegria, vigor físico, graça, beleza, senso estético, gosto pela vida, certas habilidades domésticas, ou mais exatamente culinárias, muita higiene pessoal e bastante musicalidade – afinação, ritmo e graça, ao cantar e a dançar” e seus defeitos: “irresponsabilidade, sensualidade, amoralismo, infidelidade...” (QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de. 1975. p.15).

¹⁹ Disponível em <<http://www2.uol.com.br/lamartine/>>. Acesso em: 20/10/08.

um ponto fixo como fazem os que caminham na corda bamba, a rebolar os quadris com moderação e, principalmente, a falar pronunciando os erres finais e a sibilar os esses, ser elegante e usar uma boa prosódia”.

FIGUEIREDO, BENVINDA

FIGUEIREDO (Repreensivo.) – Já vejo que há de ser muito difícil fazer alguma coisa de ti!

BENVINDA – Eu não tenho culpa que esse diabo...

FIGUEIREDO – Tens culpa, sim! Em primeiro lugar, essa toailete é escandalosa! Esse chapéu é descomunal!(...) E não sorrias a todo instante, como uma bailarina... A mulher que sorri sem cessar é como o pescador quando atira a rede: os homens vêm aos cardumes, como ainda agora! – E esse andar? Por que gingas tanto? Por que te remexes assim?

BENVINDA – (Chorosa.) – Oh! Meu Deus! Eu ando bem direitinha... não olho pra ninguém... Estes diabo é que intica comigo. – Vem cá, mulatinha! Meu bem, ouve aqui uma coisa!

FIGUEIREDO – Pois não respondas! Vai olhando sempre a frente! Não tires os olhos de um ponto fixo, como os acrobatas, que andam na corda bamba... Olha, eu te mostro... Faze de conta que eu sou tu e estou passando... Tu és um gaiato, e me dizes uma gracinha quando eu passar por ti (...)

FIGUEIREDO (Que tem passado imperturbável.) – Viste? Não se dá troco! Arranja-se um olhar de mãe de família! E diante desse olhar, o mais atrevido se desarma! – Vamos! Anda um bocadinho até ali! Quero ver se aprendeste alguma coisa!

BENVINDA – Sim sinhô. (Anda.)

FIGUEIREDO – Que o quê! Não é nada disso! Não é preciso fazer projeções do holofote para todos! Assim, olha... (anda.) Um movimento gracioso e quase imperceptível dos quadris (...) É preciso também corrigir o teu modo de falar, mas a seu tempo trataremos desse ponto, que é essencial. Por enquanto o melhor que tens a fazer é abrir a boca o menor número de vezes possível, para não dizer home em vez de homem e quejandas parvoíces... Não há elegância sem boa prosódia. Aonde ias tu?

BENVINDA – Na Rua do Ouvidô.

FIGUEIREDO (Emendando.) – Ouvidorr... Ouvidorr... Não faças economia nos erres, porque apesar da carestia geral, eles não aumentarão de preço. E sibila bem os esses – Assim... Bom. Vai e até logo! Mas vê: nada de olhadelas, nada de respostas! Vai!

BENVINDA – Inté logo.

FIGUEIREDO – Que inté logo! Até logo é que é! Olha, em vez de inté logo, dize; Au revoir!²⁰ Tem muito mais graça de vez em quando uma expressão francesa.

BENVINDA – Ó revoa!

FIGUEIREDO (...) De quantas tenho lançado, nenhuma me deu tanto trabalho! Há de ser difícil coisa lapidar este diamante! É uma vergonha! Não pode estar ao pé de gente! (AZEVEDO, 2002, pp. 73-77).

²⁰ Até a vista, ou mais simplesmente até logo, em francês.

O quadro acima é sintético da caracterização da personagem. Benvinda é “uma gostosura”, tem a sensualidade exacerbada; “caipira” e ignorante, é facilmente corrompida pelas promessas de melhoria de vida. A negra abandona a função de empregada doméstica fazendo uso da beleza e da sensualidade como degraus para ascender socialmente e tornar-se uma meretriz elegante. Porém, no final da peça, Benvinda, insatisfeita com as exigências de Figueiredo, larga o meretrício, voltando a morar com a família de roceiros, com quem retorna para as Minas Gerais. Orestes Chaves Neto (2008) chama a atenção para os contrapontos com que o autor de *A Capital Federal* acentua diferenças e incompatibilidades entre duas culturas: a européia e a afro-brasileira. Aduz o autor:

a mulata Benvinda, ou como diz o aposentado Figueiredo: “*trigueira, por ser menos rebarbativo*”, – em um jargão que anuncia suas intenções, que de serviçal é promovida à dama de sociedade, mas nas entrelinhas revela o papel de cortesã. A personagem, em suas novas atitudes e vestimentas quando muda de classe social, sempre inadequadas ao contexto, estiliza a gafe como efeito cômico a partir das possibilidades de contraste entre a raça negra e o estilo europeu, que seriam um figurino com exagero de cores e formas, e também sua inabilidade com os termos em francês, exibindo uma seqüência de disparidades. Vale lembrar que o grande sucesso que esse tipo teve fez proliferar nos palcos brasileiros, nos primeiros decênios do século XX, o estereótipo da mulata faceira e sensual.²¹

Com o fim da escravidão e à medida que os processos de urbanização, industrialização e uma política massiva de imigração européia predominavam nos grandes centros, o negro e o mestiço livres passaram a ser representados no teatro brasileiro por meio de diversos estereótipos sociais ligados às novas condições sociais e econômicas do País. Na visão de Bastide (1983, p. 126), depois da abolição

o mulato livre sobe e torna-se por conseguinte um concorrente do branco em todos os domínios: no econômico, no amoroso e na representação dramática. O estereótipo será assim um meio empregado pela classe detentora do poder para tornar mais vagaroso, se não for possível impedi-lo, o movimento ascensional do homem de cor.

²¹ Disponível em <<http://www.mafua.ufsc.br/orestes.html>> Acesso em:20/10/08.

No decorrer dos primeiros anos do século XX, estabeleceu-se nos palcos brasileiros uma combinação de tipos populares e o elemento nacional por meio do gênero comédia de costumes acrescidos da revista e das peças musicadas. Para Veneziano (1991, p.12), o teatro de revistas nessa época tinha a intenção de “ver, ironizar e sondar a alma brasileira”.

Segundo Guinsburg; Faria; Lima (2006, p.89) “o entusiasmo nacionalista decorrente da Primeira Guerra (1914-1918) levou vários comediógrafos a retomar à tradição da comédia de costumes populares” apoiada na comicidade dos acontecimentos culturais, sociais e políticos do período: a crise política da República Velha, o crescimento do movimento tenentista e das classes médias, a crítica aos estrangeirismos, a derrocada das oligarquias regionais, a vida operária, o cotidiano nos cortiços, nas favelas e nos subúrbios, os costumes domésticos e públicos das famílias rurais e urbanas do país, o jogo, os resíduos dos males do sistema escravista, os ritmos nacionais: o maxixe e o samba, a vadiagem; e dos personagens e tipos emergentes: o malandro, a mulata, o português, o caipira, o imigrante.

Destaca-se, nesse período, a presença das farsas, dramas e comédias nas obras de importantes autores como Armando Gonzaga, Leopoldo Fróes, Oduvaldo Vianna, Procópio Ferreira e Viriato Correa dentre outros, que no decorrer dos anos de 1910 e 1930 contribuíram para o florescimento do teatro brasileiro (GUINZBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.89). A produção teatral reflete a noção de brasilidade baseada em aspectos e valores das culturas populares. Dessa maneira, o negro, seus dilemas e práticas culturais passaram a frequentar a literatura dramática da época:

Em 1912, estreou no Rio de Janeiro o espetáculo *Forrobodó*, burleta em três atos dos jornalistas Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, com música da compositora e maestrina Chiquinha Gonzaga, em produção da Companhia de Operetas, Burletas e Revistas do Teatro São José. A peça se baseia na vida e nos costumes das populações negra e pobre dos subúrbios cariocas do início do século XX. A ação gira em torno de um roubo das galinhas do

proprietário de um clube carnavalesco do subúrbio, que ocorre na mesma hora em que principia um quebra-quebra na porta do estabelecimento, motivado pelo fato de alguns sócios “bicões” tentarem entrar, sem ingresso, no salão de bailes, sendo barrados pelo porteiro.

Entre as personagens da peça grassam os estereótipos associados aos negros: mulatas casadoiras e dengosas; mulato capoeira encrenqueiro; mulata bela e sensual; o tipo pernóstico, além, do malandro festeiro, avesso ao trabalho. Reis (apud RUIZ, 1984, p. 101), avalia que, na revista *Forrobodó*, as “mulatas”, que eram interpretadas por atrizes brancas, são retratadas como mulheres constantemente assediadas; uma espécie de nossa “frutinha nacional”, mas que podia ser fatal se ingerida:

*Sou mulata brasileira/ feiticeira/ frutinha nacional/ Sou perigosa e
matreira/ sou arteira/ como um pecado mortal /[...] / Tenho sempre uns
renitente/ pela frente/ mas em todos dei a lata/ Nesta terra, francamente/
minha gente/ não se pode ser mulata!*

Em “Um forrobodó da raça e da cultura” Lopes (2006, p.73) afirma que as personagens e a linguagem da peça espelham os elementos culturais reconhecidos como de origem negra e popular, e que começavam a fazer parte do ideário nacional.

“Em *Forrobodó*, a linguagem transforma-se em nacional da mesma forma que a música de Chiquinha Gonzaga é chamada de ‘*caracteristicamente nacional*’, isto é, o nacional centrado no povo, que nos distinguiu das demais culturas (européias) com que as elites se identificavam. Na sua busca do ‘*nacional*’, uma parte da *intelligentsia* começava a olhar para um sujeito muito mais próximo do que o índio idealizado do Romantismo ou o caipira caricatural. Uma população urbana pobre, majoritariamente negra ou mestiça, que vivia ao seu lado ou mesmo dentro de suas próprias casas como empregados domésticos, começava a se oferecer a esses intelectuais como a chave para a especificidade brasileira.”

Com os reflexos internacionais da Primeira Guerra e da Revolução Russa, em 1917, surge na sociedade brasileira, particularmente na produção artística e teatral, a preocupação de se discutir o caráter da identidade e os caminhos do projeto de nação. Não só no teatro, mas nas artes em geral, buscava-se apreender os aspectos da cultura brasileira consoante às transformações na conjuntura internacional e em particular, a européia. Artistas e intelectuais,

por meio das mais variadas formas de expressões artísticas, renovavam o cenário artístico e cultural procurando dar conta de uma idéia de identidade nacional que abrangesse a diversidade cultural e racial do país²². O ápice desse processo foi a Semana de Arte Moderna de 1922, na cidade de São Paulo, como explica Magaldi (1962, p. 181).

Reunindo anseios latentes nos mais diversos setores da nacionalidade, realizou-se, em 1922, a Semana de Arte Moderna, cujo objetivo era sacudir todos os campos da vida estética, esclerosados no academicismo e na acomodação. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa Lobos, Anita Mafaliti e tantos outros renovaram a poesia, o romance, a música, a pintura e as demais artes provenientes do Futurismo, do cubismo e dos demais *ismos* europeus, e pelo mergulho nas fontes brasileiras não convencionais, a começar pela adoção de uma linguagem que se aproximava do popular, rompida com a rígida sintaxe lusitana.

Um teatrólogo brasileiro proeminente, entre as décadas de 1920 e 30 discutiu em suas peças o tema do “nacional”: Oduvaldo Vianna, em 1921 fundou, com o escritor Viriato Corrêa e o empresário Nicolino Viggiani, uma companhia que se instalou no Teatro Trianon, o mais importante espaço cênico da Capital Federal à época. A produção da companhia espelha a busca por uma identidade nacional genuína e crítica, a dependência colonial do país às tendências estéticas, culturais e artísticas estrangeiras, em especial a estadunidense. A companhia encena, durante um ano, três peças de Oduvaldo Viana, dentre as quais a comédia de costumes *Terra Natal*.

A ação transcorre na década de 1920, numa fazenda de café em Toledo, interior de São Paulo: Oscar, um rapaz que esteve estudando engenharia em “Norte América”, na volta à terra natal, herda uma fazenda, que passa a administrar em conjunto com o tio, o fazendeiro Lauro. Oscar, “americanizado”, critica os usos e costumes do Brasil, menospreza o trabalhador pátrio e diz que “*tudo que é estrangeiro é melhor que o nacional*” (VIANNA, 1941, p.33), inclusive as mulheres. Pretende casar-se com uma rica e viajada viúva, Elisa.

O moço, impregnado pela idéia do progresso, toma a decisão de modernizar a roça a qualquer custo; troca os carros de boi por automóveis; adota, no cafezal, maquinaria e

²² Anos 20 arte e cultura. Disponível em <<http://www.cpdoc.fgv.br>>. Acesso em:20/10/08.

métodos adquiridos nos Estados Unidos; instala telefone na casa da fazenda, deixando de usar os serviços do moleque-de-recados, um negrinho agregado da família, Benedicto. Este, por sua vez, passa a usar calçados e roupas de caubói tornando-se um “chauffeur”. As ações e decisões do jovem engenheiro afetam a vida de todos os que moram na fazenda. “*No fundo Oscar é bem dos nossos: um sentimental*” (Ibidem, p. 34), declara seu primo Nhosinho. Oscar convive com os costumes roceiros, deixa-se impregnar pelo clima da fazenda e, depois de ter a usina elétrica, que mandou instalar no lugar do monjolo, salva de um desastre por um caboclo da vizinhança, passa a reconhecer os valores nacionais, deixando os “estrangeirismos” de lado. No final da trama, o moço entrega-se à vida caipira da roça brasileira e casa-se com uma moça do campo, a filha do fazendeiro, sua prima Yayá.

Os estereótipos associados aos negros, já vistos em outras peças do período, voltam a aparecer em *Terra Natal*. No desenvolvimento do entrecho, as personagens negras são empregados da roça: o moleque pernóstico Benedicto e a pretinha ignorante Felisbina; e uma prostituta carioca: a mulata faceira, cheia de “modernismos”, Carmen, criada da viúva Elisa.

Felisbina (Bina), uma “pretinha nova”, é a empregada doméstica da fazenda, uma “doçura” que entusiasmou o Sr. Moreira, um tipo cavador, sem escrúpulos, que está encostado na propriedade com a desculpa de coletar material para uma falsa revista de agricultura. Bina enamora-se de Moreira e o velhaco a ludibria prometendo-lhe casamento e boa vida. Na verdade, Moreira mantém, às escondidas, um romance com Carmen, criada de Elisa, mulata pernóstica, carioca, filha de espanhol com baiana; Benedicto é um negrinho engraçado, espevitado e ignorante que vive aprontando traquinagens com Bina e com a patroa, D. Maria, a mulher de Lauro. O negrinho, apresenta traços de um escravo doméstico da roça tipo “faz-tudo”, muito semelhante ao moleque Pedro de *O demônio familiar*. Informa-nos diálogo entre Benedicto, Bina, D. Maria e Yayá:

BENEDICTO (entrando) – Sinhá, o carijó já está no choco, mas a ninhada vae gorar.

YAYÁ – Não diga isso Benedicto!

MARIA – Este moleque gosta de se fazer de engraçado.

BENEDICTO – Não é engraçado, não senhora. Sinhá poz os ovos p'ra chocar no número par!

FELISBINA (alarmada) – Virge Nossa Senhora!

MARIA – Será possível? Então eu não sei que se o número de ovos não for impar a ninhada gora?

BENEDICTO – Eu também fiquei espantado. A sinhá que estudou tanto, que sabe inté faz conta de sommá... Mas eu contei: é par.

MARIA – Quantos ovos estão no choco, moleque?

BENEDICTO – Quinze, sinhá.

MARIA – QUINZE?

YAYÁ (rindo) – Quinze não é número par, Benedicto.

BENEDICTO – Não é? Eu pensei que “sesse”...

MARIA – Esse moleque me prega cada susto!

BENEDICTO – Tem razão, sinhá. Quinze não é par, é masculino.

MARIA (a Yayá, rindo) – Está ahi o que deu a tua invenção de ensinar este moleque. Isto nunca há de saber nada. Pau que nasce torto nunca mais se indireita... (Cena I, Ato I). (VIANNA, 1941, p.3).

Na análise de Mendes (1993, p.33), a personagem de D. Maria, por bondosa que seja, tem para com Bina e Benedicto um jeito assim de “senhora de escravos”. Quando, no final da história, Bina descobre as mentiras do Sr. Moreira, que foge com Carmen, D. Maria, com ares de paternalismo, a aconselha a não chorar pela desilusão amorosa e a casar-se com Benedicto, pois este era igual a ela, Bina. O negrinho, no entanto, rejeita tal idéia, revelando seu preconceito de cor.

MARIA – Não chore, Felisbina. Você deve casar com gente igual a você, que esteja acostumada a trabalhar, que goste do que você gosta. Você há de casar com o Benedicto.

BENEDICTO (rápido) – Commigo não. Eu não sou desgraçado! Eu gosto do que ella gosta. Eu não gosto do seu Moreira...

LAURO – Calle a boca, moleque

ELISA – Você há-de casar com ella sim.

BENEDICTO – Eu não! Eu não gosto de gente de cor. (CENA XXII, Ato III). (Ibidem, pp. 77).

A peça se passa nos anos 20, portanto decorridos já cerca de mais de trinta anos depois da abolição da escravidão. Pavis (2005, p. 145) aponta que nas peças de costumes, as caricaturas e os estereótipos auxiliam o trabalho do autor dramático em remeter o espectador a um modelo de personagem já conhecido, “pois assim ele ganha tempo para melhor manipular os cordéis da intriga, concentrar-se nos saltos da ação, trabalhar a teatralidade da atuação/do

jogo dos comediantes”. Porém, no caso da experiência histórica do negro no Brasil, as personagens Bina, Benedicto e Carmen sinalizam para situações que, se não eram de tensão, eram, pelo menos, problematizadoras das relações entre a representação da “raça” negra e do nacional no teatro brasileiro daquele período.

Já dito anteriormente que a dramaturgia nacional na década de 1920, além do teatro de costumes, é marcada pela forte presença do teatro musicado e do gênero revistas, principalmente nos cabarés, cafés-cantantes, cinemas e teatros da Praça Tiradentes e seu entorno, no centro do Rio de Janeiro. Os palcos do antigo Distrito Federal, dando cor e ritmo às influências estéticas estrangeiras em voga, espelhavam a modernidade artística e teatral por meio das bandas e orquestras de *jazz*, dos *vaudevilles* nacionais²³.

Segundo o historiador Gomes (2004), a cidade fluminense desempenhava, na época, o papel de “caixa de ressonância” para o resto do País. É no Rio que um ‘retrato’ do Brasil é apresentado por um teatro polissêmico e popular, capaz de expressar as mudanças operadas pela modernidade na sociedade nacional em formação. Ainda de acordo com o historiador, a revista, nos anos 1920, “não estava como nos tempos de Arthur Azevedo, tão vinculada ao progresso ocidental e à busca de um paradigma europeu de civilização” (Ibidem, p.205). O autor avalia que

o termo “moderno” no período imediatamente posterior a Primeira Guerra Mundial poderia ser visto como basicamente associado a uma série de transformações provocadas por novidades como o cinema, o automóvel, novas danças, uma reorientação nas relações de gênero, novos conceitos de moda que pareciam diminuir a diferença entre os sexos, os banhos de mar, e a percepção de uma maior presença feminina no espaço público, moda dos cabelos curtos para mulheres (ou à la *garçonne*), bem como suas iniciativas mais ousadas nos flertes e nas relações amorosas, essencialmente através da incorporação de elementos das classes média e alta. (Ibidem, p. 205)

²³ No pós-Guerra de 1914, deu-se um interesse por músicas de forte atividade rítmica. Isto implicou (ao lado do uso de bebidas estimulantes) na propagação de um conjunto significativo de danças principalmente as danças negras. Para Mário de Andrade, a importância do jazz não estava numa possível coqueluche de ritmo por ele deflagrado. Seria exatamente porque o momento era de preponderância do ritmo que o tornava apreciado. Não é à toa que ele e seus seguidores chamavam a atenção para o estudo do “ritmo nacional”. Sintomática é a atenção despertada pelo jazz na música erudita manifesta por exemplo na *Rag Time 1918*, de Stravinsky ou o *Fox-Trot*, de Alfredo Casella. (BRAGA, L.O.R.C., 2002, p. 02).

Na segunda metade da década de 1920, cresceu o interesse dos artistas, das elites e dos intelectuais pela produção artística popular, que revelava o dia-a-dia cultural, político e social carioca e, por extensão, brasileiro. Os textos revisteiros, com intenções cômicas e satíricas, pontuados pelos trocadilhos de duplo sentido e metáforas maliciosas, geralmente acrescidos de números musicais, refletiam os novos hábitos, os problemas e os valores dos habitantes da cidade na chamada Primeira República ou República Velha (1889-1930). Eram comuns temas como a busca por uma expressão do perfil do carioca e do brasileiro, as controvérsias nas políticas governamentais e o excesso de carga tributária, o elogio ao liberalismo social e político, a desordem urbana, a falta de iluminação elétrica, a desigualdade entre os sexos e o surgimento do feminismo, a exaltação da mulata, o uso de drogas, as críticas à ausência do romantismo na vida social moderna, ao ritmo veloz com que se processavam as mudanças de comportamento na sociedade, à inversão dos papéis sociais entre homens e mulheres, às novas tendências da moda no vestuário feminino e masculino e nos trajes das banhistas nas praias, ao surgimento e difusão do samba e do carnaval como música e festa de caráter nacional entre outros assuntos considerados “modernos” para a época.

Velloso em *Modernismo no Rio de Janeiro* (1996 apud REIS, 2003) afirma que, naquela cidade, “o modernismo teve um caráter fragmentário e não se configurou em um movimento, como na capital paulista, mas também lá havia grupos de artistas e intelectuais preocupados com os traços definidores da identidade brasileira”.

O ano de 1922 é emblemático para a construção da identidade brasileira e para o teatro, comemora-se o centenário da independência, com a visita da famosa companhia teatral francesa *Bataclan* ao Rio de Janeiro, os grupos cariocas de teatro de revistas passaram a incorporar em seus espetáculos (cenários, coreografias, encenação e figurinos) as formas e expressões consideradas “modernas” e capazes de traçarem uma identidade cultural para o

Brasil. Esta incorporação deu-se por meio de textos polissêmicos; dos ritmos nacionais e estrangeiros, como as marchas carnavalescas, as modinhas, os sambas e canções populares; das danças modernas, como a gafeira, o *charleston*²⁴, o maxixe²⁵ e o *fox-trot* entre outros; e de personagens típicos e populares que permeavam o imaginário social da época: almofadinhas, melindrosas, mascates ávidos por lucro, malandros inveterados, policiais corruptos, copeiras reboladeiras, mães pretas apreendidas como “a representação sintética da ‘ama de leite’, cujos seios alimentaram os rebentos da elite patriarcal brasileira” (ROSSI, 2007), baianas quituteiras estilizadas, cozinheiros fanfarrões, empregadas domésticas pernósticas, amantes e conquistadores baratos, donas de casas infelizes, maridos infiéis, cocotes ambiciosas, políticos corruptos e gananciosos, e imigrantes portugueses apaixonados por mulatas trigueiras, este último um dos quadros mais corriqueiros do gênero revisteiro.

A partir das mudanças ocorridas no teatro de revista, que passou a incorporar temas e personagens populares em seus espetáculos, a presença negra foi, pouco a pouco, se fazendo sentir por meio da criação de personagens polissêmicos que revelavam uma maneira diferente de representar o negro e as práticas e tradições culturais de origem negro-africanas – como o batuque africano e as religiões afro-brasileiras – e da introdução e divulgação de ritmos, artistas e músicos mestiços, mulatos e negros. Estes estavam atentos ao grau de distinção e penetração que as manifestações culturais negras vinham obtendo junto ao mundo artístico e cultural do país, e as encaravam enquanto possibilidade de ganhos materiais e simbólicos e de espaço onde os descendentes de escravos poderiam afirmar suas identidades culturais e sociais. Parafraseando Rossi (2007, p. 432, grifo nosso), “a incorporação de símbolos negros

²⁴ Tipo de fox-trote (q. v.) muito animado, em compasso quaternário, surgido na década de 1920, e em que cada dançarino executa movimentos agitados de braços e pernas, e passos que aproximam e afastam os joelhos. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.11* ©2004 by Regis Ltda.

²⁵ Dança urbana, geralmente instrumental, de par unido, originária da cidade do Rio de Janeiro, onde apareceu entre 1870 e 1880, como resultado da fusão da habanera e da polca com uma adaptação do ritmo sincopado africano. Era em compasso binário simples, andamento rápido, e caracterizavam-na requebros de quadris, voltas, quedas e movimentos de rosca (parafusos), acompanhados de passos convencionados ou improvisados pelos dançarinos. Foi substituída pelo samba, na segunda década do século XX. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.11* ©2004 by Regis Ltda.

numa produção teatral voltada a apresentar crítica e alegre diversão a um público amplo das diversas camadas sociais começou a *borrar a máscara branca* – para inglês ver – do Brasil”.

O historiador e crítico da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão (apud REIS, 2003, p. 260), destaca a importância do gênero revisteiro para a difusão da música e mesmo de uma dramaturgia popular:

Essa estreita ligação com o gosto de camadas cada vez mais amplas da população [...] deu origem a duas importantes conseqüências: conferiu uma característica brasileira ao gênero, na base de aproveitamento de tipos populares como o matuto, o coronel-fazendeiro, o português, a mulata, o guarda, o capadócio (depois chamado malandro), o funcionário público, o camelô etc., e fez essa pequena humanidade dançar e cantar durante meio século ao som das maiores criações musicais e coreográficas do povo - o lundu, o maxixe e o samba.

Nesse contexto, um exemplo vem de 1926, na capital carioca, quando estreou no Teatro Rialto a Companhia Negra de Revistas, apontada pelos estudiosos como a primeira experiência, no Brasil, de uma companhia teatral integrada apenas por atores e atrizes negros²⁶. A companhia, fundada pelo cantor, compositor e revistógrafo baiano, João Cândido Ferreira, o De Chocolate, e pelo cenógrafo português Jaime Silva, juntou atores, atrizes e músicos de certo renome já à época, como Bonfiglio de Oliveira, Alfredo da Rocha Vianna Filho (o Pixinguinha), Guilherme Flores, Jandira Aimoré e Rosa Negra a outros até então desconhecidos do público, como Dalva Espíndola, Mingote; Osvaldo Viana, Grande Otelo (na época com apenas 11 anos e chamado de Pequeno Otelo) entre outros (LOPES, 2004, p.200).

O espetáculo de estréia da Companhia Negra foi a revista intitulada “*Tudo preto*”, considerada pela historiografia teatral brasileira seu maior sucesso. A peça é de autoria do multiartista De Chocolate, com músicas do maestro Sebastião Cirino e Pixinguinha na regência da orquestra, sob a direção do próprio De Chocolate em parceria com Alexandre Montenegro.

²⁶ Indicamos para um estudo aprofundado sobre a trajetória da Companhia Negra de Revistas as leituras de BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005, e GOMES, Tiago Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2004 e “Negros Contando (e Fazendo) sua História: Alguns Significados da Trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)”. *Estudos afro-asiáticos*. v.23 n.1 Rio de Janeiro jan./jun. 2001. p. 53-83.

O texto levou aos palcos teatrais brasileiros assuntos latentes à construção da identidade nacional naquele momento histórico, como “influências negro-africanas na cultura brasileira, mestiçagem, aspectos regionais diluídos em um caráter único de brasilidade e a problemática do racismo” (GOMES, 2004, p. 288).

A revista é apresentada em um ato composto de quinze quadros que misturam prosa, poesia, música, dança e, finalizando, uma apoteose. O enredo gira em torno de assuntos atinentes à vida do negro no Brasil, suas vivências e a marginalização sofrida por africanos e seus descendentes na sociedade brasileira, e tem como pano de fundo esquetes envolvendo brigas de casais, desencontros amorosos, flertes e outras “novidades” da vida moderna. *Tudo preto* inspirava-se na realidade urbana carioca, compondo um painel com que estavam familiarizadas as platéias do teatro de revista, promovendo, assim, a empatia com o público.

O primeiro quadro chamado “Pra frente”, funciona como um prólogo em que se fornecem os dados prévios elucidativos do enredo da peça, aparentemente ambientada na “cidade maravilhosa”. A cena abre com “todos trajados com vestidos pretos, avental e adornos brancos, representando serviços domésticos. Os homens vestidos como cozinheiros, trazendo cada um nas mãos utensílios de cozinha, panelas, frigideiras etc, e as mulheres, espanadores etc, etc”. O conjunto desperta a admiração de dois outros personagens, Patrício e Benedito, decididos a fundar uma companhia só com “gente da *raça* [negra]” para mostrar a “nossa brasilidade”, já que um empreendimento semelhante estava em curso em Paris (Ibidem, p.303).

O coro de serviços

Deixamos as patroas
 Artistas Boas
 Vamos ser
 Cheias de alacridade
 E com vontade
 De vencer
 Seremos as estrelas
 Chiques e belas
 A dominar

Mostrando que a raça
Possui a graça
De encantar.

Entram Patrício e Benedito, casacalmente vestidos, procurando apresentar-se o mais elegantemente possível.

PATRÍCIO (olhando para o lado que saiu o coro) – Lá vão elas, meu amigo, lá vão elas! Havemos de formar a nossa companhia de Revistas só com gente da raça... Só devemos aceitar elementos pretos!

BENEDITO (olhando por sua vez para o lado em que saiu o coro) – Certíssimo! Lá vão elas e vão contentíssimas!

BENEDITO – Disso se eu. Os patrões é que não estão muito contentes...

BENEDITO – Estão zangados e com razão. Mas que tenham paciência... Havemos de demonstrar a nossa habilidade. Em Paris, o Douglas não está com sua Companhia Negra de Revistas?

PATRÍCIO – Justamente ! E dizem que não tem um único elemento que seja preto!

BENEDITO – Muito bem; é o que devemos fazer aqui – Tudo Preto! Deve ficar interessantíssimo!

PATRÍCIO – Teremos então dentro do palco uma verdadeira constelação... preta! (GOMES, 2004, p. 303).

As personagens negras aqui caracterizadas como serviçais exprimem seu desejo de ascensão social e clamam por um futuro promissor para a “raça negra”. Dois negros, elegantes e vestidos com casacas, protagonizam a cena: **Benedito**, o baiano eloquente e vivaz, e **Patrício**, tipo tonto, paulista influenciado pela “romanzas amacarronadas” dos imigrantes italianos. No diálogo, percebe-se a intenção do autor em imprimir, de maneira cômica e satírica, uma associação entre a criação de uma revista negra com um discurso de orgulho racial e nacionalidade. Benedito recorre a exemplos estrangeiros para justificar a criação de tal grupo em solo nacional e cita a *Révue Nègre*, no Teatro dos *Champs-Élysées*, em Paris, onde dançarinas negras trajadas com roupas sensuais, lideradas pela artista afro-americana Josephine Baker²⁷, um dos maiores nomes do *show business* internacional, vestida apenas com uma pequena saia de penas, dançava ritmos jazzísticos.

²⁷ Josephine Baker (1906-1975). Nome artístico de Freda Josephine MacDonald, nascida em St. Louis, Missouri, EUA e falecida em Paris. Com carreira iniciada aos 15 anos de idade, depois de algum sucesso em Nova York transferiu-se para a Europa. A partir da *Revue Nègre*, tornou-se um grande fenômeno mercadológico, pela associação de seu nome ou de sua antonomásia, “Vênus de Ébano”, a diversos produtos de beleza feminina; e em 1937, adquiriu cidadania francesa. Estrela de fulgurante carreira no cinema e no teatro, teve amigos influentes como Ernest Hemingway e George Simenon. Durante a Segunda Guerra trabalhou pela resistência francesa

De Chocolat construía em palcos brasileiros quadros teatrais e personagens ligados às vanguardas artísticas e estéticas, dando uma roupagem moderna a expressões de comunicação tidas como atrasadas e bárbaras (o *charleston*, o batuque, o cateretê, o maxixe acompanhado de performances corporais de belas coristas negras, melindrosas em trajes de banhista, mulatas sensuais e luxuosas e negros almofadinhas). A historiadora Nepomuceno (2006, p. 99) chama a atenção para as personagens Patrício e Benedito por considerar ambos

(...) emblemáticos do momento vivido, àquela altura, pelo país, quando estava em discussão a constituição de uma identidade nacional. Cabe ressaltar a escolha do personagem Patrício. Por que um paulista e não um carioca, em cuja cidade, o Rio de Janeiro, a ação da peça aparentemente se desenrola? Deduz-se que Patrício não é imigrante, já que integra a companhia formada só por “gente da raça”, mas sendo de São Paulo é alguém mais próximo e “contaminado” pelas influências amacarronadas. E é essa influência que o baiano Benedito procura combater. Fica evidente que os negros tinham clareza de quem era o inimigo a confrontar, bem como do debate que se travava em torno de uma identidade e culturas nacionais.

No desenrolar da peça surgem as demais personagens: a baiana de andar requebrado, cantando a beleza e sensualidade da mulher negra brasileira, as maravilhas da Bahia e reivindicando o estado como o local de nascimento de Jesus Cristo; a negra rezadeira, que por meio de preces impede que os patrões se separem; a modinha, personagem representando o gênero de cantiga popular urbana de temática amorosa-sentimental (com acompanhamento de violão, o ritmo se caracterizara no início do século XX como um tipo de composição genuinamente brasileira); o negro elegante, tipo almofadinha que se gaba por saber dançar os ritmos modernos (como o *charleston*) e por estar sempre chique e na moda, o que lhe favorece em suas conquistas amorosas; coristas negras exaltando seus encantos de mulher e vestidas em trajes de banho, que facilitavam os movimentos exigidos pelos ritmos revisteiros; a preta

contra o nazismo, sendo laureada com a Medalha da Resistência e Legião da Honra. Em 1950, depois de viagem pelo Brasil, onde atuou ao lado do ator Grande Otelo, no Cassino da Urca, comprou um castelo no sul da França, nele abrigando 12 órfãos de nacionalidades diferentes, adotados como filhos. Em 1952, depois de ter sido eleita a “mulher do ano” pela NAACP (sigla da National Association Advancing of Colored People, - Associação Nacional para o Progresso da Gente de Cor, entidade fundada nos Estados Unidos, em 1909) inaugurou, no Rio de Janeiro, um ramo da Associação Mundial contra a Discriminação Racial e Religiosa, criada sob sua inspiração (LOPES, 2004, p. 92).

velha cantando um batuque; e a mulata, na peça descrita como um tipo afrancesada, que aparece em cena ressaltando suas virtudes e dotes.

Segundo Nepomuceno (2006) *Tudo preto* foi sucesso de crítica e público, permanecendo em cartaz durante várias semanas na Capital Federal e viajando para outras cidades brasileiras. A Companhia Negra de Revistas durou cerca de um ano; e, além da revista *Tudo Preto*, montou outros espetáculos com temática negra como: *Café torrado*, *Preto e branco* e *Carvão nacional*²⁸. Os estudiosos apontam que nessas peças a personagem negra ultrapassa a representação exótica e folclórica ganhando ares modernos em sua ficcionalização, colaborando, no final da década de 20, com o processo de configuração da identidade cultural e social do povo brasileiro.

Prado (2003) relata-nos que o início da década de 1930 foi marcado por uma crise econômica mundial gerada pela quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929, nos Estados Unidos, e no Brasil, pela superprodução e baixa do preço de café e das exportações, e o movimento político-militar revolucionário que determinou o fim da Primeira República e a ascensão de Getúlio Vargas na Presidência da República, entre outros fatores, influenciaram a produção dramática nacional, que se voltou com insistência para os temas nacionais.²⁹

O ciclo dramaturgico entre as décadas de 1930 e 40 respondeu aos anseios dos temas nacionais e refletiu o quadro social de mudanças por que passava a sociedade brasileira. O

²⁸ Para uma melhor análise das peças e personagens levadas à cena pela Companhia Negra de Revistas ver, em especial, NEPOMUCENO, 2006.

²⁹ No Brasil, o sistema oligárquico foi a base política da Primeira República (1889-1930). O poder era controlado por uma aliança entre as oligarquias paulista e mineira, que se expressava no revezamento de representantes desses dois estados na Presidência da República. Na década de 1920, essa longa hegemonia começou a ser contestada com maior vigor por outros grupos oligárquicos, que dominavam estados como Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Bahia e estavam descontentes com seu afastamento das principais decisões políticas do governo. Nas eleições presidenciais de 1922, esses grupos lançaram o nome de Nilo Peçanha contra o candidato situacionista Artur Bernardes. A derrota da oposição abriu caminho para uma crise militar que deu origem ao movimento tenentista. Às vésperas das eleições presidenciais de 1930, uma nova frente de estados oposicionistas se formou, agora com apoio da oligarquia mineira, e lançou a candidatura de Getúlio Vargas. A derrota do candidato da oposição para o paulista Júlio Prestes, e a aliança dos derrotados com os "tenentes" acabaram conduzindo à Revolução de 1930. REVISTA FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS – Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>>. Consulta em: 21/10/08.

teatro brasileiro, até então dominado por peças do gênero leve e comédia de costumes, se renovou:

Devido à crise financeira, à Era Vargas e aos acontecimentos da política externa, o teatro leve atravessou uma baixa de novas produções, sustentando-se, de maneira recorrente, por remontagens, reprises de sucessos anteriores. Diante de tal fato, muitas companhias optaram por montagens não tão luxuosas, sem que prezassem por grandes competências e, no mercado, instaurou-se uma pluralidade de oferta ao público, fato que refletiria nas futuras décadas de existência da Revista. Após esse período de crise, o gênero voltaria a produzir em grandiosidade estrutural pelas mãos de Jardel Jércolis, e também, no decorrer da década de 30, com a Companhia de Grandes Espetáculos Modernos e, posteriormente, com a Companhia Jardel Jércolis. Suas produções tornaram-se sucessos de temporada, afirmando modelos e impulsionando a produção de outras companhias, como a de Margarida Max e a da Companhia do Teatro Recreio. Após essa reformulação, a platéia voltou a acompanhar os espetáculos da Revista com maior frequência, eliminando resquícios de crise. Aliado a isso, a Era do Rádio se aproximava e alguns cantores e compositores de sucesso estariam presentes na Revista, distribuindo ainda mais prestígio ao gênero (MANTUANO, sd).

Desta feita, surgiram textos voltados para novas formas dramáticas e que abarcaram os temas emergentes na sociedade da época, como os problemas surgidos com a urbanização e a industrialização do país: a miséria rural, o desemprego nas cidades e o conseqüente acirramento da luta de classes, os conflitos morais, ideológicos e políticos; a separação entre Igreja e Estado, a não distinção entre o público e o privado na esfera política, o ateísmo, o comunismo e o capitalismo, a crítica ao elitismo intelectual, a decadência da moral burguesa, a malandragem *versus* o trabalhismo, o marxismo, o feminismo e o racismo.

Dentro desse quadro da vida brasileira, no dizer de Rabassa (1965 apud BEIDER, 1966), “superado o escravismo como problema humano de interesse literário, manter-se-á o negro em configuração resultante de novos padrões sociais. O negro será apreendido dentro da renovação brasileira”. Mas a questão era: como representar o negro nos palcos da sociedade nacional mestiça?

O Estado Novo, em 1937, implantou um regime ditatorial que garantiu a continuidade de Getúlio Vargas à frente da nação até 1945, e com a ascensão do nazifascismo

e a deflagração da Segunda Guerra (1939–1945) na Europa, a cena nacional foi afetada. Em meio à censura imposta pela ditadura varguista, a dramaturgia brasileira, não podendo referir-se aos nossos problemas sociais e a determinados temas internacionais de forma mais explícita, passou a apresentar em peças de maior sucesso os temas históricos. Essa mudança foi captada por Prado (2003, pp.33-34):

Com relação ao teatro, a perspectiva também mudara. A pequena abertura ensaiada logo após 1930 desaparecera. Caíra sobre o nosso palco, tão acostumado à censura em seu penoso calvário histórico, um dos mais pesados regimes censórios que ele já conheceu. Durante alguns intermináveis anos, tudo seria proibido, até referência à guerra de que o Brasil já participava. Talvez por isso, talvez nesse morno ambiente moral e intelectual imperante, de conformismo em face do inevitável conflito internacional, inclinava-se a dramaturgia brasileira para os outros gêneros, menos comprometidos e menos comprometedores. Os grandes êxitos nesse desaponte final da década serão todos de peças históricas.

Nesse cenário, o negro aparece no final da década de 1930 na comédia em quatro atos *Ia-Iá Boneca*, do poeta e dramaturgo Ernâni Fornari, um filho de imigrantes italianos. A peça foi encenada pela primeira vez no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro, em novembro de 1938, pela Companhia Brasileira de Comédia, sob a direção de Oduvaldo Vianna. A história se passa na casa-grande de uma fazenda de cana-de-açúcar nos arredores da Corte em 1840, durante o período regencial e a campanha pela maioria de Dom Pedro II. Narra as peripécias de sinhá Boneca, a caçula de uma família patriarcal que deseja arranjar marido para si e para a irmã.

Na fazenda do engenho convivem o patriarca, Conselheiro da Corte; suas duas netas, as irmãs Alina e Boneca; a prima solteirona Dedê; Arnaldo, primo pobre e secretário do Conselheiro e que gosta de Alina; o jovem médico Valdemar, afilhado do Conselheiro; Vadico, amigo do Conselheiro e pai de Valdemar; o vigário e os criados: o moleque Cristino, a babá Merenciana e o pai João. No passado, Alina, a irmã mais velha, namorara Valdemar, mas os dois acabaram um dia rompendo. O jovem parte para Portugal para estudar medicina e Alina, triste, esconde-se em cima de uma árvore. Boneca, querendo que os dois fizessem as

pazes, involuntariamente empurra a irmã que cai e fica aleijada. Anos depois, Valdemar volta e o Conselheiro deseja que ele e Alina se casem, mas seus planos se frustram. O rapaz logo se apaixona por Boneca e é correspondido. Esta lhe pede para que cure sua irmã para que possam, assim, tornar público seus sentimentos de ambos.

As personagens negras surgem na forma de três estereótipos: o negrinho indolente e endiabrado Cristino; a pajem de sinhá Boneca e criada da família, a escrava gorda e resmungona Bá Merenciana; e o pai João, o escravo do engenho, submisso e conformado com sua condição. Como analisa Prado (2003, p.35), o enredo e as personagens de *Ia-Iá Boneca*:

aproveitavam a aura romântica do período regencial para nos contar duas histórias de amor, entrelaçando com certa habilidade drama e comédia, não nos fazendo sofrer no segundo ato para que pudéssemos sorrir com mais gosto no terceiro. A parte política (a maioria de D. Pedro II, a Revolução Farroupilha) servia de pano de fundo patriótico para esses verdadeiros romances de mocinha, simpáticos, tão sentimentais, quanto seus nomes indicam, contemporâneos pelo espírito da *Moreninha* de Macedo, nos quais a escravaria, elemento indispensável da cor local, fazia as vezes de um benévolo coro doméstico, proporcionando ao mesmo tempo a nota humorística (pela ingenuidade infantil) e pela nota patética (pela afeição aos patrões)³⁰.

O destino das personagens negras está à mercê das ações das outras personagens. Valdemar encomenda um aparelho ortopédico para que Alina volte a andar e ele possa revelar seu amor por Boneca. Mas Cristino quebra o aparelho com receio de que Alina, curada, cumpra os desejos do Conselheiro casando-se com o amado de sua Sinhá Boneca. Cristino, temendo que seu ato seja descoberto, foge da fazenda, mas é capturado por um feitor a mando do Conselheiro, revelando então, para todos, a verdade sobre o amor de Boneca e Valdemar:

CONSELHEIRO – Por que fizeste isso?!

CRISTINO – Eu... eu queria me desgraça, sinhô.

CONSELHEIRO – Não; a quem tu querias desgraçar, miserável, era a sinhá Alina! E por quê? Não te tratamos sempre bem?

CRISTINO (voltando-se para ALINA, dolorosamente) – Perdoa neguinho, sinhá. Neguinho só queria se desgraça.

CONSELHEIRO (olhando-o firme) – Mas por que querias tu te desgraçar? Fala!!

³⁰ Grifo nosso.

CRISTINO – Pru que sinhô queria desgraça minha iaiá! (ARNALDO E VALDEMAR, VIGÁRIO E VADICO olham-se significativamente) (...)

CONSELHEIRO – Mas é de estarrecer! Eu querer desgraçar minha neta! (BONECA abraça-se ao avô) – e é um negro da minha senzala quem me diz isso! Grande canalha.

CRISTINO – Sinhô e sinhá Dedê queria que o dotô curasse sinhá Alina pra ele casa com ela. (TODOS se olham compreensivamente).

CONSELHEIRO – Ah! E tu não querias que eles se casassem?

VIGÁRIO – Sr. Conselheiro, eu posso explicar tudo...

CONSELHEIRO (interrompendo-o) Um momento! (A Cristino) – Responde!

CRISTINO – Não, sinhô.

CONSELHEIRO – E por que?

CRISTINO (depois de olhar para BONECA E VALDEMAR) – Pruquê... prquê de quem iaiá gosta é do dotô... (Situação) – Eu ouvi ela dizê que amava ele sem sabê, dê di pequeninha... Eu vi ela chorá pru causa dele!

CONSELHEIRO (olhando para VALDEMAR, que baixa a cabeça) – Valdemar?!... Mas isso é verdade. Boneca? (BONECA baixa a cabeça). (Ato IV). (FORNARI, 1938, p.227).

Boneca e Valdemar confirmam a história do moleque e declaram seu amor.

Valdemar consegue outro aparelho ortopédico para Alina que se recupera, volta a andar e também revela sua afeição, só que por Arnaldo. Assim, tudo se resolve com um final feliz para os casais.

De acordo com Mendes (1993, p. 39), o tratamento dado ao moleque Cristino, à sua mãe Merenciana e às demais personagens negras não difere do que era dispensado por um autor liberal no período anterior à abolição:

A boa babá e o “neguinho fiel” foram criados dentro dos padrões costumeiros e como tal agem no decorrer da peça. Merenciana, depois da fuga do filho, não demonstra receio ou amargura pelo seu destino, caso seja capturado, muito mais preocupada em cumprir suas obrigações de escrava de dentro da casa. E Cristino, embora tenha um papel mais acentuado (porque é um dos suportes da comicidade da peça, o outro sendo Vadico, o compadre do Conselheiro e pai de Valdemar), nem por isso se pode dizer que, com sua fuga mal explicada, conduz a ação dramática para este ou aquele desfecho. Fugindo ou não. Alina se curaria (logo foi feito outro aparelho) e confessaria seu amor por Arnaldo, pois era essa a sua intenção; e a promessa de Valdemar a Boneca, de só tornar público o amor dos dois, para o conseqüente pedido de casamento, quando Alina estivesse curada também não dependia do comportamento do moleque. Que provavelmente só foi engendrado pelo autor para conferir à comédia um toque de sentimentalismo e comiseração por aqueles pobres negros que, num passado bem recente, tinham sido escravos e serviam ainda, na atualidade, para conferir verossimilhança a uma reconstituição da sociedade escravista brasileira.

Como vimos a peça serve como documento da nossa história política, o fim do período regencial no Brasil, a campanha pública pela antecipação da maioridade de Dom Pedro II, a fim de proclamá-lo imperador aos 14 anos de idade. Desse modo, o negro escravo é figura comum em textos da época. E personagens como o negrinho Cristino e a babá Merenciana não poderiam ser representados de outra maneira.

A partir do final dos anos 1930 e início dos 40, influenciado pelo contexto internacional, surge no teatro brasileiro um novo modo de organização teatral com a criação de grupos amadores, experimentais e a montagem de textos de uma nova geração de dramaturgos preocupados em renovar a cena nacional e com ela o retrato do negro.

1.3 Um negro complexado no paraíso racial

No fluxo renovador do teatro brasileiro, a representação do negro ganharia outras expressões e formas, 58 anos após o fim do cativeiro, com *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, escrito em 1946. A peça foi interdita pela censura federal em janeiro de 1948, mas encenada no Teatro Fênix do Rio de Janeiro poucos meses depois, a 2 de abril. O espetáculo contou com a participação da veterana atriz Itália Fausta, teve a direção do polonês Zbigniew Ziembinski e produção da Cia Maria Della Costa e Sandro Polloni .

Anjo negro é um texto emblemático da obra do dramaturgo, marcado pelas caracterizações humanas, insistindo em não representar o negro como um personagem folclórico e decorativo. Evitou os estereótipos e o sentimento paternalista tratando a “raça” negra como outra qualquer. Sua peça é sobre o preconceito, mas seus personagens possuem dramas universais, presentes em todas as “raças”. O adultério, o ciúme patológico, o combate entre mãe e a filha, o incesto, a rejeição materna e as relações de dependência entre casais são

apenas alguns dos dramas humanos que Nelson Rodrigues representou na vida do casal, o negro Ismael e a branca Virgínia³¹.

No livro *O anjo pornográfico – A vida de Nelson Rodrigues*, o jornalista Ruy Castro diz: “Ismael, era um preto como Abdias do Nascimento, para quem foi escrita a peça: doutor de anel no dedo e orgulhoso de sua raça, mas com todos os defeitos do ser humano, branco, amarelo ou furta-cor” (CASTRO, 1992, p. 203). Em abril de 1947, quando ainda se pretendia que a peça fosse encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o teatrólogo escreveu na revista *O Cruzeiro*:

O negro Ismael – o herói – é belo, forte, sensível e inteligente. Esse desfile de qualidades não é tudo, porém. Se ele fosse perfeito, cairíamos no exagero inverso e faríamos um negro tão falso quanto o outro. Ismael é capaz também de maldades, de sombrias paixões, de violências, de ódios. Mas, no ato de amor ou de crueldade, ele é, será sempre um homem, com dignidade dramática, não um moleque gaiato. (Idem)

Anjo negro fez temporada de um mês e meio no Rio de Janeiro e, em seguida, viajou para São Paulo, sendo um sucesso em sua época. Mas, apesar do esforço do dramaturgo em notabilizar a presença do negro no teatro brasileiro, o protagonista da peça não foi interpretado por um ator negro, como queria Nelson, mas pelo branco Orlando Guy com rosto brochado de preto. Não se tratava de fazer um “teatro de tese”, classificação que “provocava urticárias” no dramaturgo, mas Nelson “se queixou de que o ator pintado, por melhor que fosse, não tinha a ‘autenticidade racial e cênica’ de um negro de verdade”. E a história, que teria mais impacto em, digamos, *preto-e-branco*³², ficou na sombra dos efeitos plásticos da produção: o glorioso ‘technicolor’ dos cenários de Sandro Polloni e da direção de Ziembinski³³.

Vejamos o registro de Castro (1992, p. 204):

³¹Disponível em http://www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues/anjo_negro_estrutura.htm. Consulta em: 20/10/08.

³² Grifo nosso.

³³ CASTRO, R. Op. cit., p.204.

Escrever uma peça sobre negros era uma antiga idéia sua [dele, Nélon], diria Nelson depois, mas apelos mais urgentes o tinham feito adiá-la. O que finalmente o motivara a sentar-se e escrever fora o seu convívio com Abdias do Nascimento, o jovem ator com quem ele se encontrava diariamente no “Vermelhinho”, o café dos escritores e jornalistas na Cinelândia, em frente a ABI (Associação Brasileira de Imprensa). Mexendo o cafezinho para que ele esfriasse, Nelson dizia a Abdias: *“Nos Estados Unidos, o negro é caçado a pauladas e incendiado com gasolina. Mas no Brasil é pior: ele é humilhado até as últimas conseqüências”*.

A uma tragédia em três atos conta os conflitos de Ismael e de sua esposa, Virgínia. Ele é um médico, negro e muito competente, mas portador de um grande complexo: desde menino tem ódio da própria cor; ela é alta, branca, bonita e bem tratada, que mata os filhos negros gerados no casamento. Ismael, quando criança, viveu com a mãe, o padrasto italiano e Elias, o irmão de criação, a quem Ismael cega por inveja de ser ele branco e bonito. Nada se sabe sobre o pai biológico de Ismael. Na juventude, ele “não bebia cachaça porque achava pinga bebida de negro”; nunca se permitia atrair por mulheres negras e tinha o desejo de possuir uma branca. Estudou muito para ser mais que o “branco”, formou-se em medicina; tirou da parede da casa um quadro de São Jorge jogando-o pela janela “por que achava que era santo de preto”. Um dia, Ismael desapareceu de casa depois de acusar a mãe pelo fato de ter nascido negro³⁴. Dessa realidade decorre a seqüência de fatos que compõem a narrativa.

O negro tornou-se um doutor renomado e casou-se com Virgínia, órfã que morava com a tia viúva, “fria e má”, e as cinco primas solteironas, com exceção da caçula, de casamento marcado com um belo rapaz. Virgínia amava o noivo da prima. Uma noite em que ela estava sozinha e o noivo chegou mais cedo do que de costume, os dois deram vazão ao desejo mútuo. Tia e prima flagram a cena desse beijo, o noivo foge, para sempre, Virgínia é presa no quarto pela tia e a prima enforca-se no banheiro.

O negro Ismael, clínico da família e que há muito tempo desejava sexualmente Virgínia, chega à casa. De madrugada, a viúva, nutrida do sentimento de vingança pelo

³⁴ A “composição” do retrato de Ismael e Virgínia foi feita com base em excertos de MAGALDI, Sábato. (org.) Nelson Rodrigues: teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 24.

suicídio da filha, ordena a Ismael que possua a sobrinha. Depois disso, ele compra a residência e expulsa tia e primas. O estupro é narrado no ATO II (RODRIGUES, 1981, p.144):

VIRGÍNIA – E eu ali. De noite, Ismael veio fazer quarto. Era o único de fora, ninguém mais tinha sido avisado. De madrugada, senti passos. Abriam a porta – era ele mandado pela minha tia. Eu gritei, ele quis tapar minha boca – Gritei como uma mulher nas dores do parto... (muda de tom) Se pudesse ver, eu te mostraria.

Passados oito anos, marido e mulher vivem isolados, mantêm uma relação ambígua e tortuosa que combina afeição e ódio, aversão e desejo, cinismo e cumplicidade. Ismael submete Virgínia a um cárcere privado prolongado, horrorizado com a possibilidade de ela relacionar-se com outro homem, ainda mais se branco. Constrói um alto muro em torno da casa e deixa de clinicar para ter mais tempo de vigiar a mulher. Virgínia, encarcerada em sua própria casa, nutre pelo esposo um misto de atração e repulsa e cria nojo à cor negra. Não aceita a prole mestiça e, para vingar-se do marido, mata os filhos negros dessa união conflituosa. Vejamos (Ibidem, p. 144):

ISMAEL – Um por um. Este último, o de hoje, tu mesma o levaste, pela mão. Não lhe disseste uma palavra dura, não o assustaste; nunca foste tão doce. Junto do tanque, ainda o beijaste; depois, olhaste em torno. Não me viste, lá em cima, te espiando... então, rápida e prática – já tinha matado dois – tapaste a boca do meu filho, para que ele não gritasse... Só fugiste quando ele não se mexia mais no fundo do tanque.

VIRGÍNIA (feroz, acusadora) – Então, por que não gritou? Por que não impediu?

ISMAEL (cortante) – Mas é verdade?

VIRGÍNIA (espantada) – É.

ISMAEL – Aos outros dois você deu veneno...

VIRGÍNIA (hírtica) – Sim.

ISMAEL – Porque eram pretos.

VIRGÍNIA (abandonando-se) – Porque eram pretos. (com súbita veemência) Mas se sabias, por que não impediste?

Ismael, testemunha desses crimes da mulher, confessa não tê-la impedido porque isso os unia ainda mais, e porque seu desejo aumentara ao sabê-la assassina. No intróito da peça percebe-se a questão central do enredo: o autor apresenta a casa de Ismael, onde ocorre o velório de um menino negro. “A casa não tem teto, para que a noite possa entrar e possuir os

moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro” (RODRIGUES, 1981, p.125). De pé, estão: Ismael, rígido, velando o caixão de anjo – o grande negro, durante toda a representação, usará um terno branco, de panamá, engomadíssimo, sapatos de verniz–; Virgínia veste luto fechado; dez senhoras negras também velam a criança e exercem um papel profético, comentam sobre o menino morto e o casal:

SENHORA (doce) – Um menino tão forte e tão lindo!
SENHORA (patética) – De repente morreu!
SENHORA (doce) – Moreninho, moreninho!
SENHORA – Moreno, não. Não era moreno!
SENHORA – Mulatinho disfarçado!
SENHORA (polêmica) – Preto!
SENHORA (polêmica) – Moreno!
SENHORA (polêmica) – Mulato!
SENHORA (em pânico) – Meu Deus do Céu, tenho medo de preto! Tenho medo, tenho medo!
SENHORA (enamorada) – Menino tão meigo, educado, triste!
SENHORA (encantada) – Sabia que ia morrer, chamou a morte!
SENHORA (na sua dor) – É o terceiro que morre. Aqui nenhum se cria!
SENHORA (num lamento) – Nenhum menino se cria!
SENHORA – Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus!
SENHORA – Dos anjos, má vontade dos anjos!
SENHORA – Ou é o ventre da mãe que não presta!
SENHORA (acusadora) – Mulher branca, de útero negro!
SENHORA (num lamento) – Deus gosta das crianças. Mata as criancinhas! Morrem tantos meninos!
TODAS – Ave-maria, cheia de graça... (perde-se a oração num murmúrio ininteligível) Padre-nosso que estais no céu... (perde-se o resto num murmúrio ininteligível).
SENHORA (assustada) – E se afogou num tanque tão raso!
SENHORA – Ninguém viu!
SENHORA – Ou quem sabe se foi suicídio?
SENHORA (doce) – Mas seria tão bonito que um menino se matasse!
SENHORA – O preto desejou a branca!
SENHORA (gritando) – Oh! Deus mata todos os desejos!
TODAS – Maldita seja a vida, maldito seja o amor!

(Cessam todas as vozes. Ismael vem olhar o rosto do filho. Em cima, no quarto, Virgínia se ajoelha. Na parte de fora aparece um jovem vagabundo; caminha, indeciso, com um bordão. Logo se percebe que é um cego, cabelos claros e anelados; seu rosto exprime uma doçura quase feminina. Surgem, em seguida, quatro negros, que se espantam com a presença do cego. Negros seminus, chapéu de palha, fumando charuto.) (p. 125-126).

O homem branco e cego que chega à residência para o enterro é Elias, o irmão postiço de Ismael. Certa vez, Elias, o caçula, estava doente dos olhos e Ismael é quem o

tratava. Por inveja, Ismael trocou os medicamentos, causando em Elias uma cegueira irreversível. O moço acredita ter sido um acidente, por isso volta a procurar o irmão para transmitir-lhe mensagem da mãe moribunda. “Ismael, tua mãe manda sua maldição” (Ibidem, p.130): Ismael pede que o irmão vá embora, mas o cego solicita abrigo alegando não ter para onde ir. O negro, comovido com a morte do filho, acaba cedendo, mas impõe condições: que Elias fique apenas um dia e não entre na casa, devendo acomodar-se no quarto dos fundos e de lá não sair em nenhuma hipótese para que Virgínia não saiba de sua presença.

De nada adiantam as advertências. No tempo entre o enterro e a hora em que Ismael chega em casa, Virgínia toma conhecimento da presença de Elias, suborna a empregada negra e atrai o cunhado para seu quarto. Virgínia deseja ter um filho branco, que não seja fruto de uma relação violenta; para isso seduz e usa o rapaz, que se apaixona por ela de maneira arrebatadora. Os dois se beijam, copulam e Virgínia engravida; na sequência, ela pede para que Elias desapareça e justifica que, se o marido souber o que aconteceu, irá matar os dois.

As tias e as primas chegam atrasadas para o velório e o enterro, mas em tempo de presenciar o cego saindo do quarto de Virgínia. A tia ameaça:

TIA – Ismael, sim. Vai saber que tens um amante...

VIRGÍNIA (num lamento) – Não é amante!

TIA – Um amante que não te conhecia e que tu não conhecias. Um amante que mandaste chamar, que seduziste, que trouxeste pela mão até teu quarto. Direi a ele, a teu marido! (p.145).

Ismael volta para casa; Virgínia diz que está esperando um filho dele, promete que esse não morrerá como os outros; pede ao marido que não dê ouvidos às intrigas e calúnias da tia e a expulse da casa. A viúva, antes de ser escorraçada pelo negro, denuncia que Virgínia teve relações sexuais com Elias e o filho que a adúltera espera é, na verdade, do cunhado. Ismael enfurece-se e diz que vai matar o irmão, mas ao saber que Elias fugiu, promete assassinar o filho da traição, caso nascesse um menino, pois assim o negro poderia vingar-se da morte dos filhos assassinados por Virgínia. Ela desespera-se com as ameaças do marido,

revela seu verdadeiro desejo pela maternidade, diz ser apenas vítima da violência masculina e num ato de loucura entrega o amante para morte. O negro recalcado vai se tornar um assassino:

ISMAEL (como se quisesse convencê-la) – Já que este homem fugiu – pagará o teu filho, o filho dele.

(Virgínia perde a cabeça; sua incoerência é absoluta)

VIRGÍNIA – Meu filho, não. Meu filho não é culpado de nada, Ismael. Eu não amo este homem. Se eu o chamei, foi por causa do filho, para ter o filho... Teu irmão não me importa. E não é puro, não é inocente... Se disse isso, foi para te enganar, pensando que assim sentirias menos. Mas ele só sabe amar como você, como qualquer outro – Fazendo da mulher uma prostituta... (num esforço supremo para convencer o marido) Pois se até eu fiquei com ódio dele, e de mim (histérica) com ódio da cama, da fronha, do lençol, de tudo!

(Mergulha o rosto nas mãos, numa crise de lágrimas.)

ISMAEL – Acredito.

VIRGÍNIA (erguendo o rosto) – Então, perdoas meu filho?

ISMAEL – Não.

VIRGÍNIA – E se eu te desse uma prova? Se provasse que este homem não é nada para mim? (muda de tom, lenta) Eu menti quando disse que ele fugira. Está lá embaixo, no quarto, à minha espera... Pertinho daqui...

ISMAEL (numa alegria selvagem) – Lá embaixo, ainda está aí? Não fugiu?

(Rápido, apanha um revólver. Virgínia acompanha fascinada todos os seus movimentos.)

VIRGÍNIA (indo ao seu encontro) – Ele é quem deve pagar, e não meu filho. Ele, sim, que me possuiu...

ISMAEL – Não sofrerás, se ele morrer?

VIRGÍNIA – Eu, não! Pois até quero, se fui eu que disse que ele ainda estava aí!...(p. 164-165)

No final do segundo ato, Ismael manda Virgínia chamar Elias, que ainda encontrava-se escondido na casa. O marido aponta o revólver contra o cego. Elias, que não sabe da presença de Ismael, declara-se apaixonado por Virgínia, mas antes de ser correspondido é morto com um tiro à queima-roupa na altura do rosto.

No primeiro quadro do último ato, a narrativa dá um pulo temporal. Informa o autor: “Passaram-se dezesseis anos e nunca mais fez sol” (Ibidem, p.169). Da relação entre Virgínia e Elias, em vez de um homem, nascera uma filha: a branca e linda Ana Maria. Ismael, quando

soube que era uma menina que havia nascido, resolveu pingar ácidos nos olhos dela, para assim cegá-la (como fizera com Elias), mas para que a enteada o tivesse na memória como “o único homem branco do mundo” (Ibidem, p.175). O padrasto nunca deixou que Virgínia se aproximasse de Ana Maria, criou para a menina uma imagem de homem “belo, forte, sensível e inteligente”, levando-a acreditar que os outros homens eram todos negros e não prestavam, como se a adolescente cega pudesse ter noção de cores.

No epílogo da tragédia, as mesmas senhoras negras, presentes no primeiro quadro do primeiro ato, durante o velório do terceiro filho de Ismael e Virgínia, reaparecem e vaticinam:

SENHORA – Graças a Deus, todo-poderoso...

SENHORA – Há quinze anos nasceu uma filha.

SENHORA – E branca.

SENHORA – Não um menino, mas uma menina.

SENHORA – De peito claro.

SENHORA – Nasceu nua, e por isso o pai disse logo: “É menina.”

SENHORA – Porque nasceu nua.

SENHORA (em conjunto) – Virgem Maria... Maria Santíssima...

SENHORA – Há 16 anos que não faz sol nesta casa. Há 16 anos que é noite.

SENHORA – E as estrelas fugiram.

SENHORA – A menina viveu, hoje é mulher.

SENHORA (num lamento) – Hoje é mulher.

SENHORA – Oh, Deus! Poupai Ana Maria do desejo dos homens solitários que, por isso, desejam mais!...

SENHORA – E não saiu mais enterro.

SENHORA – Sem flor.

SENHORA – Daqui não saiu... (p. 170)

Na continuação, Ismael e Virgínia discutem sobre o estupro de uma moça por um homem negro de seis dedos que aconteceu nas vizinhanças. Ismael diz a Virgínia que, se fosse ela no lugar da violentada, ele nada faria e ficaria ao lado da filha olhando ela ser estuprada, pois ele só ama uma mulher no mundo: Ana Maria. Virgínia confessa ter ciúmes da garota e ameaça contar para a filha que Ismael não é branco e nem é seu pai; que ele matou seu pai biológico e a cegou quando bebê. Por um momento, Ismael ameaça expulsar a esposa de casa, mas depois de ouvir seus argumentos, volta atrás, autorizando Virgínia a contar toda a verdade para Ana Maria.

Durante três dias, Virgínia tenta, em vão, convencer a filha sobre as mentiras de Ismael e a convida a fugir com ela para um lugar onde só houvesse homens sensíveis, que soubessem como tratar bem uma mulher. Ana Maria diz que não acredita numa única palavra da mãe; e que não se importaria mesmo que tudo fosse verdade; confessa-se mulher, que perdeu a virgindade com Ismael e que o ama.

Enquanto isso, Ismael construiu um mausoléu de vidro para ele e Ana Maria se isolarem do mundo e do desejo dos outros homens; ele diz amar Ana Maria como mulher e acusa a esposa de odiar os homens negros. Virgínia declara a Ismael: “Tive ódio e loucura por ti” (Ibidem, p.188), que durante o tempo em que ela passou com Ana Maria, descobriu que já amava negros desde criança, quando viu quatro negros carregando piano na rua da sua casa, no norte, e considera que a filha só amava Ismael por não saber que ele era um “negro hediondo”. Discute o casal no último quadro:

VIRGÍNIA (escarnecendo) – E pensa que você é branco, louro! (triumfante) Se ela soubesse que és preto!... (muda de tom) Ela te ama porque acha que é o único branco... Ama um homem que não é você, que nunca existiu... Se ela visse você como eu vejo – se soubesse que o preto é você (ri ferozmente) e os outros não; se visse teus beijos, assim como são, ela te trocaria, até, por esse homem de seis dedos...

(Agarra-se mais ao marido, envolve-o.)

VIRGÍNIA – Agora, eu não!... Eu te quero preto, e se soubesses como te acho belo, assim como os carregadores de piano!... De pés descalços, cantando!

ISMAEL – És meiga como uma prostituta!

VIRGÍNIA – Sou, não sou?

ISMAEL (apaixonado) – E ela, não! (com rancor) Ela se dá como o pai possuía – com tanta pureza!... (exalta-se) Não seria como tu... Não teria o medo que sempre tiveste... Não gritaria... Ama sem sofrimento e sem pavor... E não sabe que eu sou preto, (tem um riso soluçante) não sabe que sou um “negro hediondo”, como uma vez me chamaram... Só me ama porque eu menti – tudo o que eu disse a ela é mentira, tudo, na verdade! (possesso) Não é a mim que ela ama, mas a um branco maldito que nunca existiu!

VIRGÍNIA – Vem comigo, vem!

ISMAEL (espantado) – Mas e ela? Você não compreende que ela não deixa? Que sempre estará entre nós?

VIRGÍNIA – Eu sei como fazer – para que ela fique tranqüila... (resoluta) Vai chamar minha filha. Traz a minha filha. Diz que é um passeio. E quando chegar aqui, eu quero que tu a beijes como teu filho que morreu, no tanque...^(p. 190).

No último quadro, Ismael vai buscar Ana Maria. A garota conta sobre o que a mãe disse a seu respeito; Ana Maria pressente o que está por acontecer e pede a Ismael que a proteja das maldades da mãe e declara: “És o único homem que existe” (Ibidem, p.191). Virgínia aparece e abre a porta da sepultura para que Ismael conduza a menina. Os dois encerram a jovem cega no túmulo de vidro e depois vão para a cama copular e gerar um novo filho. As senhoras negras se postam em semicírculo em torno da cama de solteira de Virgínia e da cama do casal formando um coro:

SENHORA – Ó branca Virgínia!

SENHORA – (rápido) – Mãe de pouco amor.

SENHORA – Vossos quadris já descansam.

SENHORA – Em vosso ventre existe um novo filho!

SENHORA – Ainda não é carne, ainda não tem cor!

SENHORA – Futuro anjo negro que morrerá como os outros!

SENHORA – Que matareis com vossas mãos!

SENHORA – Ó Virgínia, Ismael!

SENHORA (com voz de contralto) – Vosso amor, vosso ódio não têm fim neste mundo!

TODAS (grave e lento) – Branca Virgínia...

TODAS (grave e lento) – Negro Ismael...

(Ilumina-se a cama de solteira, cujo aspecto ainda é o mesmo da noite em que Virgínia foi violada. Depois tudo escurece e só resta iluminado o túmulo de vidro. Vê-se a silhueta de Ana Maria, no frenético e inútil esforço de libertação. Por fim, cansada do próprio desespero, ela se deixa escorregar, em câmara lenta, ao longo do vidro. Fica de joelhos, os braços em cruz; parece petrificada nesta posição. É a última imagem da jovem cega.)

FIM DO TERCEIRO E ÚLTIMO ATO. (p. 192).

A personagem Ismael representa o negro que tem preconceito de cor, casa-se com uma branca vivendo um casamento forçado. Mas ele não é um “negro qualquer”, estudou muito e formou-se em medicina, numa época em que dificilmente havia no teatro uma representação positiva do negro, em papéis como um advogado, médico, homem de negócios ou pai de família.

Na peça *Anjo negro*, o negro é apresentado como personagem complexo e individualizado, não como arquétipo, estereótipo ou caricatura tradicionais na cena brasileira.

Como aponta Magaldi (1981, p.26) “o mecanismo do preconceito deflagra o complexo, que amesquinha o negro para si mesmo”. De outra forma, não se entenderia que um dos quatro negros, ao confirmar que o médico Ismael é preto, faz a ressalva: “Mas de muita competência!”. De outra feita, menciona-se sobre Ismael: “Preto, mas muito distinto.” Ismael é um negro em ascensão social que vive numa sociedade multirracial, racista e de hegemonia branca, mas pautada no mito da democracia racial. Assim como na tragédia grega de Ésquilo, a “maldição familiar atinge a descendência”. A mãe de Ismael o teria amaldiçoado por este repudiar a própria cor e culpá-la por ser negro, problema que Ismael tentou disfarçar tornando-se um médico famoso e rico e casando-se com uma mulher branca (Ibidem, p.23).

Ele acreditava que adquirindo *status* poderia encobrir o fato de ser negro. Dessa maneira, a personagem adere à ideologia do preconceito de cor e arquiteta um projeto de negação de sua identidade. Em jargão psicanalítico, Ismael sofrendo os efeitos do racismo aliena-se e “passa a desejar os *ideais de Ego* do sujeito branco e a renegar a realidade de seu corpo negro e de sua história étnica e pessoal” (SOUZA, 1983, p.33).

E da maneira como Emanuel, as outras personagens negras, como os carregadores de pianos que rondam o inconsciente da branca Virgínia, e ou, o coral de senhoras negras, que acompanham toda a tragédia, aduzem novas formas de retratar a personagem negra. Formas essas distanciadas dos tradicionais estereótipos da mulata, do negro submisso, ou malandro e que influenciaram a criação dramaturgica da época.

Segundo Abdias do Nascimento se

Há um autor que divide o teatro brasileiro em duas fases: a antiga e a moderna. É Nelson Rodrigues. Dele é *Anjo negro*, peça que focaliza sua trama no enlace matrimonial de um preto com uma branca. Ismael e Virgínia se erguem como duas ilhas, cada qual fechada e implacável no seu ódio. A cor produz a anafilaxia que deflagra a violenta ação dramática e reduz os esposos à condição de inimigos irremediáveis. Virgínia assassina os filhinhos pretos; Ismael cega a filha branca. É a lei de talião cobrando vida por vida, crime por crime. São monstros gerados pelo racismo que têm nessa obra a sua mais bela e terrível condenação. Ismael responde: “– Sempre tive ódio de ser negro”, quando a tia o adverte sobre a mulher: “– Traiu você para ter um filho branco”. Prisioneira das muralhas construídas pelo marido para

afastá-la do desejo de outros homens, Virgínia ameaça: “– Compreendi que o filho branco viria para me vingar. De ti, me vingar de ti e de todos os negros”. (NASCIMENTO, 2004, p. 216).

Desta feita, no contexto histórico e social da tragédia vivida pelo personagem Ismael surge, na primeira metade da década de 40, no Distrito Federal, um grupo de teatro idealizado por Abdias do Nascimento e formado por um elenco de intérpretes negros que instigaria a escritura de novos textos teatrais ligados à situação do negro brasileiro e a uma nova forma de representação dos perfis negros.

CAPÍTULO II - “NOS DESVÃOS DE UM MUNDO ESTRANGEIRO” Panorama histórico das influências e do surgimento de um grupo teatral de negros no Rio de Janeiro entre o final dos anos 1930 e início dos 40.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa citation à l'ordre du jour — e esse dia é justamente o do juízo final.³⁵

2.1 “À noite todos os gatos são pardos, mas não para os outros gatos” – Contextualização histórica de alguns movimentos de identidade artística e cultural negra no mundo nas primeiras décadas do século XX.

O Teatro Experimental do Negro, assim como as diversas manifestações artísticas, culturais e intelectuais negras, surgidas no Brasil e no mundo na primeira metade do século XX, pode ser associado aos fatos e acontecimentos históricos de natureza científica, cultural, econômica, filosófica, política e social que marcaram esse período³⁶.

A época que se estendeu entre os anos da Primeira Guerra, passando pela grave crise econômica mundial provocada pela quebra da Bolsa de Nova York, até o fim da Segunda Guerra, caracterizou-se como uma fase de proliferação de contestações aos discursos legitimadores do capitalismo, a dominação colonial, aos regimes políticos totalitários e as ideologias do sexismo e do racismo e da insurgência de inúmeros grupos e movimentos de construção da identidade nacional, principalmente, nos países do então chamado Terceiro Mundo³⁷.

³⁵ BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

³⁶ Entendemos o acontecimento histórico como exposto por Lucien Goldmann: — Sendo a comunidade humana um valor universal, válido para todos os homens, tudo o que teve ou tem ainda influência notável na natureza dessa comunidade, tudo o que ultrapassa o indivíduo para atingir a vida social (da qual a vida intelectual e particularmente os valores fazem parte integrante) constitui um acontecimento histórico. (GOLDMANN, 1984, p.23-25).

³⁷ O historiador Eric Hobsbawm, não se surpreende, assim, que as dezenas de Estados pós-coloniais que surgiram após a Segunda Guerra Mundial, junto com a maior parte da América Latina que também pertencia visivelmente

Os historiadores da arte e da cultura indicam que nas primeiras décadas do século XX, em boa parte desses países, os grupos e movimentos culturais, políticos e sociais protagonizados por negros utilizaram as mais variadas linguagens e expressões artísticas como: instrumento de (re) valorização de suas heranças e tradições, artifício para reivindicação de seus direitos e lócus para afirmação e (re) significação de suas práticas socioculturais.

Para Gilroy (2001, p.129), “a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos negros e da sua história cultural, e até hoje representa uma importante aliada nos processos de luta rumo à emancipação, à cidadania e à autonomia negra”.

Em diversas partes do mundo, as artes serviram de terreno à expressão e discussão das relações entre as fronteiras da identidade étnica e cultural locais e global; e de ambiente propício para o aparecimento de artistas, atrizes, atores, dramaturgos, escritores, intelectuais, poetas e grupos preocupados com a interação entre as tendências artísticas modernas, e a representação dos problemas culturais, identitários e políticos. Como afirma Argan (1987):

Também por isto a arte deste período, a arte moderna, prescinde de toda e qualquer tradição nacional, e se coloca não mais como arte ou beleza universais e sim como a arte de uma sociedade histórica que busca superar as tradicionais fronteiras das nacionalidades e ser internacional ou européia. Não há dúvida de que o objetivo das diversas, e freqüentemente contraditórias, correntes artísticas, do fim do século XIX ao começo do século XX, era a definição de uma idéia de Europa, resultante justamente da superação dialética das tradições históricas e daquilo que o positivismo filosófico denominava características ou constantes nacionais. Deste modo, a questão da arte se apresenta em vários planos: participando diretamente da situação histórica, abarca necessariamente problemas de ordem não especificamente estética — intelectuais, morais, sociais, religiosos e políticos.

O começo do século XX foi marcado pelo florescimento das manifestações vanguardistas européias, que procuraram acompanhar as transformações ocorridas no mundo,

às regiões dependentes do velho mundo imperial e industrial, logo se vissem agrupadas como o “Terceiro Mundo” – diz-se que o termo foi cunhado em 1952 (Harris, 1987, p.18) –, em contraste com o “Primeiro Mundo” dos países capitalistas desenvolvidos e o “Segundo Mundo” dos países desenvolvidos comunistas (HOBSBAWN, 2001, p. 349).

estabelecendo novas referências para as artes plásticas, a arquitetura, a dança, a literatura, a música, o cinema. Afirma Hobsbawn (2001, p. 187-188):

a arte de vanguarda centro-européia da era dos cataclismos expressou esperança, embora seus membros politicamente revolucionários estivessem comprometidos com uma visão positiva do futuro, por convicções ideológicas. Suas mais vigorosas realizações, a maioria datando dos anos anteriores à supremacia de Hitler e Stalin – “Não posso pensar no que dizer, sobre Hitler”, brincava o grande artista austríaco Karl Kraus, que a Primeira Guerra Mundial deixara tudo menos mudo (Kraus, 1922) –, brotaram do apocalipse e da tragédia: a ópera *Wozzek* de Alban Berg (apresentada pela primeira vez, em 1926); *A ópera dos três vinténs* (1928) e *Mahagonny* (1931), de Brecht e Weill; *Die Massahme* (1930), de Brecht-Eisler; como os contos da *Cavalaria vermelha* (1926), de Isaac Babel; o filme *Encouraçado Pontekim* (1925), de Eisenstein ou *Berlin-Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin.

No universo teatral, desde o fim da Primeira Guerra, assistiu-se ao aparecimento de um variado número de inovações e tendências, onde

Alguns dramaturgos e encenadores engajaram-se politicamente, lutando pela criação de um teatro que situasse o homem contemporâneo no contexto histórico e preparando terreno para uma concepção de exprimir “não as relações do homem consigo mesmo, nem com Deus, mas as suas relações com a sociedade”. (CIVITA, 1976, p. 56).

Dessa forma, o teatro serviu de palco para a representação da dimensão humana nas relações entre homem e sociedade, expondo assuntos como a liberdade, a crise da fé cristã e da moral burguesa, a violência provocada pelas guerras, o desenvolvimento da industrialização e urbanização, que gerou a proletarização e a miséria social, o machismo, o preconceito racial, entre outros.

O antropólogo Kabenguele Munanga relata-nos que, na virada do século XIX para o XX, as teses da degenerescência do mestiço, da inferioridade do negro e do primitivismo das populações africanas ganharam força no mundo científico e no senso comum, ao mesmo tempo em que os povos e nações submetidos à exploração colonial européia reivindicavam para si o reconhecimento universal de sua humanidade diante das ideologias racistas. Aduz o autor (MUNANGA, 2004, p.16):

A classificação da humanidade em raças hierarquizadas desembocou numa teoria pseudocientífica, a raciologia, que ganhou muito espaço no início do século XX. Na realidade, apesar da máscara científica, a raciologia tinha um conteúdo mais doutrinário do que científico, pois seu discurso serviu mais para justificar e legitimar os sistemas de dominação racial do que como explicação da variabilidade humana. Gradativamente, os conteúdos dessa doutrina chamada ciência começaram a sair dos círculos intelectuais e acadêmicos para se difundir no tecido social das populações ocidentais dominantes. Depois foram recuperados pelos nacionalismos nascentes como o nazismo para legitimar as exterminações que causaram à humanidade durante a Segunda Guerra Mundial.

É importante lembrarmos que o preconceito contra os negros e africanos funcionou durante a época da colonização no Novo Mundo como fundamento ideológico para sustentação do regime da escravidão e do tráfico negreiro, que se inscreveu na idéia de supremacia cultural do homem branco europeu civilizado e de inferioridade dos negros bárbaros e primitivos.

Entre o final do século XVIII e meados do século XIX, com o surgimento das teorias raciais, esse preconceito ganhou contornos ditos científicos passando a integrar os discursos à dominação neocolonial européia em África e Ásia.

O advento das teorias racialistas no século XIX modificou a percepção das diferenças físicas entre os membros da espécie humana, transformando-a em um projeto teórico universalizante que naturalizava essas diferenças, estabelecendo correlações entre as características fenotípicas e atributos morais (TODOROV, 1993; SCHWARTZ, 1993 e 1996). Como aponta Schwartz (1996), esse projeto retirava tais diferenças do âmbito incerto da cultura para o nicho seguro da ciência biológica determinista. No mesmo contexto histórico em que a escravidão era combatida, sob o impacto das mudanças econômicas e da pressão moral, pensadores europeus e norte-americanos articulavam teorias sistemáticas de diferenças biológicas inatas entre as "raças". (LAGUARDIA, 2004)

Entre o período da abolição da escravidão negra nas Américas e o início do processo das lutas de libertação nacional nos continentes africano e asiático aumentaram as contradições entre as práticas e relações ideológicas, políticas e sociais do Ocidente (Europa) estabelecidas com o mundo por ele colonizado (África, América e Ásia).

Desta feita, os discursos raciais contra negros e africanos começaram a ser revisados, como aduz Munanga (1988, p.41): “em 1906, o cientista alemão Leo Frobenius escreveu

sobre a existência real de uma *civilização africana* caracterizada pelo que ele mesmo chamou de *estilo africano* e, nesse sentido, a idéia de uma África com negros bárbaros era uma invenção européia”. Contudo, somente a partir do período entre a Primeira e a Segunda Guerra, é que o racismo dito de caráter científico perdeu sua legitimidade. Aduz Munanga (Idem):

A experiência das duas guerras mundiais de que participaram os africanos permitiram-lhes tomar conhecimento das grandes divisões em que vivia a Europa e o mundo dito civilizado de modo geral. Os negros viram-se envolvidos nos conflitos de seus dominadores, com os quais nada tinham a ver diretamente. Perceberam que os brancos não eram super-homens, e sim homens capazes de barbaridades pavorosas. Ocorreu, com elas, uma verdadeira desmistificação. O desencanto dos intelectuais negros nas metrópoles e os escritos das personalidades negras americanas, entre outros fatos, explicam a contestação ao racismo científico.

Diante desse cenário, as manifestações artísticas, culturais e políticas dos povos negros e africanos ganharam presença e assumiram uma forma moderna, espalhando-se por todo o mundo. Como afirma o sociólogo Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2002, p. 02):

a modernidade negra se inicia, de fato, com a abolição da escravatura, nos meados do século XIX. Significa, em termos bastante gerais, a incorporação dos negros ao Ocidente enquanto ocidentais civilizados, e acontece em dois tempos que às vezes coincidem, às vezes não: um primeiro, em que muda a representação dos negros pelos ocidentais, principalmente através da arte, fruto intelectual do mal-estar provocado pelas guerras e pelas lutas de classe na Europa; o segundo se inicia com a representação positiva de si, feita por negros para si e para os ocidentais.

Nos Estados Unidos, os anos de 1910 a 1940 marcaram uma era sem precedentes nas atividades artísticas e intelectuais da comunidade negra. Segundo Martins (1995), no período denominado *Black Renaissance*, *Harlem Renaissance* ou *New Negro*³⁸, a voz do negro far-se-á ouvir em várias direções, destacando-se nomes como o dramaturgo e poeta Langston Hughes; a coreógrafa e bailarina Khaterine Dunham, na dança de origem africana; a romancista Zora Neal Houston, na ficção,

³⁸ Movimento artístico e literário de afirmação dos valores negros e de luta contra o racismo que floresceu nos Estados Unidos, a partir do bairro de Harlem, na cidade de Nova York, entre 1918 e 1928. Sua proposta era pensar a vida dos negros utilizando uma perspectiva própria, negra, portanto. Inspirados nas idéias de W.E.B Dubois e Booker T. Whashington, seus principais líderes foram os poetas Langston Hughes, Claude McKay, Countee Cullen e Sterling Brown (LOPES, 2004, p. 323).

no folclore e na antropologia; o filósofo Willian Eduard Burghardt Dubois, nos escritos sociológicos; Marcus Garvey, no pensamento nacional, entre outros.

Na atividade teatral, ressalta-se a preocupação dos autores em desmistificar as imagens depreciativas do negro, sublinhando, em seus textos, motivos de protesto contra a situação marginal dessa minoria na sociedade americana. Relata-nos Martins (1995, p. 69):

O surgimento de casas de teatro, no Harlem, – The Crescent, em 1909, The Lafayette Theatre, em 1912, e The Lafayette Players, em 1919 – será decisivo para fomentar o incipiente Teatro Negro dessa cidade, estimulando uma dramaturgia também emergente. Várias peças são escritas e encenadas, então reelaborando-se no palco a experiência do negro norte-americano. Destacam-se, entre elas, *Caleb, the Degenerate*, de Josep Cotler, *Rachel*, de Angeline Grinke, *Mine Eyes Have Seen*, de Alice Dunbar Nelson, e *They that Sit in Darkness*, de Mary Burrell. Nos anos de 1930 e 1940 as companhias e organizações de fomento à atividade teatral continuam desempenhando um papel propulsor nesse percurso de contínua construção e reconstrução artísticas. Salientam-se, entre eles, the Federal Theatral Project, The Harlem Suitcase, The Negro People's Theatre e The Rose McClendon Players. Escritores como Hall Johnson, Theodore Ward, Owen Dodson, Theodore Browne, Richard Wright, Abram Hill, James Baldwin mantêm o fôlego da atividade teatral. Esta, pela via realista, alegórica ou musical, constrói formas de desterritorialização e descentramento no universo teatral norte-americano, ora focalizando a tradição cultural dos negros, ora expondo as seqüelas do regime do *apartheid*. Todas procuram articular a experiência estética e existencial do negro na construção de uma fala alternativa.

Na década de 1920, na Europa, em países como a França, uma arte moderna negra ocupou com destaque o cenário artístico, literário, musical e teatral. Desta feita, as culturas negras e africanas consideradas até então inferiores e primitivas foram (re) descobertas por artistas europeus³⁹. Relata-nos Silva (1997, p. 46) que

nos primeiros anos do século XX artistas como Matisse, Braque, Vlaminick, descobrem a arte negra. Apollinaire publica um primeiro álbum francês dedicado à escultura africana; Os alemães, ligados ao *Die Bruck* (movimento de artes plásticas desencadeado, na Alemanha), ao afirmarem em seus catálogos a necessidade de se buscar o instinto, de se buscar as causas viscerais das emoções, substituem os rostos humanos por máscaras africanas. A tela *Demaiselles d' Avignon*, de Picasso, de 1907, é ilustrativa: o artista substitui o rosto feminino por uma máscara. Em 1919, é publicada em

³⁹ Pensamos as culturas negras, como Paul Gilroy, quando o autor afirma que as estruturas transnacionais criadas na modernidade se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais. A formação dessa rede possibilitou às populações negras durante a diáspora africana formarem uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo. Trata-se da cultura do Atlântico Negro, uma cultura que, pelo seu caráter híbrido, não se encontra circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais. GILROY, Paul. 2001. p.12.

Paris uma antologia negra e, na década seguinte, são feitas grandes exposições com peças africanas e da Oceania: em Marselha, em Vincennes e na Galeria Pigalle, no Pavilhão Marsan em Paris.

Além das galerias de arte e museus, o negro também ganhou espaço nos palcos da Cidade Luz. Em 1925, a atriz, cantora e dançarina afro-americana, naturalizada francesa Josephine Baker introduziu os ritmos jazzísticos no teatro de revista francês, protagonizando o espetáculo *Revue Nègre*, no *Théâtre des Champs Elisées* (ROSE, 1990, p.12). Para o antropólogo Rossi (2007, p. 429) os

espetáculos envolvendo artistas afro-americanos atingiram em cheio o gosto do público parisiense, ao mobilizar elementos bastante arraigados no imaginário colonial francês traduzidos nos palcos em performances que estilizavam uma África primitiva e exótica e, como não dizer, erótica. A *Revue Nègre*, um desses empreendimentos mais sucedidos realizados em 1925, consagrou o “negrismo” como a “grande moda” do momento com suas peças ágeis, suas danças “selvagens”, embaladas pelo ritmo “frenético” do jazz, e a energia “bárbara” dos rodopios e requebros “sensuais” das *black girls*.

No campo literário, registramos a escrita africana de língua francesa. Os escritores negros originários das colônias francesas e que viviam em Paris, expandiram de maneira sensível o imaginário literário francófono ao incorporarem elementos da história e da cultura do universo colonial ao mundo da metrópole⁴⁰.

Durante a década de 1930, jovens intelectuais africanos e antilhanos se reuniram na capital francesa e criaram um movimento artístico, literário e filosófico com o objetivo de (re) valorizar o negro artística, cultural e politicamente; é o movimento da *negritude*. O movimento foi formado por autores como o senegalês Léopold Sedar Sédighor, os martinicanos Aimé Césaire, Léon Saiville, René Maran, o franco-guianês Léon Damas, o haitiano Jean Price-Mars e outros, que ganharam expressão no cenário literário mundial com

40 Nunca se teve com precisão o número de imigrantes negros na França, sobretudo nas décadas de 1930 e 1940, devido ao grande número de clandestinos, mas é interessante notar que, nessa época, todos os imigrantes de origem africana ou antilhana eram registrados como negros, independente da cor da pele. DAMÁSIO. Celuy Roberta Hundzinski. Negritude. Revista Espaço Acadêmico, nº 40, set. 2004. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/>. Consulta em: 21/10/08.

uma produção voltada, primordialmente, à exaltação do negro e à contestação da assimilação cultural do colonizado⁴¹. Relata-nos Munanga (1988, p. 42)

Em 1932, um grupo de estudantes antilhanos publica em Paris o *Manifesto da legítima defesa*, denunciando a exploração do negro no contexto colonial. O eixo principal do manifesto gira em torno da crítica à dominação cultural e intelectual que levava à aculturação do colonizado fazendo-o acreditar-se inferior. O termo negritude ganhou expressão, quando o martinicano Aimé Césaire, junto com o senegalês Léopold Sédar Senghor e o franco-guiânês Léon Damas fundaram a revista *Estudante negro*, com prefácio de André Breton, escritor francês, poeta e teórico do surrealismo. Entre 1936 e 1938, Césaire escreveu, o *Caderno de um regresso ao país natal*, obra poética e emblemática do movimento, que reivindicava a liberdade criadora do negro e condenava a imitação ocidental. Em 1947, a negritude ganhou expressão mundial com publicação da revista *Presença africana*, por Césaire e o escritor senegalês Aline Dioup.

O autor considera que estes escritores favoreceram o (re) pensar da dominação cultural e intelectual europeia sobre os povos coloniais, abarcando em seus escritos “o protesto contra a ordem colonial, a luta pela emancipação política de seus países” e a invocação de “uma revisão das relações entre os povos para que se chegasse a uma civilização não *universal* como extensão de uma regional imposta pela força – mas uma civilização do *universal*, encontro de todas as outras, concretas e particulares” (MUNANGA, 1988, p.43-44).

Na América Latina, encontramos a negritude representada na Colômbia, em Cuba, no Haiti, para citarmos alguns países. Nas manifestações artísticas e culturais desses lugares, após séculos de dominação colonial, o momento histórico era de resgate e construção das identidades indígenas e negras.

O antropólogo Wade (2003, p. 159) indica, amparado pelos trabalhos de Medina (1978) e Gilard (1991), que na Colômbia do final do século XIX e começo do século seguinte:

um dos únicos jornais de vanguarda da Colômbia, o *Voces* (1917-1920), veio do porto caribenho de Barranquilla. Na década de 1940, surgiu uma negritude literária que influenciou as elites intelectuais de Bogotá. O livro *Tambores en la noche*, do poeta negro Jorge Artel (1940), que retratou a cultura negra da região costeira do Caribe como repleta de sensualismo, música e ritmo — além de dor e tristeza. Ele foi lido por intelectuais de

⁴¹ BERND, 1988, p.25.

Bogotá, inclusive pelo poeta Eduardo Carranza, que escreveu: “*Artel tem a voz melodiosa da raça escura*” (1944). O escritor negro Manuel Zapata Olivella foi também uma figura importante da época: levou músicos costeños a Bogotá para apresentações “folclóricas” e publicou romances sobre a zona costeira do Caribe, enquanto seu irmão, Juan, em 1940, deu início a “*La hora costeña*”, um programa de rádio de Bogotá que transmitia música popular costeña. Zapata Olivella também esteve ligado ao chamado Grupo de Barranquilla, um grupo de escritores e jornalistas surgido na década de 1940 e que incluiu Gabriel García Márquez, que então escrevia para jornais costeños. Ao mesmo tempo, pintores costeños como Alejandro Obregón e Enrique Grau trabalharam com temas sensuais e cores vivas em seus quadros, às vezes usando negras em sua pintura. (MEDINA, 1978, p.367; GILARD, 1991 apud WADE, 2003, p.159).

Segundo Bernd (1988, p. 26), surgiu no Haiti, em 1927, *La Revue Indigène*, um periódico literário em torno do qual se reuniram escritores e intelectuais, como Émile Roumer, Jacques Roumain, Jean Price-Mars, Pierre Marcelin, entre outros, com o objetivo de valorizar e consolidar uma identidade haitiana calcada no legado cultural e tradicional africano, podendo ser considerado uma das ações precursoras do movimento da negritude.

Afirma a autora que (Idem)

o indigenismo haitiano que nasceu inspirado no movimento do renascimento negro estadunidense seria um movimento de re-significação da cultura indígena no Haiti. A cultura dos povos que habitavam a região do Caribe no período pré-colombiano, basicamente os povos indígenas (*caraiabas* e os *arauaques*), foram totalmente dizimados pelo conquistador europeu. E, dessa forma, o termo indígena passou a significar a herança sócio-cultural negra e africana e o retorno à cultura autóctone e popular, valorizando os *falares crioulos*⁴² e o *vodu*⁴³

⁴² Empregado com referência a línguas, o termo nomeia um falar de vocabulário basicamente europeu, mas com sistema gramatical de base africana. O desenvolvimento dessas línguas obedeceu a uma lógica curiosa: como a linguagem européia infantilizada que os padrões lhes ensinavam se mostrava insuficiente para se comunicarem, os escravos das plantations e fazendas americanas a incrementaram com novos vocábulos e com a sintaxe de suas línguas de origem, criando, assim, novos idiomas: **Falares crioulos**: O encontro de dois grupos lingüisticamente diferenciados acarreta a necessidade de encontrar um meio de comunicação que não raro se traduz numa língua franca, provisória, de emergência, chamada pidgín. Transmitido de pai para filho, esse falar, aos poucos, assume o status de língua natural e, quando isso se concretiza, o pidgín torna-se um falar crioulo, ou “crioulo simples”. As comunidades da diáspora africana contribuíram decisivamente na formação dos seguintes falares: o crioulo francês da Louisiana, do Haiti e das Pequenas Antilhas; o papiamento, crioulo espanhol das ilhas de Aruba, Bonaire e Curaçau, o crioulo inglês da Jamaica; o crioulo inglês do Suriname e das Pequenas Antilhas (LOPES, 2004. p.215).

⁴³ Vodun é uma religião caribenha de origem africana. Inicialmente associada ao Haiti também é uma expressão espiritual marcante em Cuba, Jamaica e São Domingos. No Brasil o vodum [do fon: vodun] é a divindade, deus do panteão jeje (ewé-fon); alguns voduns foram incorporados ao panteão ioruba como orixás (PRANDI, 2001. p.570).

Outro movimento de identidade cultural e social negra com destaque nas Américas foi o *negrismo cubano*, no qual um dos autores de maior expressão foi o poeta Nicolás Guillén, que afirmou ser a negritude em Cuba expressa por sua exaltação “*de lo corporal, lo físico, lo elemental, lo natural, lo salvaje, lo tropical – Te debo el cuerpo oscuro, las piernas ágiles y la cabeza crespa*” (Guillén, 1972, p. 136)⁴⁴. A produção artística afro-cubana foi marcada, especialmente, pela poesia, a música e pelo diálogo entre artistas brancos e afro-cubanos.

Segundo Santos (2007), apoiado nos estudos de Bernd (1987), Laranjeiras (1995) e Retamar (1988):

o movimento da negritude em Cuba também foi inspirado em parte no renascimento negro norte-americano e no indigenismo haitiano; surgiu em 1930 quando Guillén “publicou *Motivos de son*, a obra que revolucionou a literatura poética cubana, afastando-a dos modelos europeus”. A idéia de *negrismo* consistiu no trabalho poético, a partir da linguagem e das culturas crioulas locais (musical e folclórica). Ao contrário do Haiti, em Cuba os negros eram uma minoria, e para essa minoria ser cubano autêntico passou a significar um ato de reclamação de sua parte de cultura negra, “o elemento fundamental que o distingue do europeu. Sendo essa reivindicação a essência do *negrismo cubano*.”

Nessa breve contextualização, observamos que o movimento da negritude buscou um elo identitário entre povos da diáspora africana. Desta maneira, se espalhou pelo mundo e ganhou características locais específicas no processo de reconhecimento e valorização das heranças culturais africana e negras.

O movimento também proporcionou o surgimento de uma criação artística consciente e engajada. O exame de alguns nomes e de algumas das suas respectivas produções permite-nos cogitar que seus atores transformaram a arte num lugar de confluência de suas identidades étnica e cultural, impulsionando o nascimento de grupos artísticos, culturais,

⁴⁴ DILL, Hans-Otto. Nicolás Guillén: futurismo, afrocubanismo, compromiso cívico-político: diferencias y confluencias. In. Ibero-Online.de 1ª edición/1. Auflage 2004. Disponível em www.iai.spk-berlin.de/ Consulta em 21/10/08.

políticos e sociais voltados para o mote da identidade negra. Como foi o caso, no Brasil, do Teatro Experimental do Negro.

2.2 Burburinhos nos bastidores – O teatro no Brasil entre o final dos anos 1930 e meado dos 40.

Os estudiosos da história do teatro brasileiro, comumente, indicam que nosso universo dramático passou por um momento de profundas transformações, entre o final dos anos 1930 e meados dos anos 40. Foi neste período que surgiram nos bastidores e palcos artistas, atores, cenógrafos, críticos, dramaturgos, intelectuais, produtores, companhias e grupos preocupados com a atualização de nossa vida teatral⁴⁵.

Segundo o historiador Hobsbawn (2001), essa época foi caracterizada por diversas crises e mudanças artísticas, culturais, econômicas, políticas e sociais, originadas, em boa parte, pelos diversos acontecimentos ligados à ascensão do nazi-fascismo e a deflagração da Segunda Guerra na Europa.

O crítico e escritor Gustavo Dória (1975, pp. 39-40) considera que esse foi um tempo importantíssimo para a história política brasileira,

pois desde a Revolução de 1930, vários grandes acontecimentos sobrevieram, tais como a revolução constitucionalista de 32, em São Paulo; a crise do tenentismo; a chamada Intentona Comunista, em 35; o banimento do integralismo; a instalação do regime ditatorial do Estado Novo (1937-1945), enfim, uma série de fatos que envolveram, e muito, o povo brasileiro, mas que não tiveram, inexplicavelmente, a ressonância devida em nosso teatro e mesmo em nossa literatura. Faltou-lhes um dramaturgo, um ficcionalista.

A nosso ver, no que se refere ao teatro brasileiro, é difícil avaliarmos a conjuntura do período sem levarmos em consideração o legado dos anos 1910 e 20.

⁴⁵ Consultamos em especial: Guinsburg, Faria & Lima (2006); Prado (2003); Cacciaglia (1980), Dória (1975) e Magaldi (1962).

Entre os últimos anos do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, o teatro, principalmente, na Europa e nos Estados Unidos, apresentou aspectos modernos a partir dos movimentos artísticos vanguardistas, que se desenvolveram antes, durante e após a Primeira Guerra. Como discute Berthold (2006, pp. 451-452):

Depois do teatro naturalista de fins do século XIX, a coletividade, mais do que o indivíduo, passou a ser o herói do drama. A denúncia da ordem social existente assumiu um gume revolucionário. Ela foi afetada pelos expressionistas e, mais ainda, no teatro proletário e político após a Primeira Guerra Mundial. O espírito agressivo transferiu-se do texto para a encenação. O diretor moveu-se para o centro da plasmação do espetáculo e da crítica teatral. Definia o estilo, moldava os atores, dominava o cada vez mais complexo mecanismo de técnicas cênicas. O palco giratório, o ciclorama, a iluminação policromática estava à sua disposição. Formas de estilo e de jogo teatral seguiram em rápida sucessão dentro de poucas décadas, sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e de massa.

Nesse cenário, destacaram-se nomes como o belga Maurice Maeterlinck; o russo Anton Pavlovitch Tchékhov; os irlandeses John Millington Synge e Sean O'Casey; o italiano Luigi Pirandello; o inglês Bernard Shaw; o estadunidense Eugene O'Neill, entre outros autores, que advogaram novas formas para o fazer teatral em “renovadas incursões sobre os destinos dos homens”. Os moldes instaurados pelo diretor de teatro e dramaturgo francês Antonin Artaud, relativos à teatralidade e à função do diretor, marcaram o advento da encenação. No campo da interpretação, o trabalho do ator e diretor de teatro russo Constantin Stanislávski, instaura um novo procedimento. As preocupações com visões de luz, espaço e presença física do ator, nas montagens do produtor e diretor de teatro austríaco Max Reinhardt, e idealizadas pelo arquiteto e encenador suíço Adolphe Appia, e o encenador e cenógrafo inglês Edward Gordon Craig, ensejaram a dimensão utópica inerente à mentalidade moderna, distinguida, em suas inúmeras vertentes, por nomes como Nicolas Evreinoff, diretor teatral, professor e teórico russo; Romain Rolland, romancista francês; Jacques Copeau, ator e diretor francês; Vsevolod Meierhold, teórico e encenador russo; os alemães Bertolt Brecht,

dramaturgo, poeta e encenador, e Erwin Piscator, diretor e produtor teatral, expoentes do teatro épico; à frente de toda uma geração de homens e mulheres, que nas mais variadas esferas estabeleceram novos paradigmas para o teatro mundial⁴⁶.

Para Prado, o foco de irradiação de toda a atividade teatral brasileira no Brasil do começo do século XX originava-se sempre do Rio Janeiro. Na capital federal, os espetáculos de comédia de costumes e revistas eram mais bem produzidos e ficavam mais tempo em cartaz. “E da capital carioca, depois de organizados os repertórios, e esgotada sua curiosidade frente ao público, as montagens partiam em excursões para outras praças, alcançando seu amadurecimento profissional” (PRADO, 2003, p.19). Aduz Dória (1975, p. 20-21):

É que somente o povo, em suas camadas abaixo da média, freqüentava as nossas salas de espetáculo, que se resumia no teatro de revista, localizado a Praça Tiradentes, ou então no único teatro estável de comédia que era o Trianon, situado na Avenida Rio Branco. O Trianon, com as suas comediinhas que se sucediam quase semanalmente no cartaz, era o lugar onde se mantinha o fogo sagrado do nosso simplório teatro de dicção, através de uma série de originais que embora assinados por nomes como Heitor Modesto, Gastão Tojeiro, Paulo Magalhães, Oduvaldo Viana ou Armando Gonzaga, cuidavam rotineiramente dos pequenos problemas sentimentais e domésticos das famílias modestas, moradoras dos subúrbios. Era toda uma ciranda cujos componentes eram a mocinha costureira ou caixeira da *Sloper*, o chefe da família, funcionário público ou marido bilontra, o guarda-freios ou chefe de estação da Central, o *chauffeur*, o português, dono do armazém, a empregadinha mulata e sestroza, todos às voltas com pequenos problemas sentimentais, leves infidelidades ou conseqüências oriundas de festejos de carnaval.

Tendo em vista as considerações feitas por esses autores, entende-se que, de certa maneira, até o começo dos anos 20, o teatro que se praticava no Brasil era um teatro dissociado das tendências vanguardistas internacionais; e preso às formas, aos temas e práticas teatrais do final do século XIX, em especial, a comédia de costumes e o teatro musicado. Como nos atestam Guinsburg, Faria & Lima (2006, p. 184):

No período de 1917/1922, o teatro profissional vivenciara, não obstante a sua fraca evolução rumo à modernização, uma renovação temática que culminou no chamado florescimento da comédia de costumes – cujo marco inicial é a peça *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza, estreada em

⁴⁶ GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2006, p.185.

fevereiro de 1917 no Rio de Janeiro. Além desse autor, o movimento teve como autores principais Viriato Corrêa, Abadie Faria Rosa, Gastão Tojeiro e Armando Gonzaga, entre outros. Apesar da renovação temática, esse movimento incidiu superficialmente no fenômeno teatral – nesse caso voltada para a revitalização de um nacionalismo nostálgico e passou a privilegiar os valores rurais e suburbanos da realidade brasileira – e ele se absteve da renovação formal, ou seja: da forma dramatúrgica, da encenação, da produção e da interpretação, que continuaram a ser as mesmas herdadas do século XIX.

Em 1922, a modernidade, que atualizou o campo da literatura, da música, da pintura e das demais artes no Brasil, a partir da Semana de Arte Moderna acontecida em São Paulo, deu pouca atenção ao teatro e sobre ele não exerceu uma maior influência. Como advoga Magaldi (1962, p. 182):

não houve uma manifestação artística que deixasse de respirar o ar de liberdade trazido pelo movimento modernista. Infelizmente, só o teatro desconheceu o fluxo renovador, e foi a única arte ausente das comemorações da Semana. A exigência do trabalho coletivo no espetáculo, com o concurso obrigatório de autor, intérprete e público, afastou o palco da inquietação e da pesquisa que logo lançariam no admirável nível de agora as outras artes. Não seria mesmo verossímil que a prática de uma comédia sentimental, muitas vezes rasteira e padronizada nos efeitos a alcançar sobre a platéia, se sensibilizasse com a audácia de uma pintura, que expunha ao ridículo a preocupação formalista da rima rica. O mundo do teatro profissional perdeu o contato com as demais artes, nessa correspondência que é sempre vitalizadora de todas as expressões.

Segundo Guinsburg, Faria & Lima, (2006), a demarcação oficial do início de uma história do teatro brasileiro moderno pelos pesquisadores é polêmica, pois alguns estudos demonstram que tentativas de modernização na esfera amadora tenham ocorrido já no transcurso das décadas de 1920 e 30⁴⁷.

Cacciaglia (1986, p.101) destaca, entre essas experiências, o trabalho do ator, autor e diretor carioca Renato Vianna, realizador, entre 1922 e 1944, no Rio de Janeiro, de práticas teatrais de vanguarda, nas quais procurava importar as experimentações contemporâneas

⁴⁷ A delimitação da modernidade no teatro brasileiro tem sido controversa, notadamente após a década de 1980, quando duas tendências confrontam-se: a evolutiva e a da ruptura. A primeira considera os procedimentos modernos dispersos ao longo do tempo, sedimentando-se aos poucos em caráter acumulativo, tanto no terreno dramatúrgico quanto no da encenação, tornando difícil isolar os marcos. Os defensores da ruptura, na outra vertente, concordam que a encenação é o fator decisivo para a erupção da renovação cênica entre nós (Guinsburg, Faria & Lima, 2006, p.185).

européias a fim de realizar seu ideal de *teatro de autores, não de atores*⁴⁸. Renato Vianna fundou, com o compositor Villa-Lobos e o poeta Ronald de Carvalho, o grupo *Batalha da Quimera*, que tinha por objetivo apresentar um teatro de síntese, onde a luz e o som fossem aplicados como valores dramáticos, explorando a importância do silêncio, dos planos cênicos e da direção; o grupo estreou o drama *A última encarnação do Fausto*, em 1922.

Em 1934, Renato realizou a montagem da peça *Sexo*, no Teatro Cassino. O espetáculo foi resultado do trabalho do Teatro-Escola, um projeto que tinha como finalidade organizar espetáculos populares e para estudantes. Sua ambição era levar o teatro a todas as camadas sociais, promover talentos e representar peças brasileiras e estrangeiras em temporadas dramáticas regulares. Em 1935, depois de receber críticas, o Teatro-Escola transferiu-se para o Teatro Municipal. Neste local, Renato montou o texto *Deus*, “um drama focalizando a vida de um cientista orgulhoso de sua ciência que acaba reconhecendo sua impotência diante de Deus”, encerrando as atividades do grupo (CACCIAGLIA, 1986, p.101 e 103).

Os projetos, no Rio de Janeiro, do Teatro de Brinquedo, em 1927, e a Companhia de Arte Dramática, em 1937, empreendimentos dirigidos por Álvaro Moreyra e sua esposa Eugênia Moreyra, também são indicados pelos estudos teatrais brasileiros como iniciativas de renovação da arte dramática nacional⁴⁹.

Magaldi (1962, p. 185), apoiado em relatos de Álvaro Moreyra, fornece-nos um quadro resumido, mas elucidativo do projeto teatral do grupo:

Álvaro Moreyra assim define a sua tentativa: “Teatro de Brinquedo...eu queria um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro de reticências. O último ato não seria o último ato... Justamente eu queria o Teatro de Brinquedo, que tinha uma legenda de Goethe: – A humanidade divide-se em duas espécies: a dos bonecos que representam um papel aprendido, e a dos naturais, espécie menos numerosa, de entes que vivem e morrem como Deus criou... – Um teatro de bonecos? Sim. Mas supondo que

⁴⁸ Grifo nosso.

⁴⁹ Enciclopédia Cultural da Literatura Brasileira. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/>. Consulta em: 21/10/08.

nessa estação do século XX, os bonecos, de tal maneira aperfeiçoados, dessem a sensação de gente de carne, osso, alma, espírito... Por que, de brinquedo, simples, infantis”. O Teatro de Brinquedo fez a revelação de Eugênia, e dele, com ela, partiu o evangelho da poesia nova. Numa nota de 1947, vinte anos depois da estréia da companhia, Álvaro Moreyra observou: “Quando realizei o Teatro de Brinquedo, todo mundo foi contra. Anos depois, todo mundo elogiou. Para evitar esse trabalho a todo mundo, desisti... Respeito muito as opiniões alheias...” Esse depoimento irônico e desencantado confirma o pioneirismo da iniciativa de Álvaro Moreyra.

Nos anos de 1930, as manifestações políticas e sociais, vinculadas aos efeitos da Primeira Guerra atingiram seu momento de maior tensão. O mundo começava sentir os efeitos das contradições geradas pelo sistema capitalista. Como indica Sodré (1985, p. 09):

A historiografia moderna chegou a determinado nível de consenso em admitir que o fim do século XIX e o início do século XX são muito mais definidos com a Primeira Guerra Mundial, do que no marco que a cronologia assinala. Realmente, as duas primeiras décadas do século XX pertencem, por muitas razões, ao que o século XIX vinha marcando no seu quadro amplo, desde os costumes até as relações internacionais. Determinados traços do século XX só aparecem com nitidez, havendo nisso também certo consenso, a partir dos anos da terceira década do século, finda a Guerra Mundial. Não apenas pelas graves crises e alaistradas conseqüências que o conflito deixou, mas, além disso, por uma razão suprema: com o advento da Revolução de Outubro de 1917, na Rússia, o mundo conheceria o socialismo na prática, e já não só na teoria. A existência de um país sob o domínio do novo regime social marcava a mudança de tal significação que todas as demais, derivadas da intensa luta armada em que haviam perecido milhões de criaturas, apareceriam como secundárias. A divisão das classes não ocorria, agora, no interior de cada uma das nações – em cada uma assumindo aspectos particulares, evidentemente – para aparecer em escala internacional e colocar, desde logo, e com violência, em primeiro plano aquilo que se convencionou conhecer como questão social.

Desta feita, no ano de 1933, o teatro brasileiro foi marcado por incursões, que revelaram novas abordagens da representação da vida nacional e da nova ordem mundial.

Assim foi a peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, autor egresso do Teatro de Brinquedo, que estreou em junho, no Teatro Cassino, no Rio de Janeiro. O texto do dramaturgo carioca é considerado um dos marcos da dramaturgia brasileira, iniciadora do “teatro social” (MAGALDI, 1962, p. 187).

Segundo Prado (2003, p.22), Joracy trouxe para o palco, “juntamente com a questão social, agravada pela crise de 1929, o nome de Karl Marx, que começava a despontar nos

meios literários brasileiros como o grande profeta dos tempos modernos”. Dória (1975, p. 40)

argumenta que Joracy Camargo acrescentou

uns leves comentários ao nosso meio social, procurando salientar a má distribuição de riquezas, a prepotência dos patrões, etc. Era uma peça que atendia, ainda que de maneira ingênua, às tendências socializantes que se apoderavam de nosso meio intelectual, muito embora de modo um tanto confuso e evidenciado gosto duvidoso.

Em novembro do mesmo ano, estreou em São Paulo o Teatro de Experiência. com a encenação da peça *O bailado do Deus morto*, de Flávio de Carvalho; um espetáculo experimental falado, cantado e dançado, na interpretação de um seletivo grupo de amadores, do qual fazia parte o pintor, cenógrafo, cantor lírico e ator Hugo Adami, todos sob a direção de Flávio⁵⁰.

A montagem de *O bailado* aconteceu no teatro do Clube dos Artistas Modernos, CAM, uma agremiação envolvendo artistas e intelectuais modernistas, que tinham como propósito realizar experiências entre diversas artes, promover debates intelectuais, divulgar novas criações e mobilizar a classe artística para o engajamento político e social.⁵¹ Flávio de Carvalho (1939) definiu:

O teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial das pesquisas de laboratório. Lá seria experimentado o que surgia de vital no mundo das idéias: cenários, modos de dicção, mímica, dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicação de predeterminados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina e escrever para o teatro... e muito mais coisas que no momento me escapam⁵².

⁵⁰ DÓRIA, 1975, pp. 44-45.

⁵¹ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/>. Consulta em: 21/10/08.

⁵² O grupo nasceu em decorrência do debate realizado entre Flávio de Carvalho, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald Sampaio, entre outros, em torno das idéias de renovação das artes cênicas no Brasil. O espetáculo *O bailado do Deus morto* com cenário e figurino visualmente simples, cujo material utilizado era basicamente alumínio e tecido rústico, acontecia ao redor de um deus animal moribundo: seres humanos mascarados assistiam perplexamente a situação e procuravam aleatoriamente lugares onde pudessem se aglomerar e se esconder, numa movimentação expressionista. Após algumas apresentações tumultuosas, o local

Segundo Prado (2003, p.25), nesse momento de amadurecimento da dramaturgia e encenação brasileira, o autor teatral de sucesso nos anos 20, Oduvaldo Vianna começou a dirigir espetáculos, e levou aos palcos a peça *Amor*, no Teatro Rival, com produção da Companhia Dulcina-Durães-Odilon⁵³.

Sérgio de Carvalho (2003) avalia que o ciclo de politização do teatro brasileiro nos anos 1930 contou ainda com as significantes experiências, produzidas por escritores modernistas que debatiam sobre a “arte interessada” e nunca viram suas peças encenadas: Oswald de Andrade e Mário de Andrade. As três peças escritas por Oswald *O homem e o cavalo*, de 1934, *A morta* e *O rei da vela*, ambas de 1937, a última foi levada a cena pela primeira vez pelo Teatro Oficina, em 1967, e uma ópera coletivista tentada por Mário (batizada de *Café*) “compõem um dos mais avançados projetos de pesquisa de forma antiburguesa já tentados no país”⁵⁴.

Nesta direção, caminha um conjunto de autores partidários da tese, com os quais a cena teatral brasileira começou a sofrer mudanças notáveis, mas somente no final da década de 30 e início dos anos 40. Cacciaglia (1975, p. 107) indica que

o movimento de renovação surgido na Semana de Arte Moderna, chegou ao teatro com vinte anos de atraso, às vésperas da década de quarenta. A primeira orientação foi dada, em 1938, pelas atividades da companhia carioca Os Comediantes, fundada por Luísa Barreto Leite e Jorge de Castro, que se propunha um teatro mais sério, consciente, sob novo enfoque de seus

da encenação foi fechado pela polícia, encerrando o ciclo de encenação de *O bailado*. Arte do Século XX / XXI Visitando o MAC na web. Disponível em <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/teatro.html>.

Consulta em: 21/10/08.

⁵³ A peça, com temática ousada para seu tempo, defendia o divórcio para libertar o amor, mas não chega a provocar polêmica pela comicidade que reveste todas as cenas. Seu maior mérito é o jogo que cria entre espaço e tempo, livrando-os das restrições habituais. Dividindo o palco em cinco áreas de representação, o autor decupa a ação, expondo, por exemplo, as diversas fases de uma ligação telefônica: discagem, telefonista, recepção da chamada. Os três atos habituais são fundidos em um ato único e a ação é dividida em 38 quadros, usando para fracioná-los as luzes (que na época não tinham uso dramático, sendo acesas quando anoitecia e apagadas quando todos iam embora). Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/>. Consulta em 21/10/08.

⁵⁴ CARVALHO, Sérgio. Atitude modernista no teatro. Próximo Ato - Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo. São Paulo, 2003. Disponível em < <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/>>. Consulta em: 21/10/08.

elementos, longe de regras tradicionais, e que, eliminando o estrelismo do ator principal, encontrasse a máxima unidade e homogeneidade na procura dos ritmos originais.

O autor considera que, a partir 1938, com a experiência do Teatro do Estudante, no Rio de Janeiro, artistas e intelectuais que, pelo menos há mais de duas décadas procuravam uma identidade teatral legitimamente brasileira e moderna, encontraram novas formas de conceber o texto dramático e sua execução cênica; e, desta maneira, contribuíram para a renovação e valorização da feitura do espetáculo.

Nesse período, com a deflagração da guerra na Europa, o teatro absorveu, no Brasil, as influências das vanguardas artísticas introduzidas na cena local, principalmente, no Rio de Janeiro e São Paulo, por artistas, atores e intelectuais europeus. Como indica Magaldi (1962, p. 193):

O nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa. Mesmo Jouvét, que residiu no Rio de Janeiro, escapando à ocupação alemã da França, na Segunda Grande Guerra, não atuou no meio, de modo a produzir frutos. Foram necessários mais alguns anos para que se consumasse a atualização estética. Sem escolas, sem modelos, sem conhecimento efetivo do problema, não poderíamos, por nossa conta, realizar a mudança. Ela nos veio com a presença de outro estrangeiro trânsfuga da guerra, que aportou ao Brasil um tanto no acaso e que está hoje definitivamente incorporado ao teatro nacional: o polonês Ziembinski. Ziembinski veio preencher um papel que se reclamava: o de coordenador do espetáculo. Sob sua orientação, entrosaram-se os vários elementos da montagem. O ator de nome cedeu lugar à preocupação da equipe. Os cenários e os figurinos, que antes eram descuidados e sem gosto artístico, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas de revolução modernista, sobressaindo-se o nome do pintor Santa Rosa (1909-1956). O conjunto harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das marcações e os efeitos de luz. De súbito, o palco sentiu-se irmanando poesia, ao romance, à pintura e à arquitetura brasileiros, com os quais não mantinha contato.

Foi nesse contexto de transformações que o autor, diretor, crítico e produtor carioca Paschoal Carlos Magno fundou no Rio de Janeiro, em 1938, o Teatro do Estudante do Brasil, TEB.

A idéia do TEB era introduzir em nosso teatro a função do diretor teatral, desenvolver uma equipe amadora com uma função pedagógica, de formação teatral, contratar profissionais experientes para dirigir os espetáculos e, se possível, para atuar. Entendia-se úteis aos atores iniciantes a troca de experiências e a colaboração efetiva com artistas mais maduros⁵⁵.

A peça de estréia do TEB foi *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, no Teatro João Caetano, com direção da atriz Itália Fausta. O espetáculo obteve boa repercussão no meio teatral e possibilitou ao grupo dedicar-se a montagens de outros grandes autores nacionais e estrangeiros, entre eles, Eurípides, Gonçalves Dias, Sófocles, Henrik Ibsen, Martins Pena, auxiliando a consolidar, dessa maneira, as bases para o desenvolvimento da cultura dramática moderna no Brasil. Argumenta Sebastião Milaré:

Surgiram coletivos inspirados pelo grupo de Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Recife e em várias outras capitais. Esses chamados “teatros de estudantes”, às vezes “teatros universitários”, raramente tinham de fato vínculos com instituições de ensino ou com universidades, mas estavam nas cercanias e terminaram por fermentar a idéia do teatro nas instituições, propiciando a instalação de cursos de teatro de nível superior. O mais importante é que o movimento impôs a necessidade da escola para a formação técnica e intelectual do profissional da cena, num processo de liquidação da antiga crença no talento exclusivamente natural, como se fruto da determinação divina.⁵⁶

Sobre o desenvolvimento e o legado do projeto da companhia, Dória (1975, p. 49) argumenta que

Esse teatro obteve a ressonância nacional. Impôs a presença de um diretor, responsável pela unidade artística do espetáculo. Acabou com o ponto. Valorizou a contribuição do cenarista e do figurinista, trabalhando sob a orientação do diretor. Exigiu melhoria de repertório e maior dignidade artística. Destruiu também o preconceito contra a profissão do teatro. Impôs a fala brasileira no nosso palco, onde até então imperava o sotaque lusitano. Abriu caminho, serviu de exemplo. Copiando-lhe o processo e os ideais, multiplicaram-se os teatros de estudantes, operários, comerciários, indústrias, bancários, funcionários, etc.

⁵⁵ Teatro do Estudante do Brasil – “Um grupo de teatro realmente universitário que ajudou a levar a cena brasileira à modernidade”. Revista Eletrônica Teatral Antaprofana. Disponível em <http://www.antaprofana.com.br/>. Consulta em: 21/10/08.

⁵⁶ MILARÉ, Sebastião. Folder do Seminário – A Formação do Ator. Centro Cultural São Paulo. Agosto de 2007. Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/>. Consulta em: 21/10/08.

No ano da fundação do TEB, e também no Rio, o jornalista Celso Kelly, diretor da Associação dos Artistas Brasileiros (AAB), promoveu um concurso de teatro amador com o intuito de estimular a produção teatral.

Da competição saiu vencedor o grupo Os independentes, dirigido por Sadi Cabral e Mafra Filho, com Luiza Barreto Leite e Margarida Bandeira Duarte no elenco, que apresentaram um espetáculo composto de quatro textos originais em um ato: *Uma anedota*, de Marcelino Mesquita; *D. Beltrão de Figueroa*, de Júlio Dantas, ambos escritores portugueses; *Que pena ser só ladrão*, do carioca João do Rio, e *Uma Tragédia Florentina*, do irlandês Oscar Wilde⁵⁷.

O grupo alcançou um considerável sucesso frente à crítica especializada, e Celso Kelly resolveu incorporá-lo às atividades da AAB⁵⁸.

Em 1940, Sadi Cabral e Mafra Filho saíram do grupo, e a direção do conjunto ficou a cargo do fotógrafo Jorge de Castro, da atriz Luiza Barreto Leite, do ator Brutus Pedreira, do crítico e escritor Gustavo Dória e do expoente artista plástico paraibano Tomás Santa Rosa. Depois de um período de discussões em torno do repertório a ser levado, e de ensaios, a companhia batizada com o novo nome de Os Comediantes estreou o espetáculo *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello, no Teatro Ginástico, com direção do escritor carioca Adacto Filho. Ainda nesse ano, com o mesmo diretor, seguiu-se a apresentação de *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard⁵⁹.

Nos anos seguintes, as atividades da companhia agregaram outros nomes, como Agostinho Olavo e Ziembinski. O grupo prosseguiu com bom êxito e novos espetáculos foram encenados como *A verdade de cada um*, na remontagem de 1941, no Teatro João

⁵⁷ DÓRIA, 1975, p. 72.

⁵⁸ O grupo absorvido pela AAB é alvo de interesse de um grupo de intelectuais interessados na entrada, mesmo que tardia, do teatro brasileiro no movimento iniciado pela Semana de Arte Moderna. Reunidos em experiências amadoras, eles intentam modificar o panorama do teatro que se faz na época, dominado pelo teatro de revista e pelos atores-empresários, tais como Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira e Jaime Costa. Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/>. Consulta em 21/10/08.

⁵⁹ DÓRIA, 1975, pp. 73-75.

Caetano. Em 1943, produziu com direção de Adacto Filho, *Capricho*, de Alfred Musset, e *Escola de Maridos*, de Molière, em um só programa, e *O Escravo*, de Lúcio Cardoso. No mesmo ano, Ziembinski realizou sua primeira direção com *Fim de jornada*, de Robert Sheriff⁶⁰.

No final do ano de 1943, Os Comediantes empreenderam seu maior sucesso, com a encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo os estudiosos defensores de uma linha evolutiva da história do teatro brasileiro, “a produção de *Vestido de noiva*, teria equacionado, pela primeira vez, a indispensável tríade autor/encenador/elenco, pioneiramente ali instituída”⁶¹.

Sobre o enredo e a encenação de *Vestido de noiva*, Cacciaglia (1986, p. 109) diz:

Era a primeira vez que se passava das normais histórias ambientadas na sala de visitas para a realidade dilacerante do subconsciente e da memória. Nelson Rodrigues, valendo-se das intuições pós-freudianas, consegue criar um texto desagradável, portador de uma carga insuportável de angústia, dilacerante para o autor, os intérpretes e o espectador. Protagonista do drama é uma pobre mulher, Alaíde, deprimida e aniquilada por uma briga com a irmã por causa de problemas conjugais. Sai de casa e é atropelada por um automóvel que continua em sua corrida. A ação desenrola-se nas últimas horas de vida da mulher, em três planos: o da realidade (a operação por que está passando), o da memória (o passado da protagonista) e o do inconsciente (os sonhos e a alucinação). Assim, durante os três atos da peça desenrolam-se paralelamente duas histórias, as de Alaíde, de seu marido e da irmã, e a história de amor romanesca de Madame Clessi por um belíssimo adolescente, que a protagonista lera por acaso num jornal. Na memória e na alucinação da moribunda os dois fatos se fundem e o jovem amado por Madame Clessi aparece com os traços do marido. O final, com a sobreposição da marcha fúnebre e com a marcha nupcial, faz prever um casamento entre o viúvo de Alaíde e a irmã.

Depois do sucesso estabelecido com a temporada de *Vestido de noiva*, Os Comediantes se desligaram da AAB. A companhia criou seus próprios estatutos e passou a ser dirigida pelo escritor e homem de teatro Aníbal Machado⁶².

⁶⁰ Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/>. Consulta em 21/10/08.

⁶¹ GUINSBURG, FARIA, & LIMA. 2006, 185.

⁶² DÓRIA, 1975, p. 72.

O grupo prosseguiu suas atividades montando textos bem-sucedidos: *Pelleas e Melisanda*, de Maurice Maeterlinck, em 1943, e *O leque*, de Carlo Goldoni, em 1944, dividindo-se na direção Ziembinski e Adacto Filho, que levaram o repertório a São Paulo. Em janeiro de 1946, no Teatro Fênix encenaram *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues, com direção de Zigmunt Turkow, e *Era uma vez um preso*, de Jean Anouilh, dirigido por Ziembinski. A companhia adquiriu experiência, profissionalizou-se, passou por reestruturações de elenco e funcionamento, subindo à cena novamente em julho, no Teatro Ginástico, com *Desejo*, de Eugene O'Neill, e em novembro com *A rainha morta*, de Henry de Montherlant⁶³.

No ano seguinte, a companhia se extinguiu, antes, porém, levando à cena *Terras do sem fim*, adaptado de Jorge Amado, em co-produção com o TEN; *Não sou eu...*, de Edgard da Rocha Miranda, no Teatro Ginástico, e uma remontagem de *Vestido de noiva*, no Teatro Carlos Gomes, com Maria Della Costa e Cacilda Becker no elenco⁶⁴.

Magaldi (1962, p. 193) comenta que Os Comediantes

reunindo amadores, lançaram-se à tarefa de reforma estética do espetáculo. Não se observou uma diretriz em seu repertório, nem coerência nos propósitos artísticos. Um lema apenas pode ser distinguido na sucessão algo caótica de montagens, em meio a crises financeiras, fases de alento e de desânimo; todas as peças devem ser transformadas em espetáculo. Modificando o panorama do teatro brasileiro, em que o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios. *Os Comediantes* transferiam para o encenador o papel de vedeta.

Segundo Guinsburg; Faria; Lima (2006, p. 185), embora seja recorrente, os estudos teatrais brasileiros apontarem que a modernidade vinda da Europa estabeleceu-se no palco nacional, com a montagem de *Vestido de noiva*, não se deve ignorar que essa concepção de moderno havia ganhado contornos anteriores, definidos por intermédio do Teatro Universitário presente, principalmente, no Rio de Janeiro e São Paulo e através do diálogo

⁶³ Os Comediantes. O Grupo que realizou o espetáculo marco da nossa modernização cênica: "Vestido de Noiva". Revista Eletrônica Teatral Antaprofana. Disponível em <http://www.antaprofana.com.br/>. Consulta em 21/10/08.

⁶⁴ Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/>. Consulta em 21/10/08.

deste com o repertório artístico da Europa (especialmente a França, Inglaterra e Alemanha) e dos Estados Unidos.

Para Magaldi (1962), no caminho trilhado pela atuação do TEB e de Os Comediantes, considerados os grupos precursores “na tentativa de disciplinar a montagem” (Ibidem, p.193), seguiram-se diversos empreendimentos amadores, que abraçaram a idéia da renovação teatral.

Dória (1962, p. 108) destaca, entre essas iniciativas, o Grupo de Teatro Experimental (GTE), de São Paulo, fundado em 1942 pelo diretor e autor Alfredo Mesquita, que “iria se tornar uma das pedras angulares da fixação do teatro profissional em São Paulo”, com seus desdobramentos e as fundações da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948.

O Grupo Universitário de Teatro (GUT), criado por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado, ligado à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, USP. O GUT se propunha a divulgar nossa literatura dramática, apresentando apenas textos escritos em português, oferecendo “um repertório que visasse sempre a um aspecto literário e didático”. Com sucesso o grupo levou aos palcos paulistas, de 1944 a 48, peças de autores como Gil Vicente, Martins Pena, Mário Neme, Carlos Lacerda e Jean Anouilh⁶⁵.

Outros grupos a serem citados são o Teatro Anchieta e o Teatro do Estudante, ambos no Rio Grande do Sul. O primeiro foi fundado por Renato Viana, em 1942, no Teatro São Pedro, em Porto Alegre. Seu repertório levado a diversas regiões do país incluiu obras de Dostoiévski, Florêncio Sánchez, Ibsen e Renato Viana. Paschoal Carlos Magno classificou de

⁶⁵ DÓRIA, 1975, p. 108.

“exemplar” a companhia. Porém, as alterações políticas determinadas pelo fim do Estado Novo afetaram o grupo com o fim das subvenções estatais, levando à sua extinção⁶⁶.

O segundo foi fruto da efervescência nacional e local provocada pela atuação do TEB, no Rio de Janeiro, que contagiou o meio acadêmico rio-grandense-do-sul. Sua fundação está ligada a União Estadual dos Estudantes (UEE), pois foi no II Congresso da UEE do Rio Grande do Sul que se aprovou em assembléia a fundação de um grupo de teatro amador. O grupo montou textos de Armando Gonzaga, Alejandro Casona, Nuestra Natacha, Jacinto Grau, Sófocles e Nelson Rodrigues, e revelou nomes de destaque, como José Lewgoy, Walmor Chagas, entre outros⁶⁷.

No Nordeste, destaca-se o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), criado pelo diretor, dramaturgo e escritor Hermilio Borba Filho,⁶⁸ em 1946, na cidade do Recife. O TEP surgiu com os objetivos de privilegiar a dramaturgia brasileira, montando textos de autores nacionais e regionais, particularmente aqueles que se dedicassem às questões da vida nordestina.⁶⁸ O grupo foi formado em sua maioria por alunos da Faculdade de Direito do Recife, que se dedicaram a levar aos palcos “uma arte dramática que refletisse o desejo e o pensamento do povo”. Um dos nomes de destaque do TEP é Ariano Suassuna, que teve seus textos com a temática popular e religiosa encenados pela companhia⁶⁹.

No Rio de Janeiro, ainda entre os grupos amadores e universitários que renovaram a cena teatral brasileira, podem-se citar, o Teatro Universitário (TU), de Jerusa Camões, e o Teatro Experimental do Negro (TEN), de Abdias Nascimento.

O TU foi criado por Jerusa Camões, na Escola Nacional de Música, em 1938. O grupo composto na sua maioria por estudantes universitários começou suas atividades apresentando somente peças musicadas no auditório da Escola, obtendo sucesso. O estudante

⁶⁶ Renato Vianna e Campanhas Artísticas. *As Muitas Estações de Um Gesto Pioneiro*. Revista Eletrônica Teatral Antaprofana. Disponível em <http://www.antaprofana.com.br/>. Consulta em: 21/10/08.

⁶⁷ PEIXOTO, 1997, p.36.

⁶⁸ PONTES, 1966, p. 14.

⁶⁹ GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.247.

de direito Mário Brasini e a diretora e professora Esther Leão, do TEB, foram convidados por Jerusa a integrarem e colaborarem com as atividades da companhia. E apoiados pelo então ministro da educação, Gustavo Capanema, e pelo Serviço Nacional do Teatro (SNT) empreenderam outros espetáculos de bom êxito⁷⁰.

A companhia desde o momento da sua estréia ao longo da década de 1940 exibiu um repertório que contou com a montagem de textos importantes da dramaturgia nacional e internacional: *Filigranas*, em 1938, a primeira obteve êxito apresentando trechos da *Cavalaria Rusticana*, da obra *La Boème*, de Rigolletto, arranjada por Jerusa Camões e Hugo Lacorte Vitale, intercalados com esquetes, poesias e números independentes⁷¹.

Segundo Gustavo Dória (1975, p. 68) com o “sucesso obtido o grupo animou-se a projetos mais ambiciosos, o lançamento de uma opereta brasileira, *O Mano de Minas*, de Verdi Carvalho, onde consegue repetir e ampliar o êxito do espetáculo inicial”, seguido das montagens de *Longe dos olhos*, opereta de Abadie de Faria Rosa e, posteriormente em 1943, *A viúva alegre*, de Franz Lehar; *As mulheres nervosas*, de Ernest Blum e Raul Touché, com direção geral de Jerusa Camões e direção artística de Mário Brasini; *Dirceu e Marília*, de Afonso Arinos de Mello Franco; *O irmão das almas*, de Martins Pena; *Cabecinha de vento*, de Sílvio Zambaldi; *O carnaval*, de J. Macedo Soares. *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, em 1945; *Gonzaga* ou *A Revolução de Minas*, de Castro Alves, em 1947; *A Dama da Madrugada*, de Alejandro Casona, 1948; *O Pai*, de August Strindberg, em 1949; *Quebranto*, de Coelho Neto, em 1950, todos sob a direção de Esther Leão⁷².

O grupo fixou-se na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), mas não se deteve aí. Vejamos:

O TU apresentava-se nos mais diferentes lugares: teatro do centro da cidade, fábricas, quartéis, escolas, onde fosse possível e existisse gente a fim de ver teatro. Assim, procurava para seu repertório textos que pudessem interessar

⁷⁰ DÓRIA, 1975, p.68.

⁷¹ Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/>. Consulta em 21/10/08.

⁷² Idem

a todas as pessoas. E assumia alegremente o desafio de materializar o texto escolhido em cena, depois de muito estudo e ensaio. O Teatro Universitário foi uma experiência de autoconstrução de grupo, observando com extrema sensibilidade a sensibilidade do seu público, mas sem um programa de ação definido. O grupo consolidava-se, transformava-se e produzia na sua própria dinâmica, estabelecendo seu próprio padrão. Fazia caminho ao andar. E esta foi sua grande importância no processo modernizador da nossa cena.⁷³

Dória (1975, p. 69-70.) avalia que num período de quase dez anos, a partir de 1940, o TU desenvolveu uma atividade das maiores, e “que sua contribuição mais efetiva talvez tenha sido através do elemento humano”, pois conseguiu revelar para o teatro brasileiro um número de atores e atrizes com posição de destaque nos palcos, como Jaime Barcelos, Fernando Pamplona, Fernando Torres, Nathália Timberg, Nicette Bruno, Paulo Fortes, Sérgio Cardoso, Sérgio Britto, Zezé Pimentel entre outros.

2.3 Abdias do Nascimento – um caipira negro em cena

Num contexto de profundas transformações e contestações, o Teatro Experimental do Negro foi criado por Abdias do Nascimento, no Rio de Janeiro, em 1944, um contraponto diante das representações caricaturais e estereotipadas de negros que figuravam no teatro brasileiro até aquele momento. Como nos indica seu idealizador:

O teatro reconhecido como atividade decente, os negros só tiveram chance de entrar nele depois de acabado o espetáculo, para limpar a sujeira deixada pelos brancos nos auditórios, camarins, palcos, banheiros e mictórios. As peças que se escreviam e se encenavam refletiam unicamente a vida, os costumes, a estética, as idéias e aspirações da classe dominante, completamente clara, ou supostamente caucásica. Mais da metade da população, de origem africana, não contava, nem existia mesmo para o nosso teatro. Participante de origem africana numa peça, só se fosse em papel exótico, grotesco, ou subalterno. Destituído de qualquer humanidade ou significação artística. Personagens tipificadas nas empregadinhas brejeiras, reboladeiras, de riso e acesso fácil, mães pretas chorosas, estereotipadas, amesquinhando o profundo e verdadeiro sofrimento das

⁷³ *Teatro Universitário – Um grupo de teatro realmente universitário que ajudou a levar a cena brasileira à modernidade. Revista Eletrônica Teatral Antaprofana. Disponível em <http://www.antaprofana.com.br/>. Consulta em 21/10/08.*

mulheres negro-africanas; negros idosos, pais-joãos dos quais se tirava a dignidade e o respeito, pela imposição de um servilismo, uma domesticação, exibidas e proclamadas como qualidade genética da raça negra; com mais frequência o que se via em cena eram os moleques gaiatos, fazendo micagens, carregando bandeja e levando cascudos. Tudo não passava da caricatura do negro que a sociedade cultivava, até que em 1944 fundei no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro. (Nascimento, 2002, pp.137-138)

A socióloga Rosa (2007, p. 17) defende a tese de que o projeto principal do TEN foi “estabelecer o negro como autor, diretor e ator, além de ter buscado representar dramas que se aproximassem daqueles vividos pelo negro na sociedade brasileira. Isso nem sempre foi possível, pelo menos nos termos estabelecidos pelo mentor do grupo”.

Antes de compormos a trajetória de criação do TEN, é necessário historiar, brevemente, a vida de Abdias do Nascimento, para percebermos a história da companhia vinculada à participação de seu idealizador.

Abdias é animador cultural, artista plástico, ensaísta, dramaturgo, poeta e político. Um intelectual ligado às questões do negro e da defesa dos direitos humanos. É professor emérito da Universidade do Estado de Nova York, em Buffalo, Estados Unidos, tendo nessa permanecido de 1971 a 1981 e recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 1993; e pela Universidade Federal da Bahia, em 2000. Em 1990, foi eleito senador pelo Rio de Janeiro com Darcy Ribeiro e Doutel de Andrade na chapa do Partido Democrático Trabalhista (PDT). Em 1991, foi nomeado primeiro titular da Secretaria Extraordinária de Defesa e Promoção das Populações Afro-Brasileiras (SEAFRO) do Governo do Estado do Rio de Janeiro, criada pelo Governador Leonel Brizola. Em 1996, faleceu o senador Darcy Ribeiro e Abdias assumiu sua cadeira no Senado, exercendo o mandato até 1999 (NASCIMENTO, 2003).

O negro Abdias nasceu a 14 de março de 1914, na cidade de Franca, a 400 quilômetros da capital paulista. O pai de Abdias, José Ferreira do Nascimento, foi músico e sapateiro, sua mãe, Georgina Ferreira do Nascimento, foi doceira e costureira; o jovem

Abdias viveu entre uma fazenda em Cristais⁷⁴ e Franca. Na adolescência, cursou contabilidade e, formado, alistou-se no Exército, indo morar em São Paulo, em 1930. Narra-nos Macedo (2005, p. 40):

Esta foi a sua estratégia para sair de casa e ir para a capital paulista. Alterou a sua idade no documento, aumentando-a, e conseguiu a passagem de trem entre Franca e São Paulo por meio de um conhecido de sua mãe, na Câmara Municipal da cidade. Chegando a São Paulo, se apresentou como voluntário no Exército, sendo designado para o Quartel Militar de Itaúna, atual Osasco, onde começou a servir como recruta no 2º Grupo de Artilharia Pesada. Ali ficaria durante seis anos e galgaria várias posições, chegando ao posto de Cabo e realizando serviços administrativos, devido ao seu grau de instrução mais elevado do que da maioria do contingente. Todavia, sua iniciação na instituição militar não foi tranqüila. Conheceu a vida dura e disciplinada das Forças Armadas através dos trabalhos que era designado a fazer. Ainda em 1930, sua mãe faleceu em Franca, algo marcante para o jovem, que havia fugido dias antes para visitar a mãe, que se encontrava enferma.

Na capital, engajou-se na luta contra o racismo participando da Frente Negra Brasileira⁷⁵; organizou eventos como o Congresso Afro-Campineiro, realizado no Instituto de Ciências e Letras de Campinas, em 1938, que teve por objetivo analisar a situação social dos negros, no Brasil daquele período. Neste mesmo ano, foi condenado e preso durante cinco meses, por sua participação em movimentos antiditadura varguista. Ao sair da prisão, foi expulso do Exército⁷⁶.

No final da década de 1930, o jovem Abdias transferiu-se para o Rio de Janeiro. Na capital federal, tomou contato com o integralismo⁷⁷ e, em 1941, foi convidado a juntar-se a *Santa Hermandad Orquídea*, (um grupo de intelectuais e poetas argentinos e brasileiros)⁷⁸.

⁷⁴ Essa fazenda de Cristais, durante os passeios de infância, Abdias diz em sua bibliografia, era o lugar onde ouvia histórias mais fantásticas e imaginativas, que o faz lembrar hoje das histórias do dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill. (NASCIMENTO, 2006. p. 35). Para um relato mais apurado e aprofundado da vida de Abdias do Nascimento recomendamos a leitura de MACEDO (2005).

⁷⁵ A Frente Negra Brasileira foi um movimento social que ajudou a combater o racismo na cidade de São Paulo, de 1931 até 1936, tornando-se partido político em 1937. Neste momento, o movimento é reprimido pelo governo de Getúlio Vargas, com o advento do Estado Novo. Envolvida num debate interno em torno das simpatias à ideologia nazifascista, a organização se desintegra (BARBOSA, 1998).

⁷⁶ SEMOG; NASCIMENTO. 2006, pp. 90-91.

⁷⁷ Movimento político brasileiro de cunho nacionalista, fundado em 1932, por Plínio Salgado, e extinto em 1937. Nesse movimento, Abdias toma contato com intelectuais e autores teatrais como Roland Corbusier, Adonias Filho, Gerardo Mello Mourão, Alceu Amoroso Lima, entre outros.

⁷⁸ Cria-se no Rio de Janeiro, no final da década de 1930, a Santa Hermandad Orquídea, formada por seis poetas e artistas: Godofredo Tito Iommi, Efrain Tomás Bó e Juan Raúl Young, argentinos, e os brasileiros Gerardo Mello

Com o grupo viajou para uma série de palestras pelo norte do Brasil e pela América do Sul. Na cidade de Lima, no Peru, assistiu a uma montagem de *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Nessa montagem, a personagem do “imperador” foi representada por um ator branco pintado de preto, num típico “*black face*”, o argentino Hugo D'Eviéri⁷⁹.

O fato tem conseqüência. Faz Abdias refletir sobre a situação do negro no teatro brasileiro. Na volta da viagem da *Santa Hermandad de Orquídea*, ele não segue com o grupo e estende-se por um ano em Buenos Aires, lugar onde adquire uma vigorosa experiência em dramaturgia freqüentando o *Teatro Del Pueblo*, uma escola de teatro experimental⁸⁰.

Em 1943, Abdias voltou ao Brasil e mesmo já desligado do Exército, novamente foi condenado à reclusão, cumprindo pena durante quase três anos na Penitenciária do Carandiru em São Paulo, desta vez por um processo disciplinar decorrente de sua ausência. Na prisão, ele tomou contato com uma extensa literatura dramática e escreveu seus primeiros textos teatrais: *Zé bacoco*, uma sátira aos hábitos dos soldados interioranos, especialmente os goianos; *Submundo*, um “docudrama” sobre o universo penitenciário baseado nos relatos dos presos e *Zé Capetinha*, uma novela sobre a interação de negros e brancos no Brasil. E com os

Mourão, Napoleão Lopes Filho e Abdias Nascimento. Disponível em <http://www.abdias.com.br/>. Consulta em 21/10/08.

⁷⁹ Blackface é uma técnica com maquiagem teatral para dar a aparência de negros a atores brancos, que se originou nos Estados Unidos, especialmente depois da Guerra Civil Americana (1861- 1865), para apresentações nomeadas menestrel, um espetáculo de entretenimento, piadas, música e dança, e o personagem em blackface representava o estereótipo do afro-americano. Os shows agrediam os negros de muitas formas. Como ignorante, preguiçoso, estúpido, supersticioso, contente e musical. Os espetáculos de menestrel começaram em 1830. Os shows continuaram fazendo sucesso até perto de 1910, mas perderam grande parte de sua popularidade à medida que a população afro-descendente foi conquistando espaço político e vitórias sociais na luta contra o racismo. A tradição foi forte nos EUA por quase cem anos e ficou também famosa internacionalmente, principalmente na Inglaterra, onde ela durou até mais. Em meados do século XX, com as mudanças de atitudes com relação ao racismo na América, o blackface caiu em desuso e inclusive se transformou num exemplo utilizado pelos afro-americanos para denunciar e combater politicamente o comportamento de racistas. HUGHES, Langston, and MELTZER, Milton. *Black Magic: A Pictorial History of Black Entertainers in America*. New York: Bonanza Books, 1967, p.189. No Brasil, o blackface mais famoso é o do ator Sérgio Cardoso, que interpretou um negro na novela *A cabana do Pai Tomás* da TV Globo, em 1969. Sérgio Cardoso foi pintado, usando peruca e rolhas no nariz para ficar parecido com um negro (ARAÚJO, 2000. p.123).

⁸⁰ O *Teatro del Pueblo*, de Leónidas Barletta, é um dos primeiros teatros independentes da América Latina e da Argentina. Fundado no final de 1930, o grupo se propõe como um teatro crítico em relação aos teatros comerciais, procurando colocar em cena obras do teatro moderno e preocupado em levar o teatro até as massas. Entre 1937 e 1943, o *Teatro del Pueblo* realiza encontros com poetas e narradores com o objetivo de enriquecer a arte dramática e incentivar uma produção dramaturgica nacional e latino americana. Disponível em <http://www.teatrodelpueblo.org.ar>. Consulta em 21/10/08.

outros detentos desenvolveu uma proposta teatral, o *Teatro do Sentenciado*. Tratou-se de um projeto de vanguarda para a época, os presos criavam e encenavam seus próprios textos⁸¹.

Em liberdade, Nascimento leu num jornal paulistano da época um artigo do escritor Galeano Coutinho sobre a necessidade da criação de uma companhia de teatro negro no Brasil. Aproveitou a deixa e buscou apoio de artistas e intelectuais para a criação de um grupo de teatro experimental de elenco composto de intérpretes negros, dedicados a representar peças com as temáticas das culturas afro-brasileiras e dos conflitos raciais; procurou o crítico, escritor e jornalista Fernando Góes. Este o apresentou ao escritor modernista Mário de Andrade, que não demonstrou interesse pelo projeto, como conta Abdias (2004, p.211):

Polidamente rechaçada pelo então festejado intelectual mulato Mário de Andrade, de São Paulo, minha idéia de um Teatro Experimental do Negro recebeu as primeiras adesões: o advogado Aguinaldo Oliveira de Camargo, o companheiro e amigo desde o Congresso Afro-Campineiro que realizamos juntos em 1938; o pintor Wilson Tibério, há tempos radicado na Europa; Teodorico dos Santos e José Herbel. A estes se juntaram, logo depois, Sebastião Rodrigues Alves, militante negro; Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, o jovem valoroso Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio e tantos outros.

Em 1944, Abdias mudou-se novamente para o Rio de Janeiro, onde assistiu a uma série de conferências de Pascoal Carlos Magno, advogando sobre a necessidade da criação de grupos de teatro experimentais e universitários. Na Cidade Maravilhosa, o local de encontro de artistas, intelectuais e políticos era o Café Vermelhinho, localizado na rua Araújo Porto Alegre, em frente do prédio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no centro da cidade. Nesse lugar, ele foi entusiasmado a dar seqüência ao projeto. Expõe Abdias:

A primeira ajuda, o primeiro socorro e o primeiro apoio que recebi foi do escritor Aníbal Machado; nesse tempo, ele tinha a casa aberta a toda manifestação da inteligência brasileira, em Ipanema. Foi lá que nós tivemos uma noite de conversa, de papo, de entrosamento da minha idéia, para a qual eu recebi toda a solidariedade do anfitrião. Eu estava recolhendo todo o apoio possível e, inclusive, o Aníbal Machado imediatamente passou a mão no telefone e chamou a redação de um jornal; foi *O Jornal* – e quem era o secretário de *O Jornal*? Era Carlos Lacerda. Carlos Lacerda imediatamente deu todo apoio, teve uma conversa muito encorajadora comigo”. “Um outro

⁸¹ SEMOG; NASCIMENTO. 2006, pp.118-119.

detalhe, que esqueci de mencionar, foi que, em São Paulo, eu tinha lido um artigo do escritor Galeano Coutinho, da imprensa paulista (não me lembro qual o jornal, mas naquela época ele tinha uma crônica diária), e ele estava exatamente advogando a existência de um teatro negro no Brasil.⁸²

2.4 “Uma aventura teatral afro-brasileira” – A criação e trajetória do Teatro Experimental do Negro

1944 foi um ano de agitação na vida cultural, política e social brasileira. Marcou o declínio do governo ditatorial de Getúlio Vargas com a entrada do país na Segunda Guerra e a insurgência de manifestações contra o regime. Na Rua Direita, no centro da cidade do Rio de Janeiro, lojistas tentaram proibir a circulação de negros causando grande tumulto, revelando a face da nossa “democracia racial” (COSTA PINTO, 1998, p. 247).

Entre outros nomes da literatura, o poeta negro Solano Trindade publicava seu primeiro livro *Poemas de uma vida simples*, uma obra considerada inovadora dentro do quadro da produção literária brasileira de então⁸³. O cenário musical foi marcado pela publicação do *Manifesto de 1944*, assinado pelo Grupo Música Viva, dirigido pelo maestro alemão Hans-Joachim Koellreuter, que se propunha a atualizar a produção musical nacional (KATER, 2001). Nos cinemas foi lançada a fita *Tristezas não pagam dívidas*, de Ruy Costa e José Carlos Burle, um musical carnavalesco produzido pela Atlântida; no elenco contracenou, pela primeira vez, a dupla de atores Grande Otelo e Oscarito (BASTOS, 2001).

Foi nessa atmosfera que o TEN apresentou-se pela primeira vez em 21 de dezembro desse ano, colaborando na peça *Palmares*, da estreante poetisa carioca Stella Leonardos. A montagem foi realizada na Casa do Estudante, sede da UNE, no bairro do Flamengo, com a produção do TEB e direção de Paschoal Carlos Magno. No drama, o grupo representou os rebeldes do quilombo de Palmares (MACEDO, 2005, p. 74).

⁸² SÉMOG; NASCIMENTO, 2006, p.119.

⁸³ TRINDADE, Solano. Cantares ao meu povo. São Paulo: Fulgor, 1961.

A participação dos atores e atrizes do TEN recebeu boa crítica da imprensa teatral, e logo depois o grupo decidiu levar um espetáculo próprio, mas verificou que não contava ainda com intérpretes bem-formados, e que não havia na literatura dramática brasileira textos disponíveis para seus objetivos. Acrescenta Abdias (2004, p. 214)

A primeira vitória abriu passagem à responsabilidade do segundo lance: a criação de peças dramáticas brasileiras para o artista negro, ultrapassando o primarismo repetitivo do folclore, dos autos e folguedos remanescentes do período escravocrata. Almejávamos uma literatura dramática focalizando as questões mais profundas da vida afro-brasileira. Toda razão tinha o conselho de O'Neill. Uma coisa é aquilo que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa é o seu até então oculto coração, isto é, *o negro desde dentro*. A experiência de ser negro num mundo branco é algo intransferível (grifo nosso).

Para o sociólogo Costa Pinto (1998, p. 246), originalmente, o TEN surgiu como “um protesto contra a ausência do negro nos palcos brasileiros, ou contra a presença apenas em papéis de segunda categoria, geralmente bufões ou ridículos, que assim teatralizavam a posição socialmente subalterna do negro na estrutura social”, e que a trupe negra não desejava reproduzir. Argumenta Abdias (2004, p. 212):

O TEN não se contentaria com a reprodução de tais lugares-comuns, pois procurava dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da personalidade do grupo afro-brasileiro. Qual o repertório nacional existente? Escassíssimo. Uns poucos dramas superados, onde o negro fazia o cômico, o pitoresco, ou a figuração decorativa: *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1859), ambas de José de Alencar. *Os cancros sociais* (1865), de Maria Ribeiro; *O escravo fiel* (1858), de Carlos Antonio Cordeiro; *O escravocrata* (1884) e *O dote* (1907), de Artur Azevedo, a primeira com a colaboração de Urbano Duarte; *Calabar* (1858), de Agrário de Menezes; as comédias de Martins Pena (1815-1848). E nada mais. Nem ao menos um único texto que refletisse nossa dramática situação existencial.

O grupo seguiu o ideário de Abdias e procurou um autor que atendesse aos requisitos de seu projeto cênico. Durante este tempo de pesquisa, o TEN criou e desenvolveu palestras e seminários voltados à formação do quadro artístico.

Entre os cursos promovidos pela companhia e ministrados nas salas emprestadas pela UNE, estavam o de alfabetização, sob a responsabilidade do escritor Ironides Rodrigues, o de

iniciação à cultura geral, lecionado por Aguinaldo Camargo, e as primeiras noções de teatro e interpretação ensinadas por Abdias. As atividades contaram com a participação de palestrantes convidados, entre os quais os professores José Carlos Lisboa e Maria Yeda Leite, o ex-adido cultural da Embaixada dos Estados Unidos, o professor Rex Crawford, o poeta José Francisco Coelho, e o escritor Raimundo Souza Dantas⁸⁴. Relata-nos Rodrigues (1998, p. 210-211):

O Teatro Experimental do Negro tinha por base o teatro como veículo poderoso de educação popular. Tinha sua sede num dos salões da União Nacional dos Estudantes, onde aportavam dos subúrbios e dos vários pontos da cidade, operários, domésticas, negros e brancos de várias procedências humildes. Ali, a pedido de Abdias, ministrei por anos a fio, um extenso curso de alfabetização em que, além dos rudimentos de português, história, aritmética, educação moral e cívica, ensinei também noções de história e Evolução do Teatro Universal, tudo entremeado com lições sobre folclore afro-brasileiro e as façanhas e lendas dos maiores vultos de nossa raça. Uma vez por semana, um valor de nossas letras ali ia fazer conferência educativa e acessível àqueles alunos operários que até altas horas da noite, vencendo um indisfarçável cansaço físico, ali iam aprendendo tudo o que uma pessoa recebe num curso de cultura teórica e ao mesmo tempo prática. Como aprendizado das matérias mais prementes, para um alfabetizado, havia a leitura, os ensaios e os debates de peças como *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, *História de Carlitos*, de Henrique Pongetti, *História de Perlimplín*, de Garcia Lorca, *Todos os filhos de Deus têm asas*, *Moleque Sonhador*, *Onde está marcada a cruz*, todas as peças de forte conteúdo racial e humano, de Eugene O'Neill.

Com o apoio de artistas, intelectuais e, especialmente, da classe teatral carioca, após alguns meses de aulas e ensaios, estavam preparados os primeiros atores e atrizes do TEN, tal qual afirmou Abdias (2004, p. 211): “Estávamos em condições de apresentar publicamente o nosso elenco”. Porém, segundo o autor faltava encontrar uma peça que não apresentasse o negro como anedótico, exótico ou folclórico (Ibidem, p. 212):

Revelou-se então a necessidade de uma peça ao nível das ambições artísticas e sociais do movimento: em primeiro lugar, o que então se valorizava e divulgava em termos de cultura afro-brasileira, batizado de “reminiscências”, eram o mero folclore e os rituais do candomblé, servidos como alimento exótico pela indústria turística (no mesmo sentido podemos inscrever hoje a exploração do samba, criação afro-brasileira, pela classe dominante branca, levada nos últimos anos ao exagero do espetáculo

⁸⁴ NASCIMENTO, 2004.

carnavalesco luxuoso e, pela carestia, cada vez mais longe do alcance do povo que o criou.

No Brasil até os anos 30, foi especialmente através da dança, do canto e do corpo (samba, macumba, capoeira), que a personagem negra se apresentou no teatro brasileiro. Na visão de Bastide (1983, p. 146), o teatro negro “surge sob a forma do negro “musical”, do negro sem problemas, do negro dependente ou místico”, ainda carregando o legado escravista.

Reitera o autor (Idem):

Enquanto o teatro tradicional afro-brasileiro, o único em que o negro podia encontrar sua autenticidade, era um teatro corporal que só transmitia sua mensagem por intermédio da dança, do gesto, o teatro dos brancos se apresentava sob a forma de discurso. Ora, o discurso (o período abolicionista já tinha demonstrado) possuía mais força convincente do que a linguagem puramente corporal; e isso tanto mais que, como a linguagem corporal do branco, a comunhão das raças só dificilmente poderia acontecer. Diante dessa dificuldade de comunicação através dos sambas, dos candomblés, até mesmo da umbanda (da qual já dissemos que, tragicamente, só se reconcilia as raças retomando a imagem estereotipada do negro bom escravo, não do negro revoltado), só restava aos novos intelectuais negros uma saída: retomar dos brancos o “discurso” sobre os negros para inverter seus termos e instituir assim o único diálogo que poderia se tornar autêntico; em suma, era preciso criar um teatro negro no mesmo tipo que branco, quer dizer, como linguagem vocal e voltado a uma práxis política.

Em busca de um teatro negro engajado, o TEN, antes da primeira apresentação oficial, realizou a experiência de um recital com textos de poetas negros, entre eles: *Always the same*, do estadunidense Langston Hughes, *Hermano negro*, do cubano Regino Pedroso, e *Menina de favela*, do carioca Aladir Custódio⁸⁵.

Depois do recital, o grupo, finalmente, elegeu o texto para a estréia. A peça a ser levada era *O Imperador Jones*⁸⁶ de Eugene O'Neill, ganhador do prêmio Nobel de literatura,

⁸⁵ SEMOG; NASCIMENTO. 2006, p.135.

⁸⁶ Um drama em oito cenas, escrito em 1920. Baseado num acontecimento da história do Haiti. Mostra a decadência de um ex-cabineiro de trem, Brutus Jones, que foge da prisão para uma ilha do Caribe. Com a ajuda do aventureiro Henry Smithers, Jones convence os habitantes de que é um mágico, e eles o coroam imperador. Jones explora seus súditos e abusa do poder, dizendo que somente uma bala de prata poderá matá-lo. Avisado de uma insurreição iminente, foge para a floresta. Ali confronta seus demônios interiores, que aparecem sob a forma de suas vítimas passadas, que o atacam, e de memórias raciais, como a captura no Congo, e a venda no leilão de escravos. Aterrorizado Jones descarrega a arma sobre os fantasmas; no final, é encontrado pelos rebeldes, que o

em 1936; considerado “o primeiro criador teatral estadunidense de estatura internacional, que percorreu, dentro do compasso de suas obras, todas as fases do drama europeu contemporâneo” (BERTHOLD, 2006, p. 520) e “um dos poucos teatrólogos que, já na década de 1920, buscou alternativas para a ficcionalização do negro” pelo teatro (MARTINS, 1995, p. 46).

O texto de O’Neill foi considerado oportuno, pois tratava dos temas capitais aos propósitos da companhia. Abdias (2002, p. 212) justificou a opção:

Tratava-se de uma peça significativa: transpondo as fronteiras do real, da logicidade racionalista da cultura branca, não condensava a tragédia daquele burlesco imperador um alto instante da concepção mágica do mundo, da visão transcendente e do mistério cósmico, das núpcias perenes do africano com as forças prístinas da natureza? O comportamento mítico do Homem nela se achava presente. Ao nível do cotidiano, porém, Jones resumia a experiência do negro no mundo branco, onde, depois de ter sido escravizado, libertam-no e o atiram nos mais baixos desvãos da sociedade. Transviado num mundo que não é o seu, Brutus Jones aprende os maliciosos valores do dinheiro, deixa-se seduzir pela miragem do poder..

Após a escolha, Abdias redigindo a O’Neill, nos Estados Unidos que cedesse os direitos autorais. Prontamente atendido; O’Neill cedeu os direitos para a montagem e parabenizou o líder do TEN pelos méritos do projeto. Transcreveu Semog; Nascimento (2006, p. 131):

O senhor tem a minha permissão para encenar *O Imperador Jones* isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente as condições que descreve sobre o teatro brasileiro. Nós tínhamos exatamente as mesmas condições em nosso teatro antes de *O Imperador Jones* ser encenado em Nova York em 1920 – papéis de qualquer destaque eram sempre representados por atores brancos pintados de preto. (Isso, naturalmente, não se aplica às comédias musicadas ou ao *vaudeville*, onde uns poucos negros conseguiram grande sucesso). Depois que *O Imperador Jones*, representado primeiramente por Charles Gilpin e mais tarde por Paul Robeson, fez um grande sucesso, o caminho estava aberto para o negro representar dramas sérios em nosso teatro. O principal impedimento agora é a falta de peças, mas creio que logo aparecerão dramaturgos negros de real mérito para suprir essa lacuna.

matam. Primeira experiência de O’Neill com o expressionismo, a peça conta mais com a ambientação na mata e os sons de tambores e tiros que com os diálogos para marcar a ação. SEMOG; NASCIMENTO. 2006, p.122.

O dramaturgo e jornalista Henrique Pongetti (1966, p. 13) num artigo intitulado *Entre O'Neill e a "Pérola Negra"*, no qual classifica a organização da companhia teatral e seu projeto de encenação da seguinte maneira:

Está em organização no Rio uma companhia negra de teatro dramático cujo primeiro ambicioso objetivo é representar em brasileiro a faladíssima peça de Eugene O'Neill chamada "Emperor Jones". Para quem se lembre das tentativas teatrais levadas a efeito pelos nossos elencos de côr – aquelas revistazinhas primárias e pobres de tudo, até de material humano decorativo – a notícia causa um certo malestar. Entre De Chocolat e Eugene O'Neill não há no Brasil uma ponte: há uma grade eletrificada... (grifo nosso)

O nome do artigo despertou nossa atenção. Ele parece situar a dramaturgia empreendida pelo TEN contrária aos espetáculos da atriz e dançarina performática Josephine Baker: a "*Vênus Negra*", "*Pérola Negra*" ou ainda a "*Deusa Crioula*" que, para Phylis Rose (1990), "passou a ser vista na Paris de 1925, como rítmica, musical e divertida em contraposição à visão sobre o negro como um animal ameaçador" (GUIMARÃES, 2002, p. 05).

A nosso ver, com esse título, Henrique Pongetti definiu que o grupo, escolhendo uma peça de O'Neill para sua estréia, afastava-se da negritude cômica, exótica e voluptuosa representada por Josephine Baker.

O colunista avalia que as tentativas anteriores ao TEN de se criar uma companhia dramática negra limitaram-se às intenções do teatro de revista; para ele um teatro "pobre", inclusive no que diz respeito à ficcionalização das personagens.

Como segundo ponto, Henrique Pongetti destaca que: "*entre De Chocolat e Eugene O'Neill não havia uma ponte, mas uma grade eletrificada*". A metáfora utilizada pelo cronista sugere um parâmetro de comparação ao projeto artístico empreendido pelo TEN: que são as criações do compositor e revistógrafo carioca De Chocolat, como, por exemplo, a idealização da *Companhia Negra de Revistas*, em 1926, mas que na visão de Pongetti não ofertavam

condições para a representação do negro como personagem dramático dotado de caráter, somente como tipos e estereótipos.

Em outra parte selecionada do artigo, o crítico questiona e responde (PONGETI, 1966, p. 13):

Há no Rio uma elite intelectual negra capaz de traduzir no palco o espírito de uma peça de O'Neill ou de Langston Hughes? Há, sim. A gente se habituou a ver o negro conformista, continuando a executar em liberdade as tarefas humildes do tempo das senzalas, e não repara em certas transformações silenciosas, mas profundas. *Para mim, o propósito mais alto desse ambicioso teatro dos homens de cor é resgatar intelectualmente os afro-brasileiros.* Tenho conversado com seus organizadores e não me resta a menor dúvida. São espíritos graves e esclarecidos que não se gloriam da baixa musicalidade das favelas, nem da fácil poetização de suas misérias e tristezas. São homens cultos, alguns armados até de um “canudo” como os melhores brancos, e de quem as nossas populações negras poderão receber o que nunca tiveram: uma consciência do seu valor dentro da nossa comunidade espiritual; a ambição para uma vitória sobre essa sua apatia mental injustificável.

O fragmento permite-nos interpretar que o desejo de reconhecimento e valorização intelectual do negro na sociedade brasileira daquela época era visto como um projeto que só poderia ser realizado por uma classe média negra intelectualizada.

Ou seja, sob seu ponto-de-vista, Pongetti conceituou o TEN como um indício consistente de amadurecimento do teatro brasileiro, principalmente no que se refere à representação do negro, “num teatro negro erudito escrito por intelectuais negros para seu povo e para o povo branco” (BASTIDE, 1983, p. 145), e não um teatro negro popular, como as companhias negras de revista, representadas em sua análise por De Chocolat, no Brasil, e Josephine Baker, na Europa.

Nascimento (2003) apresenta outro artigo, *Teatro de Negros*, que também avalia o projeto de criação do grupo.

O jornal em tom conservador admite a existência de um teatro negro somente nos Estados Unidos, país com uma nítida divisão racial entre a população, e na França, “lugar

onde as artes evoluíram a tal ponto de admitirem o interesse pelo negro”⁸⁷. Mas, paradoxalmente, no Brasil nega a existência de um problema racial; exorta as idéias da mestiçagem e do mito da democracia racial: “*sem preconceitos, sem estigmas, misturados e em fusão nos cadinhos de todos os sangues*”⁸⁸, e rechaça a idéia da formação de uma companhia teatral negra. Não vendo na iniciativa nenhuma contribuição para a arte e a cultura brasileira (NASCIMENTO, 2003, p. 285).

Vejamos um trecho (Idem):

Falar em defender teatro de negros entre nós é o mesmo que estimular o esporte dos negros, quando os quadros das nossas olimpíadas, mesmo no estrangeiro, misturam todos, acabam criando as escolas e universidades dos negros, os regimentos de negros e assim por diante. E, no caso em apreço, a criação artificial do teatro que se propaga e tanto mais lamentável quanto é certo que a distinção estabelecida iria viver, aliás, falsamente, nas esferas sugestivas e impressionantes do teatro, que só deve ser um reflexo da vida dos nossos costumes, tendências, sentimentos e paixões.
Coluna *Ecos e Comentários* (página editorial). *O Globo*, 17 de outubro de 1944.

Desta feita, na mira de uma crítica controversa, o TEN ensaiou sua primeira peça durante seis meses. Faltava apenas encontrar um teatro propício para a estréia. O grupo então elegeu o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por considerá-lo um lugar desafiador e oportuno, como afirmou Abdias: “Queríamos estreiar no Teatro Municipal. Tinha uma espécie de símbolo, de poder entrar lá na cidadela do racismo, onde o negro não entrava nem como artista, nem como platéia, nem como faxineiro” (SEMOG; NASCIMENTO. 2006, p.133).

Uma comissão de artistas e intelectuais ligados à classe teatral carioca, capitaneados por Paschoal Carlos Magno, foi reivindicar junto ao presidente Getúlio Vargas melhorias e subsídios estatal para o teatro. Abdias, que integrava o comitê, aproveitou a deixa e solicitou a Vargas o Teatro Municipal, para que a trupe pudesse realizar sua estréia. O presidente apoiou

⁸⁷ Grifo Nosso

⁸⁸ Grifo Nosso

a iniciática, ligou para o prefeito da cidade Henrique Worth, pediu que reservasse o teatro e recomendou que Abdias escolhesse uma data.

Em 8 de maio de 1945, o espectro do nazismo era exorcizado na Europa pelas forças do Exército Russo. A Segunda Guerra chegava ao fim, com a vitória dos aliados e a capitulação do III Reich. No centro do Rio, lugar dos bares, cafés e teatros, as pessoas se reuniram para celebrar o término do conflito.

O texto em inglês de *Emperor Jones* foi traduzido por Ricardo Werneck de Aguiar e levado à cena pelo TEN, sob a direção de Abdias do Nascimento e colaboração do fotógrafo José Medeiros, do diretor teatral Willy Keller, do cenógrafo Santa Rosa, do diretor Léo Jusi e com cenários de Enrico Bianco. No elenco, estrelaram dentre outros nomes Sadi Cabral, Ruth de Souza e Aguinaldo de Oliveira Camargo no papel de Brutus Jones⁸⁹.

A *première* obteve boa receptividade da crítica especializada. Pongetti (1966, p. 16-17) escreveu, o artigo intitulado *Branços e Negros*, no qual louva a encenação com destaque para a interpretação de Aguinaldo Camargo, os cenários de Enrico Bianco e denuncia problemas:

O Teatro Experimental do Negro está agora sem casa para prosseguir. Uma condenação ao esporádico pesa sobre o nosso bom teatro nascente. O conjunto de Maria Sampaio – que tanto nos consola de certos abomináveis aglomerados teatrais cotidianos com teto e cama próprios – vive em casa emprestada a vida efêmera das segundas-feiras. Vamos dizer em voz bem alta que enquanto os negros do Abdias e os brancos de Maria Sampaio não conseguirem representar regularmente, a cidade não terá o direito de encher tanto a boca com lengalenga da falta de apartamentos.

A pesquisadora Antonia Lana de Alencastre Ceva (2006, p. 42) relata-nos que, depois de estrear no Teatro Municipal, o TEN levou *O Imperador Jones* e outros textos do dramaturgo estadunidense para uma temporada de julho a agosto no Teatro Ginástico e, em junho de 1946, no Teatro Fênix.

⁸⁹ Teatro Experimental do Negro – TEN. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Consulta em 21/10/08.

O crítico literário e jornalista Franklin de Oliveira elogiou a montagem de *O Imperador* no artigo *Eles também são filhos de Deus*. Vejamos o trecho selecionado:

Com o objetivo de conquistar para os homens de côr do país os direitos de cidadania artística e cultural, um grupo de amadores organizou no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro Comandando êste grupo temerário, estava a figura de Abdias do Nascimento que veio de Buenos Aires com o desejo de transplantar para o nosso país as experiências colhidas no contato com o Teatro Del Pueblo. Não foi de certo, uma iniciativa sem arrôjo, porque o Teatro Experimental do Negro não queria oferecer a uma platéia de gente branca, *simples espetáculos de exotismo, levando a cena flagrantes de macumba e outras crendices nativas*.⁹⁰ Esquecendo o que se poderia chamar *o lado pictórico do morro e da senzala*⁹¹, o que êsses negros desejavam era comprovar numa experiência, que fôsse mais afirmação vitoriosa do que iniciativa promissora, a instintiva capacidade do homem negro⁹².

Os elogios feitos pelo cronista chamam a atenção, especialmente quando diz que o TEN não almejava apresentar a um público “branco” “*simples espetáculos de exotismo*”; “*cenar flagrantes de macumba e outras crendices nativas*”; “*o lado pictórico do morro e da senzala*”; e que a experiência do grupo “*venceu assim o ceticismo dos que acham que o negro brasileiro é apenas um elemento decorativo, capaz de satisfazer o riso e a sede dos turistas*”⁹³.

Logo pensamos que a apresentação de estréia do grupo escapou daquilo que o modernista Oswald de Andrade, em *Ponta de lança*, de 1924, chamou de “*macumba pra turista*”⁹⁴. Isto é, a metáfora antropofágica utilizada por Oswald indica que a arte negra até então apresentava um negro exótico, uma representação folclórica de suas práticas culturais e religiosas, produzidas para o consumo estrangeiro e afastadas da realidade.

Na apresentação do Teatro Fênix, a cronista Vera Pacheco Jordão (1966, p.25-26), do periódico *O Jornal* enalteceu a escolha do texto e destacou a atuação de protagonista, o ator Aguinaldo Camargo:

⁹⁰ Grifo nosso.

⁹¹ Idem.

⁹² OLIVEIRA, 1966, p. 18-22.

⁹³ Grifo nosso.

⁹⁴ ANDRADE, Oswald de, 1974.

E é uma peça arriscadíssima para o teatro de amadores, pois sendo quase toda um monólogo repousa inteiramente sobre o trabalho de um artista. Felizmente esse artista não faltou: Aguinaldo Camargo esteve plenamente à altura do papel, adaptando a interpretação aos seus recursos pessoais, como faz o ator inteligente que ajusta sem desnaturar. Atlético, de figura imponente e voz possante é o negro Arthur Rice que vi em Nova York como o “Emperador Jones”. Aguinaldo é pequeno, parecendo no palco quase franzino, com um timbre de voz mais metálico que sonoro. Não podendo pois ambicionar a figura grandiosa que Rice criou, mas concentrou toda a sua interpretação em exprimir o caráter de Jones tal, como, nas indicações da peça, o descreve O’Neill: tenso na sua vontade, o olhar aguçado pela inteligência artilosa, desconfiado e fugidio, cínico na sua frieza.

O TEN, depois do sucesso de *O Imperador Jones*, encenou outros textos de O’Neill.

O segundo foi *Todos os filhos de Deus têm asas*, peça estreada pela primeira vez em 1924, no teatro Princentown Players, nos Estados Unidos, conta o amor e o casamento de uma jovem branca louca e um negro intelectual. O drama foi encenado no Teatro Fênix, semanalmente, às segundas-feiras, com direção de Aguinaldo Camargo e cenários de Mário de Murtas; no elenco estrelaram Abdias do Nascimento, Marina Gonçalves, Ilena Teixeira, Ruth de Souza, Gualter Ferreira, João Melo, Antônio Barbosa, José Medeiros, Ricardo Werneck de Aguiar e Eugene Rosencou⁹⁵.

O crítico Cristiano Soares (1966, p. 34), no jornal *Vanguarda*, em 6 de agosto de 1946, analisou e julgou a montagem, à luz da valorização do negro pelo teatro brasileiro, argumentando que:

O Teatro Experimental do Negro incorporou-se para sempre ao território dramático brasileiro. Primordialmente, temos a louvar inúmeras circunstâncias que se congregaram para dar um cunho especial à representação. Valorizando o trabalho artístico do negro, e situando-o em uma atmosfera cultural de grande relevância, a mencionada agremiação soube firmar-se inteligentemente no plano conveniente. Dispostos a fazer arte, esses artistas buscaram realizar um programa que constitui preocupação comum a todos aqueles que trabalham pela elevação do nível teatral brasileiro. Entretanto, não se esperava que esses artistas tentassem uma espécie de vôo cego, projetando-se em alturas perigosas como é a interpretação de O’Neill. Manda a verdade que se diga que, nesse vôo, eles souberam guardar as leis do equilíbrio. Podemos dizer que, lutando contra desagradáveis obstáculos, eles representaram para uma platéia onde se notavam consideráveis claros, um espetáculo digno de ser visto, e que constitui indubitavelmente uma das grandes noites artísticas desse ano.

⁹⁵ MELLO, R. Vieira de. Temporada do Teatro do Negro. “O Jornal”, 17/07/1946. In : NASCIMENTO, Abdias. (org), Teatro Experimental do Negro: Testemunhos. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. p.31-32.

Em 9 de dezembro de 1946, o TEN montou mais um texto de O'Neill, *O moleque sonhador*, com direção do dramaturgo alemão Willy Keller, no Teatro Regina. A peça narra o drama de um jovem negro estadunidense que abandona o lar, transforma-se num bandido, comete um assassinato, e passa a ser perseguido pela polícia. O rapaz, sabedor que a avó se encontra moribunda, arrisca ser preso e volta para casa a fim de assisti-la nos últimos momentos. A montagem fez parte do *Festival do 2º Aniversário do Teatro Experimental do Negro*⁹⁶.

A peça e o festival foram um dos pontos altos do TEN. O elenco e a direção receberam elogios da crítica especializada. O poeta e romancista Ascendino Leite, em artigo publicado em 21 de dezembro de 1946, comentou (1966, p. 36):

Só agora me foi possível registrar, com o devido destaque, o acontecimento artístico que foi o festival do segundo aniversário do Teatro Experimental do Negro, no Teatro Regina, na segunda-feira passada. É uma data que fica assinalada em nossos círculos teatrais não só como expressão de realizações artísticas positivas, como também de possibilidades mais amplas para o futuro.

A festa teve início com a representação do “Moleque Sonhador”, de Eugene O’Neill, em tradução de Ricardo Werneck de Aguiar. A novidade apresentada pelos atores negros nessa peça em um ato, foi a direção do sr. Willy Keller, segura, comedida, procurando sempre manter o equilíbrio nas palavras e no gesto. Destarte, foi-nos possível verificar, de início, que Abdias do Nascimento, no papel titular, Ruth de Souza, como Mammy Saunder, e Marina Gonçalves como Celly Ann, fizeram grandes progressos com a atuação do competente ensaiador. Ilena Teixeira, como Irene, saiu-se a contento, e, em certas ocasiões, deu intensidade à peça, mas, não esteve em absoluto à altura do seu desempenho anterior, em “Todos os Filhos de Deus têm asas”.

O festival teve a participação do grupo Os Comediantes, entre outros conjuntos e nomes importantes do teatro brasileiro. Ziembinski e Maria Della Costa representaram uma cena de *A rainha morta*, de Montherlant. O diretor polonês também contratou com Olga Navarro em trechos de *Desejo*, de O’Neill; Graça Mello e Jackson de Souza, se apresentaram num esquete de *O ladrão azarado*, texto do próprio Graça Mello; Maria Luiza Barreto

⁹⁶ LEITE, 1966. p.36.

interpretou o monólogo *Mariana Piñeda*, de Federico Garcia Lorca; e para encerrar Cacilda Becker e Abdias do Nascimento interpretaram uma cena do V ato de *Otelo*, de Shakespeare.

O evento contou ainda com a exibição de um número musical do tenor Moacyr Nascimento acompanhado pela Orquestra Afro-Brasileira do maestro Abigail Moura, compondo músicas erudita e popular fundamentadas nos ritmos negro e africano.

O ano de 1947 marcou o início de uma nova fase do repertório do TEN. Em março, o grupo produziu no Teatro Fênix, em colaboração com a Universidade do Povo, o *Festival Castro Alves*. Um recital de textos do “poeta dos escravos”, dividido em dois atos, sob a direção de Abdias do Nascimento, com cenografia de Santa Rosa, e músicas de Gentil Puget e Abigail Moura. Neste ano, o grupo também publicou artigos do periódico francês *Presence Africaine* estreitando relações com Alioune Diop, poeta da negritude e editor da revista, fundada naquele ano em Paris (NASCIMENTO, 2003, p.311).

O primeiro ato foi composto com a poesia *Adeus, meu canto*, interpretada por Abdias e acompanhado pelo coral de vozes de Marina Gonçalves, Leda Maria, Francisca Luiza, Elisabeth Nogueira, Neuza Paladino e Nair Gonçalves; a poesia *Mater Dolorosa*, recitada por Ruth de Souza; e *Navio Negreiro* declamada por Aguinaldo Camargo, auxiliado por Raul Soares, Claudiano Filho, Fernando Araújo, Leopoldo Ferreira, Ruth de Souza, Natalino Dionísio, Marina Gonçalves e Neuza Paladino. No segundo ato, foram apresentadas as poesias: *Sempre o mesmo*, de Langston Hughes, *Vozes d’África*, de Castro Alves, ambas declamadas por Abdias; e *Lúcia*, de Castro Alves, recitada por Aguinaldo de Camargo (ROSA, 2007, p. 50).

Com a realização do festival, o TEN encerrou a série de montagens das peças de O’Neill e demonstrou o interesse em firmar em seu repertório os alicerces de uma literatura dramática negra escrita de autores nacionais.

Em agosto do mesmo ano, a co-produção entre o TEN e o grupo Os Comediantes levou à cena o espetáculo *Terras do sem-fim*, uma adaptação de Graça Mello, do romance homônimo de Jorge Amado, que conta a história da luta dos fazendeiros do cacau por terras no sul da Bahia, no começo do século XX (DÓRIA, 1975, p. 100).

A peça foi encenada no Teatro Ginástico, com direção de Zigmunt Turkov, cenografia de Santa Rosa e músicas do mulato Dorival Caymmi. No elenco, figuraram Aguinaldo Camargo, Cacilda Becker, David Conde, Graça Mello, Jackson de Souza, Jardel Filho, José de Magalhães Graça, Joseph Guerreiro, Margarida Rey, Maria Della Costa, Nieta Junqueira, Ruth de Souza, Sandro Polloni, Tito Fleury, Waldir Moura, Wallace Vianna, Yara Isabel e Ziembinski⁹⁷.

No final do ano, o TEN levou ao palco do Teatro Ginástico, no dia 5 dezembro, o primeiro texto brasileiro escrito especialmente para o grupo, *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso, um drama inspirado na parábola bíblica. A peça teve a direção de Abdias do Nascimento, cenários e figurinos de Santa Rosa, e elenco formado por Abdias do Nascimento, Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Roney da Silva, Haroldo Costa e Ana Maria do (TEB), além da participação de Camilo Viana, Raul Soares e Sinésio França⁹⁸.

Depois de *O filho pródigo*, o TEN continuou procurando textos nacionais. Em dezembro de 1948, o grupo montou no Teatro Ginástico: *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, um conflito amoroso cercado pelos elementos folclóricos afro-baianos, com direção de Abdias do Nascimento e cenografia de Santa Rosa; e a comédia *A Família e a Festa na Roça*, de Martins Pena, com direção de Dulcina de Moraes, cenografia e figurinos de Santa Rosa (NASCIMENTO, 1961, p. 30).

⁹⁷ Teatro Experimental do negro – Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Consulta em 21/10/08.

⁹⁸ Idem

Em março de 1949, o grupo encenou a peça *Filhos de santo*, de José de Morais Pinho, drama em três atos ambientados na cidade do Recife, e conta a história de amor de um branco por uma negra. A montagem aconteceu no Teatro Regina e contou com a dobradinha: direção de Abdias do Nascimento e cenografia de Santa Rosa, e com o seguinte elenco: Marina Gonçalves, Ruth de Souza, Abdias, Natalino Dionísio, Antônio Barbosa e Luiza Barreto Leite (Ibidem, p. 235).

Quatro meses depois, em razão da visita do escritor argelino Albert Camus ao Rio de Janeiro, o TEN voltou a montar um texto estrangeiro; foi o primeiro ato da peça *Calígula*, de autoria do próprio Camus que cedeu os direitos autorais. A montagem subiu ao palco do Teatro Ginástico, com direção do pernambucano Eros Martim e a interpretação de Ruth de Souza e Sérgio Cardoso⁹⁹.

Segundo Cristine Douxami (2001, p. 319) “a presença do TEN, no meio intelectual e teatral carioca, foi reforçada por esse encontro com o escritor argelino. Isso significou o auge da companhia, sendo que, depois, sua atividade foi decrescente”.

Em 1952, o TEN montou o espetáculo *Rapsódia negra*, em julho, na Boate Acapulco e no Teatro Recreio, e depois em outubro, no Teatro João Caetano. *Rapsódia negra* foi um espetáculo de revista composto por dez quadros e um prólogo, com cenas, danças e melodias inspiradas nos rituais religiosos afros e populares. No elenco se destacaram a atriz Léa Garcia e a bailarina Mercedes Batista, criadora do balé-afro e ex-aluna da coreógrafa estadunidense Katherine Dunham, que veio ao Brasil em 1950 para inauguração do curso de balé infantil promovido pelo TEN¹⁰⁰.

Em abril de 1953, novas edições de *O Imperador Jones* e *O filho pródigo* subiram a cena, desta vez no Teatro São Paulo, na capital paulista. No Rio, o grupo realizou, no Teatro Municipal, o Festival O’Neill, de janeiro a fevereiro de 1954. Um ano depois, reeditou *O filho*

⁹⁹ Teatro Experimental do negro – Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Consulta em 21/10/08.

¹⁰⁰ ENEIDA, 1966, p. 111-113.

pródigo, no Teatro Carlos Gomes, por ocasião do 36º Congresso Eucarístico Internacional (ROSA, 2007, p. 127).

Em 25 de setembro de 1956, o TEN voltou a se apresentar no palco do Teatro Municipal. O grupo produziu a peça *Orfeu da Conceição*, do poeta Vinícius de Moraes, com direção geral de Leo Jusi, cenários de Oscar Niemeyer e música Antonio Carlos Jobim¹⁰¹.

O poeta adaptou da mitologia grega para o morro carioca a história de amor de Orfeu, um músico da Trácia que, com o som de sua lira, encantava as pessoas e a natureza, e que desce ao inferno para recuperar sua amada morta, a bela ninfa Eurídice. Na versão carioca, ambientada na época do carnaval, Orfeu é um negro condutor de bonde e sambista que mora no morro, e apaixona-se por Eurídice, uma jovem do interior que vem para o Rio de Janeiro¹⁰².

O TEN participou em 1957 da montagem de *Perdoa-me por me traíres*. O texto de Nelson Rodrigues, que conta a história de uma adolescente que perdeu a mãe, assassinada pelo seu tio. Este mantém profunda veneração pela garota, que por sua vez prepara uma vingança contra o homem. O espetáculo subiu ao palco do Teatro Municipal pela primeira vez em 19 de junho, com produção de Gláucio Gill e direção de Léo Jusi, que distribuiu o elenco: Sonia Oiticica, Dália Palma, Gláucio Gill, Abdias do Nascimento, Léa Garcia e o próprio Nelson no papel do tio (CASTRO, 1992, p. 273).

Abdias escreveu para o grupo, em 1951, *Sortilégio – o mistério negro*. A peça foi proibida pela censura, só podendo ser encenada seis anos mais tarde¹⁰³. O enredo conta a história de amor que envolve um homem e duas mulheres. Dr. Emanuel, negro formado em

¹⁰¹ Teatro Experimental do negro – Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Consulta em 21/10/08.

¹⁰² MORAES, Vinícius de. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro, Editora Dois Amigos, 1967.

¹⁰³ “Ilegal a proibição de peças teatrais pela censura policial”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 de fev. de 1948. In. SEMOG; NASCIMENTO, 2006. Indicamos para uma melhor abordagem sobre a censura ao teatro brasileiro nesse período o trabalho de COSTA, M. C. C. Arquivo Miroel Silveira: a censura em cena. São Paulo: FAPESP, Edusp, Imprensa Oficial, 2006.

direito, namora a negra Efigênia, mas esta o repele porque aspira “branquear-se”; diante dessa rejeição, ele se casa com a branca Margarida.

A estréia aconteceu em 21 de agosto no Teatro Municipal, sob a direção de Léo Jusi, com cenários do artista plástico italiano Enrico Bianco, música litúrgica de Abgail Moura, figurinos e máscaras de Omolu da pintora francesa Júlia Van Rogger, danças rituais de Ítalo Oliveira, imagens de ídolos africanos (exus) de Cláudio Moura¹⁰⁴.

O espetáculo logrou êxito e ainda neste mesmo ano, em outubro, o grupo apresentou, também no Municipal, uma remontagem de *Sortilégio* e o drama *O mulato*, de Langston Hughes¹⁰⁵.

Com a apresentação de *Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, direção de Aylton Menezes, o TEN encerrou a sua rica trajetória teatral. A peça subiu ao palco do Teatro da Escola Dramática Martins Pena, a 26 de janeiro de 1961, com a co-produção do grupo Os Peregrinos. A ação passa-se na mata do Nordeste brasileiro e narra o conflito amoroso entre um negro bem-educado, negociante de madeiras e uma branca meretriz arrependida (NASCIMENTO, 1961, p. 75).

O TEN dedicou-se à montagem de peças de autores nacionais e do moderno repertório internacional. E além de suas realizações teatrais, diversificou sua linha de atuação promovendo outras atividades de natureza artística, cultural e política. A companhia agenciou concursos de artes plásticas e beleza feminina; articulou concertos musicais; criou cursos de alfabetização e iniciação cultural; organizou conferências, congressos, convenções, semanas de estudos e seminários dedicados à questão racial no Brasil; editou um jornal destinado a

¹⁰⁴ JUSI, Léo. Texto para o Programa. SORTILÉGIO. Direção Léo Jusi; texto Léo Jusi e Glaucio Gill. Rio de Janeiro, 1957. Folder, programa do espetáculo, apresentado no Teatro Municipal em agosto de 1957.

¹⁰⁵ Teatro Experimental do negro – Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Consulta em 21/10/08.

noticiar e discutir “a vida, os problemas e aspirações” do povo negro; publicou uma coletânea de textos teatrais e participou da instalação de museus dedicados à arte negra¹⁰⁶.

É impossível no momento analisar a contento todos os motivos que levaram à criação e à extinção do grupo, bem como suas diversas atividades e influências. A resposta a estes determinantes advém de um conjunto de pesquisas às quais a nossa investigação vem somar-se. Ao estudarmos a criação da dramaturgia empreendida pelo TEN nosso interesse volta-se para o objetivo central desta pesquisa, que é estabelecer como o grupo representou a personagem negra em seu repertório.

A trajetória do Teatro Experimental do Negro parece nos remeter a aspectos relevantes para o exame da personagem negra nas peças selecionadas para análise. Se, como já explicitado anteriormente, a produção dramatúrgica do TEN em termos de história do teatro brasileiro significou um empreendimento precursor, que propiciou o surgimento de novos intérpretes e o intercâmbio destes com grupos teatrais responsáveis pela atualização da cena nacional.

¹⁰⁶ Os números do jornal foram organizados e editados em forma de livro. Ver: QUILOMBO: vida e problemas e aspirações do povo negro. Edição fac-similiar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento. São Paulo, Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, Editora 34, 2003.

CAPÍTULO III - “PERSONAGENS EM PRETO E BRANCO”

A personagem negra em duas peças escritas para Teatro Experimental do Negro.

Agora, como vincular a literatura dramática brasileira a esse clima intelectual, com suas complexas raízes culturais e suas delicadas complicações morais? Quem leia a coletânea de Abdias do Nascimento logo constata uma coisa: os dramaturgos são negros e brancos, ainda que se possa, legitimamente, duvidar da “negritude” dos que são negros e da “branquitude” dos que são brancos, dentro de nossas concepções de “raça” e de “cor”. A mim isso sugere algo incontestável: o intelectual negro brasileiro tem de preparar-se para um desafio bem mais difícil que aquele com que o poeta negro das rebeliões africanas e das lutas anticolonialistas. Doutro lado, o intelectual branco brasileiro não pode ignorar esse desafio e voltar-lhe as costas, porque estamos todos empenhados em compreendê-lo, defini-lo e superá-lo, para realizarmos de forma autêntica e completa, a representação do homem inerente à civilização pela qual propugnamos historicamente¹⁰⁷.

3.1 “Eles também são filhos de Deus” – *O filho pródigo*

A peça *O filho pródigo*, escrita em 1947 por Lúcio Cardoso, foi levada ao palco pela primeira vez, no Teatro Ginástico, do Rio de Janeiro, no dia 5 de dezembro do mesmo ano. Teve a direção de Abdias do Nascimento, cenários e figurinos de Santa Rosa, caracterização de José Jansen e elenco formado por Abdias do Nascimento, Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Roney da Silva, Haroldo Costa e Ana Maria (vinda do Teatro do Estudante do Brasil). A segunda montagem foi apresentada em 2 de maio de 1953 no Teatro São Paulo, com cenários de Anísio Medeiros e elenco formado por Samuel Santos, Claudiano Filho, Aparecida Rodrigues, José Ezió e Ana Felimonov que substituem Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Roney da Silva e Ana Maria, respectivamente. E numa remontagem no Teatro Carlos Gomes, na capital carioca, em julho de 1955 (ROSA, 2007, p. 51).

¹⁰⁷ FERNADES, Florestan. O Teatro Negro. In: NASCIMENTO, Abdias, *Sortilégio (Mistério negro) Drama para negros e prólogos para brancos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1961. pp. 167-168.

A crítica teatral interpretou o texto como deficiente, considerando-o literário demais, como aduziu Prado (1966, p. 119):

“O Filho Pródigo”, de Lúcio Cardoso, é bem um sinal dos tempos. Como pode um homem tão inteligente, sensível, escrever uma peça que é um monumento de literatice, em que não há sentimento, uma idéia, que não venha revestida de uma crosta espessa e impenetrável de literatura?

Mas apesar das críticas negativas ao texto, houve elogios à encenação. O escritor Fusco (1966, p. 36) afirma:

O senhor Lúcio Cardoso estaria, com certeza, durante a apresentação de sua peça no T.E.N., sofrendo o peso emotivo do estreante (cada peça é uma estréia para o mais experiente autor). Se estivesse entre os espectadores, ficaria, de certo, surpreendido com a encarnação do tema proposto, dos efeitos pretendidos, da estrutura, enfim, do que imaginou, “fazendo”. Porque êste arte-fazer, em teatro, ou se efetiva no palco ou não se realizará jamais. A criação teatral acaba quando a fala substitui a escrita. O gesto fica sendo, assim, um equivalente da prosa, como o movimento de “ballet”, é poesia. De maneira que a poesia deixa de ser criação do autor (que a concebe em potência) para afirmar-se uma inspiração do diretor (que a transforma em ato). Por isso, a poesia de *O Filho Pródigo* será mais de Abdias e Santa Rosa do que do romancista de Maleita.

Maleita, o romance de estréia de Lúcio Cardoso, de 1934, bem recebido pela crítica literária da época, traz os principais temas e representações do repertório cardosiano: a violência, o crime, os encontros e desencontros com a fé cristã, os conflitos familiares, a paixão e a morte. É uma narrativa que trata das mudanças de um povoado pobre na cidade mineira de Pirapora¹⁰⁸.

E foi nas Minas Gerais que Lúcio Cardoso Filho nasceu a 14 de agosto de 1912, em Curvelo, a 160 quilômetros da capital. Ele foi o caçula de seis filhos, entre eles, o parlamentar Adauto Lúcio Cardoso e a escritora Maria Helena Cardoso. Lúcio, como preferia ser chamado e assinou suas obras, desenvolveu ao longo de sua vida uma intensa produção artística e

¹⁰⁸ BRANDÃO, Ruth Silviano. (Org.). Lúcio Cardoso, a travessia da escrita. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 29.

literária, percorrendo da poesia ao romance, passando pelo teatro, pelas artes plásticas e pelo cinema até sua morte no Rio de Janeiro, em 24 de setembro de 1968¹⁰⁹.

Foi considerado pela crítica literária como um dos mais importantes romancistas brasileiros. Contemporâneo dos autores da chamada geração de 30, com o modernismo e o regionalismo social expresso nas obras de Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Jorge Amado, Mário de Andrade, Rachel de Queiroz, entre outros. Sendo por vezes mencionado ao lado dos escritores de formação católica (CANDIDO, 1992, p. 45).

O biógrafo de Lúcio Cardoso, o ensaísta Mário Carelli (1988)¹¹⁰, classificou a obra cardosiana dentro da escola *espiritualista*, que polariza os romances de introspecção psicológica de autores como Cornélio Penna e Otávio de Faria, amigos e confidentes de Lúcio. Para o crítico e historiador de literatura Alfredo Bosi, o escritor é influenciado pelo “cristianismo existencial”¹¹¹.

Lúcio passou a vida de criança em de Curvelo e Belo Horizonte, onde iniciou os estudos primários no grupo Escolar Barão de Rio Branco. Da infância, carregou consigo durante a vida as lembranças das ausências e da severidade de seu pai, o administrador e comerciante Joaquim Lúcio Cardoso; a figura enérgica e piedosa de sua mãe, Wenceslina Cardoso, dedicada à família e ao lar; os cuidados da criação pelas irmãs e o apelido de

¹⁰⁹ *Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso*. Organização Rosângela Florido Rangel e Eliane Vasconcellos. Apresentação Plínio Doyle, 1989. Arquivo Lúcio Cardoso na Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em www.casaruibarbosa.gov.br. Consulta em 22/10/08.

¹¹⁰ Essa é a principal obra que nos guia na análise da vida e obra de Lúcio Cardoso.

¹¹¹ “Igualmente, haverá outras referências a tais ficcionistas na obra de Alfredo Bosi afetados pelo cristianismo existencial, constituindo uma série literária no Brasil, vinculadas dos pontos de vista ideológico e estético – embora se distingam pelos respectivos temas e composições –, correspondendo de certo modo aos escritores cristãos franceses Georges Bernanos, François Mauriac e Julien Green. (BOSI, 1980, p.153, apud ALMEIDA, Teresa de. *Julien Green no Brasil: cristianismo e tragédia*. p.13. Revista Magig Opus. BARCELLOS, José Carlos. *Julien Green (1900-1998) um ato de presença no mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro. Número 1, julho de 2002. Disponível em <http://www.puc-rio.br/campus/servicos/cloyola/pdf/opus01.pdf>. Consulta em: 21/10/08.

“Nonô”; a onipresença dos ritos católicos e das histórias fantásticas do sertão contatadas por sua tia (CARELLI, 1988, p. 25).

As reminiscências domésticas de Minas Gerais influíram de maneira singular na sua produção literária, como o próprio Lúcio anotou em seu diário transcrito por Carelli (Ibidem, p. 23):

“Minas, esse espinho que não consigo arrancar de meu coração – Fui menino em Minas, cursei em Minas e os seus córregos, vi nascer gente e nome em Minas, na época em que as coisas se contam...”. “... O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperado, arde meu vazio, à espera de que eu faça inteiro – coisa que só a morte fará possível” .

Segundo Bessa (1998, p. 68), outra presença marcante no universo da literatura cardosiana é a representação da figura paterna: “*Pai heróis, viajantes, egoístas, negligentes. Pais que abandonam – pais humanos, que dividem com o Pai divino espaço na obra de Lúcio Cardoso*”. Aduz a autora:

Desde o início de seu processo de produção literária, o significante pai, expresso pela metáfora Nome do Pai, representante da lei e da cultura, é objeto de referência e reflexão constantes em suas obras. De *Maleita*, seu primeiro romance, publicado em 1934, até *O Viajante*, obra póstuma inacabada, publicada em 1973, pode-se perceber a presença do pai permeando o texto.

3.1.1 Enredo, tema da peça, gênero e características principais

O Filho Pródigo, segunda peça de Lúcio¹¹², apresenta-nos o modelo de um pai amoroso e misericordioso. O drama em três atos foi inspirado na narrativa bíblica do evangelho do médico sírio de Antioquia, Lucas (cap. 15, v. 11-32), que conta a história de amor e compaixão levada por um pai a um de seus dois filhos, o mais moço, que se desvia em

¹¹² Lúcio Cardoso já havia escrito, em 1937, uma peça chamada *O escravo*, para o grupo Os Comediantes, que a levou à cena, no Teatro Ginástico, em 10 de dezembro 1943, com direção de Adacto Filho (CARELLI, 1988, p.89).

pecado e abandona o lar contrariando os planos paternos de que nenhum dos filhos se afastasse das terras da família.

O mais novo, no afã de conhecer outros lugares, reivindica ao pai parte da herança que lhe cabia, e vai viver em terras distantes a sua própria vida; tempos depois, tendo dissipado a sua herança, vivendo de forma devassa e sem condições de se prover, arrepende-se e retorna para casa, sendo recebido com júbilo e perdão pelo pai e com despeito pelo irmão mais velho. Narra a passagem bíblica:

O filho mais velho estava no campo. Ao voltar e aproximar-se da casa ouviu a música e as danças. Chamou um servo e perguntou-lhe o que havia. Ele lhe explicou: Voltou teu irmão. E teu pai mandou matar um novilho gordo, porque o reencontrou são e salvo. Encolerizou-se, ele não queria mais entrar, mas seu pai saiu e insistiu com ele. Ele então respondeu ao pai: ‘Há tantos anos que te sirvo, sem jamais transgredir ordem alguma tua e nunca me deste um cabrito para festejar com meus amigos. E agora, que voltou este teu filho, que gastou teus bens com as meretrizes, logo lhe mandaste matar um novilho gordo!

Explicou o pai: ‘Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Convinha, porém, fazermos festa, pois este teu irmão estava morto, e reviveu; tinha-se perdido, e foi achado!’¹¹³

A narrativa transmite uma imagem de pai indulgente, baseado no amor incondicional com todos os filhos independente dos erros que cometam. Para Gaarder; Hellern; Notaker (2004, p. 156) “poucas passagens na Bíblia ilustram tão bem a compaixão de Deus pelo homem e seu amor repleto de perdão como a parábola do “Filho pródigo”.

O enredo da peça homônima de Lúcio Cardoso desenvolve-se numa casa rústica, com teto de grossas traves de madeira, numa desconhecida região de vales em tempo indeterminado; narra os conflitos existenciais de uma família de negros camponeses que jamais viram pessoas de outra cor e de peregrinos misteriosos que passam pela estrada em frente da casa da família, despertando a curiosidade de todos.

¹¹³ BÍBLIA SAGRADA. Revisada por Frei João José Pedreira de Castro. 38ª edição. São Paulo: Edições Claretianas, 2002. p. 1369.

Assur é o filho pródigo, apelidado pelo pai de o fiel. Como na história bíblica, o rapaz questiona com violência a interdição do pai: – “Mas como, de que modo poderemos ver apenas os limites destas terras?” (NASCIMENTO, 1961, p. 34). O jovem, insatisfeito consigo mesmo e com a vida que leva, ambiciona abandonar as terras da família, desafiando a moral e a tradição patriarcal. Ele tem seu desejo instigado, e acaba partindo, depois de encantar-se com a aparição de uma peregrina que visita a casa da família.

Manassés, o mais velho, negro retinto apelidado de o forte. Ele é obediente à autoridade e aos desígnios paternos, trabalhador e dedicado às terras da família e ao sustento da casa, é casado com Aíla, uma bela jovem, infeliz com sua cor e com o local onde vive. Ela irá semear a discórdia no seio da família, pois se apaixona pelo cunhado, desejando partir com ele.

Porém não são apenas Assur e Aíla que estão impregnados do desejo de ir-se embora e conhecer novos horizontes. Os dois outros irmãos, Moab, o caçula, um exímio tocador de flautas, e a jovem Selene são tentados pela visita de um peregrino que lhes oferece novas oportunidades em terras distantes.

Assur é o primeiro a tomar coragem e a resolver partir. Passado algum tempo, ele volta para casa, mas diferentemente da parábola bíblica, na qual o filho pródigo retorna faminto e pobre, o jovem negro reaparece rico e bem-vestido acompanhado por três escravos. Cada um deles traz uma cesta na cabeça, cheia de presentes aos familiares. O pai, contente, promove uma festa de recepção. Todos comemoram felizes, menos Manassés que demonstra ciúmes e raiva pelo tratamento dispensado ao irmão.

Selene e Moab, entusiasmados com o êxito da viagem do irmão, também resolvem partir com o peregrino em uma liteira branca com franjas de prata para um “palácio onde há uma janela sobre o mar” (NASCIMENTO, 1961, p.64). Assur adverte-os sobre os perigos do estrangeiro, mas mesmo assim eles partem.

Desta feita, ficam nas terras apenas o pai, Manassés, Assur e Aíla que, tentada pelas riquezas conquistadas por Assur, instiga-o a assassinar Manassés e a fugirem juntos. Como Assur não tem coragem de matar o irmão, ela mesma embebeda o marido e assassina-o com um punhal. O pai, ao descobrir o crime, expulsa o filho de casa e como castigo obriga-o a levar consigo a cunhada. Os dois partem. No dia seguinte, Assur resignado volta para casa e obtém o perdão do pai, e Aíla segue com um rico comerciante que encontrou pela estrada.

O crítico Roberto Brandão (1966, p. 47) escreveu em 7 de dezembro de 1947, no *Diário Carioca*, um artigo, “*O Filho Pródigo*”, a maior peça de 1947, classificando-a como um “drama poético”, pois o enredo inspirado na parábola bíblica apresenta “especial substância poética”. Argumenta o cronista:

A grandeza, a eternidade do tema (faço um parêntesis para dizer que a mim não repugna, como a outros, a deformação artística que introduziu no tema, antes agrada-me como uma variação renovadora) – a dita grandeza, a dita eternidade do tema, exigia ao lado do seu tom, de seu acento quase bíblico, uma linguagem de correspondente grandeza, com tons e ressonância de eternidade.

Fusco (1966, p. 51), contrapõe-se a Roberto Brandão e não vê na peça maiores qualidades:

Tive a oportunidade de ler o *Filho Pródigo*. Seus lugares comuns, suas imagens inadequadas me estarreceram. Entre outras aquilo da sensação de calor que o “estrume no peito” comunica me parece de um mau gosto detestável...Onde há poesia? No calor, no objeto, na ação, no contundente contraste entre tais elementos? Bem sei que lugares comuns declamados comovem sempre: mas essa demagogia lírica pôde ser tudo, menos teatro.

Fusco (Ibidem, p. 49) analisa a questão racial introduzida na peça e critica a linguagem poética pretendida por Lúcio:

A noção de côm epidérmica (matriz da tragédia), de que toda a família do Pai é possuída, num crescendo por contágio, é falsa. Poderiam, então, no seu isolamento do mundo imaginar homens verdes, amarelos, vermelhos. O amor, que não conhece fronteiras, no caso da mulher de Manassés, Aíla, não tem mais do que um travesseiro a transpor, mas o autor lhe empresta tamanha carga trágica que o tema, os intérpretes e contempladores não a suportam. As palavras com que a trama se forma são insuficientes. Podem ser belas, podem ser poéticas (no sentido comum da expressão), podem ser,

até profundas. E talvez, o sejam, quando lidas. Declamadas não nos comunicam coisa alguma.

A nosso ver, de acordo com o debate em torno das qualidades e do caráter poético de *O filho pródigo*, os cronistas evidenciam a tentativa de Lúcio Cardoso de levar um texto com valor pedagógico, visto que o autor buscou num exemplo bíblico a inspiração para compor um drama em que o negro pudesse fugir dos limites da representação de negros sambistas, macumbeiros ou favelados, impostos pela literatura dramática brasileira até então, interpretando outros conflitos humanos. Segundo Carelli (1988, p. 94), “Lúcio não temeu transgredir as convenções e as normas do “bom gosto”. Não hesitou em recorrer a meios estéticos violentos, chocantes, a fim de passar sua visão apaixonada da condição humana”.

Sobre a função educadora do sermão na literatura, Lauand (1988, pp. 8-9) afirma:

na época de Agostinho, Crisóstomo, Bernardo, Tomás de Aquino e outros grandes mestres antigos e medievais “os assuntos doutrinários e teológicos continham um significado único. Não eram vistos como uma coisa acessória do cotidiano, mas como algo vívido e vivido, de profundo alcance existencial”. Por meio desse vínculo é possível compreender o impacto educacional que a homilética de então provocava. O último camponês analfabeto e o trabalhador mais rústico podiam estar destituídos de tudo. Tinham, porém, uma riqueza inalienável: a de encontrar na Igreja (e na igreja) a abertura da alma para a grandiosidade, tanto arquitetônica e plástica como a da inteligência da palavra.

Lemos *O filho pródigo* como “uma peça parabólica que pode ser lida como espécie de narrativa oculta, cuja alma deve ser descoberta pelo ouvinte” (Pavis, 2005, p. 276). Lúcio Cardoso para expressar a vida do negro brasileiro e aproveitá-lo dramaticamente, introduziu na história bíblica o problema racial. Seus personagens, assim como na parábola, buscam um lugar no mundo para viver sem sofrimento e infelicidade, desejam romper com a restrição da liberdade, mas uma liberdade de poder ser negro numa sociedade apoiada na mundividência histórico-cultural branca e eurocêntrica.

3.1.2 Personagens: caracterização, conflitos e obstáculos

A caracterização psicológica das personagens de *O filho pródigo* é marcada basicamente pela antinomia entre a tradição (a lei paterna de que os filhos permaneçam nas terras da família) e o novo (o desejo dos filhos em conhecer outros horizontes).

No intróito, o pai e Manassés conversam na varanda da casa sobre os novos tempos:

PAI – Já chegaram todos?

MANASSÉS – Não, meu pai, ainda não vieram todos.

PAI – Há muitos peregrinos a caminho.

MANASSÉS – Ao cair da tarde, o movimento diminui, mas ainda virá muita gente...

PAI – Outrora, quando chegava a ocasião dos banhos sagrados, havia muito mais fiéis.

MANASSÉS – Os tempos mudam, a fé diminui. Hoje, preferem a feira e os jogos.

PAI – Mas onde conseguem dinheiro para isto?

MANASSÉS (amargo) – Nem todos vivem do que a terra dá, como nós, pai...(NASCIMENTO, 1961, pp.31-32).

Manassés escutando as palavras do pai, e acreditando não haver nada mais belo do que o lugar onde vivem, pergunta: “Pai, são bonitos os lados do mar?” (Idem, p.32). O patriarca surpreende-se com a dúvida do filho e lhe responde que, na juventude, ele próprio já se aventurou por outras terras, durante três dias, vendo o mar, e que não há motivos para ter-se curiosidade sobre outras terras e sobre a natureza do mar, pois: “Basta fechar um pouco os olhos e escutar: tudo o que existe no mar está na voz do vento” (Idem).

Acreditamos que o dramaturgo utilizou esta metáfora para expressar o que diz o *Gênesis* (1,10) sobre a interligação de todas as coisas criadas por Deus, e desta forma eliminar o desejo do filho pelo desconhecido.

...Deus chamou ao firmamento CÉUS. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o segundo dia. Deus disse: “Que as águas que estão debaixo dos céus se ajuntem num mesmo lugar, e apareça o elemento árido.” E assim se fez. Deus chamou ao elemento árido TERRA, e ao ajuntamento das águas MAR. E Deus viu que isso era bom¹¹⁴.(grifo nosso)

No decorrer do diálogo, estabelece-se o conflito central que aflige a todos os personagens, menos ao pai, representado como “alguém que ama seus filhos, mas que

¹¹⁴ BÍBLIA SAGRADA, 2002, p.49.

também exerce autoridade e espera deles obediência” (GAARDER; HELLERN; NOTAKER, 2004, p. 154). Desta feita, ele adverte Manassés:

MANASSÉS – Pai, o senhor sabe o bem que quero às nossas terras. Pois, às vezes, fico imaginando se não seria melhor abandoná-la... Quando lido com ela, tão dura que chega a ferir minhas mãos, penso nessa sua viagem, há muitos anos...

PAI – Você, Manassés? De todos os meus filhos, é o único que nunca abandonará este campo.

MANASSÉS – Por quê? Que me falta, que eu não possa também abandoná-lo?

PAI – Não é o que falta, é o que lhe sobra. Estas terras enchem seu coração até às bordas, não há nele lugar para mais nada.

MANASSÉS – E o senhor também não viajou, não partiu um dia?

PAI (gravemente) – Nunca devia ter viajado.

MANASSÉS – Apesar do mar... apesar de tudo?

PAI – Apesar. As paisagens só servem para nos enlouquecer o pensamento. Se Deus nos limitou a vista, foi para que olhássemos apenas a terra que devemos cultivar – a mesma que nos dá alimento e no seio da qual descansaremos.

MANASSÉS – Mas, pai... Quando fico imaginando... há tantas coisas diferentes!

PAI – Diferentes, como? Tudo é igual, meu filho, e esta é a primeira lei da sabedoria.

MANASSÉS – Mas para quem sempre viveu nesta distância...

PAI – Não lhes dei uma casa à beira da estrada, onde passam todos os peregrinos? Não abri uma varanda sobre os campos, para que vissem as montanhas? E não cumprimentam todos os viajantes que passam?

MANASSÉS (tristemente) – Por isto mesmo: esse constante rumor de sandálias, essas saudações de viajantes, essas túnicas cheias de pó das viagens...

PAI (enérgico) – Manassés, a lei é não abandonar a sua casa! (Ibidem 32,34)

Após as explicações do pai, Manassés se demonstra um filho fiel e obediente; cultiva as terras da família como quem abraça um preceito sagrado. Assim como anuncia o Evangelho, do apóstolo João: “*Meu pai trabalha até agora e eu também trabalho*” (JOÃO 5,17)¹¹⁵. Em troca dessa submissão, o pai o abençoa da mesma maneira como Deus o abençoará.

No quadro seguinte, Assur, que ouvia o diálogo aparece em cena. Ele é o avesso de Manassés, de pele mais clara que o primogênito, sente uma atração misteriosa em transpor os limites da terra em que vive, sendo atormentado por uma “música que escuta dia e noite e que

¹¹⁵ BÍBLIA SAGRADA, 2002, p.1369.

não lhe deixa dormir, de sons macios e gelados que lhe atravessam a carne e lhe fazem arder o pensamento” (p.34). Confessa para o pai que já não acredita mais em Deus; tem curiosidade na vida dos peregrinos que passam e precisa saber se é verdade que em outras paragens existem outros homens negros.

Pensamos que a dúvida de Assur acerca da cor dos homens que vivem para além dos limites da terra da família apareça como uma atração inexorável pelo desconhecido. E sobre sua vontade de partir, como uma tentação ao pecado, à qual ele deve resistir até que tenha maturidade suficiente para decidir sobre seu próprio destino. Dialogam o pai e os filhos:

PAI – Filho, acaso você ignora que os outros homens são iguais aos que existem aqui?

ASSUR – Como posso saber, se vejo apenas os peregrinos que passam?

PAI – Também eles são iguais aos seus irmãos.

ASSUR – É possível, mas os que encontro estão sempre cumprido alguma promessa e trazem o rosto oculto sob a manta.

PAI – Há os que não cumprem promessa.

ASSUR – São os salteadores e vagabundos. Mas êstes, de viajar, já estão tão queimados pelo sol e pela poeira, que não se distinguem de nós: de branco só lhes resta e palma das mãos.

MANASSÉS – Assim mesmo, vi um que trazia as mãos vermelhas de sangue.

ASSUR – Devia se ter ferido nos cardos. Quanto a mim, daria não só o de minhas mãos, mas todo o sangue que tenho no corpo, para viajar com um deles.

PAI – Dia virá em que você poderá viajar. Mas até lá, até que a barba lhe cresça e a experiência lhe endureça o coração, fuja desses pensamentos, pois é através deles que o diabo se insinua em sua alma.

ASSUR (desanimado) – Assim o farei, pai, se tiver forças para isto.

PAI (levantando-se) – Agora, Manassés, você, que é o filho mais velho, dá-me a mão e auxilia-me a ganhar minha esteira, pois preciso descansar um pouco. (pp.35-36).

Saem o pai e Manassés. Assur, desesperado, expõe para Selene os motivos de suas insatisfações e de sua vontade de partir: “Todos aqui têm um sentido, menos eu. Não nasci para coisa alguma, nada me explica” (p. 37). A irmã, tenta em vão convencê-lo sobre os deveres de cada membro da família, explicando que todos devem aceitar seu destino, embora ela própria no final da peça também decida partir.

Neves (2006, p. 118), em tese de doutorado sobre o universo da literatura dramática cardosiana, assinala que o anseio de Assur pela excursão a terras desconhecidas é como uma busca por sua identidade, a qual ele não encontra na interação com os irmãos. Aduz a autora:

Mais do que o desejo da viagem, a maior angústia de Assur reside em alcançar uma identidade, um sentido que percebe na vida dos irmãos e que não enxerga em si mesmo. Não tem vocação para o arado, não se casou, não cuida do rebanho, não tem o dom da música. É, como tantos personagens cardosianos, um ser “deslocado”, um “gauche” que, à margem, luta por um espaço no mundo ao qual não consegue se integrar. Sem saber qual papel desempenhar, despreza os familiares e a casa, mas parece desejar, mais do que a cunhada, as realizações do irmão. No seu sentimento, cresce a inveja agressiva que se expressa sob a forma de desdém e de desejo interdito.

Adiante, Aíla, entra em cena. Na conversa com o cunhado, revela sentir um fascínio pelos peregrinos, que passam pela estrada. O diálogo é elucidativo para sabermos por que ela se sente atraída por ele, e denuncia um ponto nevrálgico da relação entre os dois:

AÍLA – Que fazem vocês no escuro? Do lado de fora ouve-se o cochicho de suas vozes.

SELENE – Perguntava a meu irmão pelos peregrinos.

AÍLA – E hoje passaram muitos?

ASSUR (*rindo*) – Vê? É a única coisa que interessa nesta casa.

AÍLA – Eles me dão flores, quando estou junto à cerca.

ASSUR – E você vai sempre à cerca para vê-los.

AÍLA – Sempre que vejo uma nuvem de pó no horizonte.

ASSUR – E hoje não lhe deram nada?

AÍLA – Disseram-me que há uma festa para o lado da serra.

SELENE – Será longe daqui?

AÍLA – Muito longe.

ASSUR – Tudo é muito longe daqui.

AÍLA (*aproxima-se de Assur*) – Você já está de novo se queixando? Por que não esquece que há outras terras?

ASSUR – Não posso. Aliás, quem o poderia nesta casa?

AÍLA – Meu marido trabalha e vive contente.

ASSUR – Mas você, Aíla, quantas vezes por dia fita a poeira no fundo do horizonte?

AÍLA (*surdamente, junto dela Assur*) – E você, por que me espia? Onde vou, sinto sua sombra atrás de mim.

ASSUR – Nem sei por que a sigo, talvez seja porque estejamos sempre olhando a mesma paisagem.

AÍLA – Meu marido disse que você é um preguiçoso.

ASSUR – Só por que não lavro a terra?

AÍLA – Disse que suas mãos são finas. E que você dorme o dia inteiro no jardim.

ASSUR – Não durmo.

AÍLA – E que faz você então?

ASSUR – Também não sei. Só não poderia jamais arrastar o arado o dia inteiro, como meu irmão faz...

AÍLA – Por que você não pode fazer o que os outros fazem?

ASSUR (veemente, dando as costas) – Você bem sabe, Aíla, você bem sabe! Ele é ainda mais escuro do que eu, parece uma raiz da terra.

AÍLA – Mas seu corpo é quente e é bom estar junto dele.

ASSUR – Porque você também é rude. Ambos sugam a vida desta terra morna e avara.

AÍLA – Assur, você me desdenha.

ASSUR – Não a desdenho, apenas somos diferentes. (pp. 37-38)

Aíla, embora confesse gostar do marido, da vida que leva e aparentemente desdenhe de Assur, é possuída pelo desejo latente de conhecer novas terras, e vê no cunhado uma maneira de realizar essa possibilidade. Ela tem seu desejo aguçado quando aparece na casa da família um enigmático peregrino apoiado num cajado, com uma túnica branca e com o rosto encoberto por uma manta. O estrangeiro é convidado por Assur e Selene a cear com a família, mas revela que só deseja um copo de leite, pois há três dias que viaja à procura da piscina sagrada que rejuvenesce. Assur se interessa pelas andanças e notícias trazidas pelo viajante, que conta: “Este mundo afora é muito maior do se pensa. Desde criança que viajo – e sempre vejo coisas diferentes” (p. 39).

Assur se entristece, diz que o pai deseja falar com o visitante e sai para chamá-lo. Selene afasta-se para bater as sandálias do peregrino, ficando em cena, somente, Aíla e o homem. A negra aproveita para revelar ao estranho os segredos de sua amargura em relação ao casamento e a sua vida, e para questioná-lo sobre as coisas e pessoas de outras regiões:

AÍLA (aproximando-se de manso, surdamente) – Escuta, meu pai, eu não tenho ninguém que me informe neste mundo...

PEREGRINO – Que quer você saber?

AÍLA – Queria saber tanta, tanta coisa!

PEREGRINO – Então pergunte, responderei a tudo o que eu souber.

AÍLA (com paixão) – É verdade que os outros são assim... escuros como nós... que sua pele lisa e negra não reflete senão o brilho da água... é verdade?

PEREGRINO – Que adiantaria, se houvesse uma gente diferente?

AÍLA – Não sei. Mas talvez não me sentisse uma coisa grosseira, uma raiz da terra, escura e bruta.

PEREGRINO – Também as raízes foram criadas por Deus.

AÍLA – Mesmo as longas e negras, as que mergulham mais fundo no seio da terra?

PEREGRINO – Mesmo as que são como unhas de ânsia e de morte, encravadas no âmagô da terra que nunca viu o sol.

AÍLA (sombriamente) – Não, não é verdade. Sinto que Deus não se importa com agente que cresce no vale. Nunca se manifestou por estes lados nenhum sinal de sua graça!

PEREGRINO – Por que diz isto?

AÍLA – **Porque longe daqui deve haver criaturas mais belas, mais felizes. É destes seres brancos e delicados que Deus cuida.**

PEREGRINO – Há gente de toda espécie, e para cada uma verdade.

AÍLA – Ah, se eu pudesse acreditar que todo o mundo era da minha cor!

PEREGRINO – Você se sentia feliz?

AÍLA – Sim, meu pai, eu me sentiria feliz.

PEREGRINO – Pois então escute, todo o mundo é assim. Todos os povos são negros como a noite, não há pele que reflita outra coisa senão o brilho rápido da água.

AÍLA – Ó meu pai, como eu me sinto feliz! Já esta noite poderei abraçar meu marido com o coração tranqüilo, pois não lhe oculto mais nenhum desejo, nenhum sonho que não existe.

PEREGRINO – E que desejo ocultava você?

AÍLA (de olhos cerrados, devagar) – Quando passava a mão pelo seu rosto, dizia comigo mesma: pele bruta, pele mais dura do que a terra desdenhada pela chuva... E no meu coração nascia o desespero, e eu sonhava com homens brancos e delicados, que trouxessem no pensamento outra idéia que não a de arar o campo e aproveitar o tempo para as sementeiras.

PEREGRINO – Mas por que sonhar tanto com outras terras? Nunca saíram daqui?

AÍLA – Nunca. Nasci e fui criada neste vale, com parentes e amigos da mesma cor que eu. Desde menina estava destinada a me casar com este que hoje é meu marido.

PEREGRINO – E nunca sentiu vontade de partir... de ver por si mesma se o mundo é diferente?

AÍLA – Nunca... até há pouco tempo.

PEREGRINO – E que soprou essa vontade de ver outros horizontes?

AÍLA – Não sei... um dia, eu vi o meu cunhado Assur, imóvel na varanda, olhando para o alto. E ele me disse que escutasse, pois era assim que o vento soprava o mar.

PEREGRINO – E é realmente assim que o vento sopra do mar.

AÍLA – Desde então, quando vejo Assur, meu coração bate mais forte. E imagino então que o vento nasce sobre as claras paisagens do oceano, em mares e praias cobertas de flores amarelas.

PEREGRINO – É verdade: sobre os mares e as campinas cheias de flores é que nasce o vento.

AÍLA – E afinal pensei comigo mesma: como podem ser negros como eu os que nascem em terras tão felizes? Como podem ser ásperos, duros, torcidos como a raiz do espinheiro que cresce nestas terras?

PEREGRINO – O espinheiro também é uma planta de Deus.

AÍLA (violenta) – Neste caso o senhor me engana, pois se Deus criou o espinheiro, fez também a rosa, que é branca e perfumada, que todos acolhem e protegem, tanto quanto desprezam o espinheiro.

PEREGRINO – O espinheiro também floresce.

AÍLA – Uma só vez na vida, e uma flor dura e cor de sangue que o trucidada.

PEREGRINO (levanta) – Foi a alma que Deus lhe deu.

AÍLA (num grito) – **E que poderemos produzir nós, tristes seres escuros, cheios de amor pela rosa branca?**

PEREGRINO – Acreditar e louvar a Deus sobre todas as coisas.

AÍLA (caindo de joelhos aos pés do peregrino) – Acredito e louvo, meu pai, mas arranque do meu coração a semente que faz crescer a flor cor de sangue!(pp.40-42)¹¹⁶.(grifos nossos).

Essa sensação de infelicidade e de abandono atinge-a, desencadeando um questionamento existencial: “*É verdade que os outros são assim... escuros como nós... que sua pele lisa e negra não reflete senão o brilho da água... é verdade?*”. Ela se coloca contra a predestinação e a cor “negra” aparece como a origem de sua tortura. A jovem negra só poderia viver em paz e sem sofrimento quando soubesse que todos são iguais perante a criação divina.

Sobre as angústias de Aíla e dos outros personagens que sofrem por causa de sua cor e do local onde foram destinados a viver, Prado (apud NASCIMENTO, 1966, p. 119) analisa:

Imaginamos, por exemplo, na nossa ingenuidade, que a côr preta só pudesse ser sentida como uma maldição onde houvesse pretos e brancos vivendo em sociedade e onde os brancos fossem ricos, poderosos, e os pretos, não. Mas os pretos do país imaginário de Lúcio Cardoso pensam diferentemente: nunca viram uma pessoa sequer de outra côr e vivem todo o dia a se lastimar amargamente da côr que a natureza lhes deu, como se de fato existisse uma hierarquia natural entre as cores ou como se aceitassem os padrões sociais de terras estranhas e desconhecidas. Dirá naturalmente Lúcio Cardoso que a poesia tem os seus direitos e que a côr negra não é mais que um pretexto literário, um símbolo da prisão que vive o homem. Muito bem, mas pare-nos que se deve desconfiar por principio dos símbolos que nos mergulhem irremediavelmente nesse mar de literatura pura de onde apenas os maiores escritores – os criadores de mitos – conseguem voltar são e salvos.

Décio revela-nos a pretensão do dramaturgo de compor uma obra poética sobre a condição dos negros. Aíla e as outras personagens negras podem ser também interpretadas como seres que desejam romper com uma situação determinada, mostrando-se humanos em

¹¹⁶ A longa citação de uma cena inteira justifica-se pela necessidade de transmitir ao leitor a riqueza de informações que a passagem fornece sobre a personagem Aíla.

seus defeitos e qualidades; além da insatisfação com a cor de suas peles, buscam o sentido da condição humana e da liberdade no mundo que habitam. Parafraseando Carelli (1988, p. 99), em *O filho pródigo* são os sentimentos de “ciúme e ódio, mais necessidade de evasão, que tornam cegos os homens e provocam seus infortúnios”.

No início do segundo ato, Moab, o filho caçula, some da comunidade, e todos comentam durante o jantar sobre sua ausência. Nessa hora, o pai, novamente, interdita a saída dos filhos da casa e os nomeia:

SELENE – Há três dias já que não vem em casa...

MANASSÉS – Anda aí, por esses montes, perdido com a sua flauta.

SELENE – Nunca se demorou tanto. Por que o faria agora?

PAI – Ele é criança, e ligeiro de espírito. Uma folha que cai é o bastante para lhe chamar a atenção.

SELENE – Se tivesse lhe sucedido alguma coisa...

PAI – Que poderia lhe ter sucedido? Moab não ousaria passar os limites desta terra.

ASSUR (*violento, erguendo-se da mesa*) Sempre os limites! Não haverá quem ouse ultrapassa-los?

PAI – Filho nascido da minha carne, não. Por isto lhes dei nomes, e chamei a um fiel, a outro humilde e ao mais velho, forte. Como iriam agora trazer algum desengano à minha triste idade?

ASSUR (*noutro tom, implorativo*) – Pai, dia virá em que será preciso que um de nós faça alguma coisa...

PAI – Neste dia, corram os campos, naveguem o rio até suas cabeceiras, façam uma visita de paz às casas próximas. Mas voltem sempre, pois aqui é como a sede, o ponto onde a mão de Deus nos cravou como raízes. (p. 43)

Bessa (1998, p. 73) aponta que, como na parábola bíblica, mais uma vez a presença do pai surge como aquele que cuida e disciplina, definindo o destino dos filhos prendendo-os à terra da qual precisam cuidar. Aduz a autora:

o pai não apenas proíbe a saída dos filhos como define suas posturas, atribuindo-lhes nomes repletos de expectativas quanto ao caráter deles. Ao Manassés, seu primogênito, é o forte. É ele quem ara a terra e cuida do sustento de todos. Assur, o fiel, que consente e obedece Moab, o caçula, é o humilde, o que se resigna em tocar flauta e nem sempre ser lembrado. Conforme a peça vai transcorrendo, percebe-se uma inversão das nomeações: o forte é Assur, pois é ele que ousa confrontar-se com a lei, quem explica os sentimentos de todos; o humilde é Manassés, que cultiva a terra como quem segue uma missão, sem questionar; e o fiel é Moab, que, embora tenha oportunidades para sair de casa, espera pelo dia, como deseja o pai.

Assur novamente desafia a autoridade paterna e depois se confronta com o irmão. Manassés sugere ao pai que deixe Assur partir, pois ele é ocioso e a família não ficaria mais pobre com sua ausência, e também o culpa pelas mudanças de comportamento de sua esposa. O pai apazigua a discussão proibindo Assur de falar novamente sobre transpor os limites da terra.

Em meio à contenda reaparece Moab. O pai e Selene interrogam-no sobre seu paradeiro. O menino conta a todos que viajou durante três dias até os limites das terras da família numa liteira com franjas de prata, e que viu muita gente passando por lá. Ele foi conduzido por um nobre estrangeiro, de turbante vermelho e os dedos cheios de anel, encantado pela música que tocava em sua flauta, e que lhe ofereceu três moedas de ouro para que fosse tocar junto ao rio. Selene questiona:

SELENE – E você aceitou...

MOAB – Aceitei. Disse mesmo que tocava de graça.

SELENE – Por que fez isto? Por que não aceitou as três moedas de ouro?

MOAB – Porque nunca ninguém tinha dito que eu tocava como um príncipe. Entrei na liteira e durante três dias e três noites toquei sem parar. Ele pensava com os olhos cerrados.

SELENE – E realmente nada lhe deu em troca?

MOAB – (*mostrando a mão*) – Deu-me este anel.

AÍLA (*que até este instante se conservou ao fundo, distante do grupo*) – Um anel! Deixe-me vê-lo.

MOAB (tirando o anel e entregando-o) – É todo de ouro e tem uma safira encravada.

AÍLA – Um anel de safira?

SELENE – E o homem rico não lhe disse mais nada?

MOAB – Disse; “Quando quiser, virei busca-lo. Em minha casa poderá viver como um príncipe. Você tocará sempre para mim, junto a uma janela que deita para o mar”.

SELENE – Uma janela que deita para o mar!

ASSUR – E em seguida partiu, então lhe disse mais nada...

MOAB – Disse-me ainda: “Não te esqueças que tudo pode com esta música. Ela tem o dom de atrair e de conquistar os homens”.

SELENE – Toque, Moab, toque um pouco para nós ouvirmos.

MOAB (orgulhoso) – Não tocarei nunca mais.

SELENE – Por quê? Todos nós queremos ouvi-lo.

MOAB (*mudando de tom, como num sonho*) – Só o farei junto a uma janela sobre o mar.

SELENE – Que dizer que também você nos deixará um dia?

MOAB – O estrangeiro insistiu para que eu ultrapassasse a cerca e fosse além, pelas terras alheias...

ASSUR – E você recusou...

MOAB – Recusei. Disse que ainda era muito moço e que meu pai me aguardava. Mas que um dia...

PAI (interrompendo-o) – Você fez bem, meu filho. Além do mais, quem era este estrangeiro?

MOAB – Não sei quem era. Sei apenas que, quando ele ria, seus olhos brilhavam no escuro. (pp. 47-48).

Moab representa o filho conformado que prefere não ceder as ofertas do estrangeiro enigmático. Ele reconhece sua inexperiência e respeita a interdição paterna. Embora admita que um dia possa partir em busca de sua auto-realização, que é *“tocar junto a uma janela sobre o mar”*.

Na continuação da narrativa surge na casa uma peregrina misteriosa, vestida de preto da cabeça aos pés e com o rosto coberto, pedindo abrigo. Ela é bem recebida pelo pai que a convida para cear com a família. A estrangeira com profunda mesura agradece, mas pede apenas pouco de água, *“pois tem uma sede que lhe devora”*. (p. 49) O pai insiste e questiona se sente fome, a hóspede então diz que sim, e lhe são oferecidos mel e frutas, porém ela responde: *“Não é de frutas que eu tenho fome: quero carne tenra e cheirosa, com pouco de sangue fumegante e ácido”* (p. 49).

A peregrina põe-se a comer uma fatia de vitela oferecida pelo pai, que a interroga sobre o motivo de suas andanças. Ela demonstra em suas respostas ser uma mulher independente e livre. *“A verdade é que nunca paro. Estou sempre viajando e sempre pedindo pouso aos outros”* (p. 49). Assur começa a sentir-se atraído pela forasteira.

Pai e filho, curiosos, pedem que a peregrina desvende o rosto. Ela prontamente tira o véu e revela sua face, de uma mulher branca. Todos maravilhados a contemplam, levantam hipóteses para razão de sua brancura e Aíla a inveja. Indica a cena seguinte:

AÍLA – É branca, é branca feito a madrugada!

PAI – E de olhos azuis.

SELENE – (depositando o jarro no chão) – São brancas suas mãos, e seus pés brancos.

MANASSÉS – É como uma rosa, uma grande rosa branca!

ASSUR – Terá sido no mar que seus olhos se tornaram azuis? Onde se banhou, para que ficassem tão claros, em que praias distantes e abertas, sob que céu e que vento?

PEREGRINA – Não foi o mar que me tornou assim, foi a noite. É porque à noite viajo, e só a lua me banha.

AÍLA – **Oh! Se eu pudesse ficar todas as noites exposta à luz da lua se a minha carne pudesse se tornar fria e cor de prata como desta mulher!**

PAI – A alma que lhe habita é da mesma cor que a nossa.

AÍLA (sem ouvi-lo) – Há seres macios como um punhado de algodão entre os dedos...

ASSUR – E que conhecem tudo, e sabem o que há do outro lado do mar!

PEREGRINA (de olhos fechados, como quem reza) – O mar é estranho e poderoso, nele a morte nos espreita – mas ah! Como é bom viajar no seu dorso altivo e claro...

ASSUR – Oh, eu queria, eu queria tanto ver o mar! (p. 51). (grifo nosso)

A presença da peregrina reacende o conflito dramático. Ela se contrapõe aos mandamentos do pai e acirra os ânimos entre os personagens. O pai nota que começa a perder o controle sobre os filhos e violentamente enfrenta a estrangeira: “– *Por que de repente todos se acham apossados pelo mesmo desejo insensato?*” (p. 51). Sugere que não haja discussões na frente de estranhos e que todos voltem ao trabalho na terra, sendo apoiado por Manassés.

Ficam em cena apenas Assur e a Peregrina. A forasteira incita o rapaz a viajar com ela. Propõe que ele deva conhecer o mundo enquanto tem viva a vontade irresistível pelo desconhecido. E, o seduz despindo-se. Informam a rubrica e o diálogo

(A peregrina desprende a túnica negra que a envolve, enquanto Assur deixa escapar um “oh” abafado: por trás do manto, sua túnica é dourada e fulgura ao luar. Numa das pernas, ela traz enrolada uma serpente de ouro. Lá fora, ouve-se a flauta de Moab num ligeiro ritmo de dança).

PEREGRINA – Agora você está me vendo tal qual sou.

ASSUR – Mas quem é você?

PEREGRINA – Uma mulher que vai de lugar a lugar, de feira em feira. Quando há música, paro. E enquanto as pessoas pagam, danço de olhos fechados.

ASSUR – É isto o que faz pelo mundo?

PEREGRINA – É isto.

(*Pausa. A peregrina se cobre novamente*) (pp. 53-54).

O rapaz encanta-se ainda mais com a beleza da mulher, pede que tire, a manta que lhe cobre o corpo. A peregrina pergunta se ele deseja vê-la dançar ao som da flauta de Moab.

Assur concorda, estende-se no chão da varanda e a observa. Enfeitiçado pela coreografia e após refletir sobre as palavras da estrangeira, acaba cedendo ao convite para a viagem.

A serpente que traz enrolada numa das pernas é o símbolo da tentação. Em diversas passagens da Bíblia, como na história da criação do mundo (Gênesis 3,1), fala-se metaforicamente da serpente como aquela que, no Jardim do Éden, levou às criaturas humanas o conhecimento proibido, em desobediência e afronta aos mandamentos de Deus.

Interessante notarmos que no jogo simbólico feito pelo dramaturgo essa tentação do conhecimento do novo surge através da personagem branca: “PEREGRINA (em movimento de dança) – *Farei com que você aprenda essa linguagem: repara os meus braços como são brancos, como é branco o meu rosto, como toda eu sou branca leve, como flutuo, quando a música fere os meus ouvidos!*” (p. 55). Desta feita, há uma inversão de valores, já que tradicionalmente a cor negra é associada a melancolia, ao funesto, o lutuoso, maldito, sinistro. Enquanto a cor branca é associada ao sem mácula; inocente, puro, cândido, ingênuo. Com essa inversão, o dramaturgo revisita a velha convenção de cores e valoriza a cor negra.

No final do segundo ato, a família volta para casa e surpreende a peregrina dançando para Assur. O pai prontamente repudia tal ato e acusa a estrangeira: “PAI (à mulher) – *Não se envergonha de introduzir discórdia numa casa pacífica?*” (p.56). Ela responde que foi exatamente a discórdia que a trouxe aquela casa, encaminha-se para partir e chama por Assur: “PEREGRINA (voltando-se e tomando-o pela mão) – *Vem comigo, vem! Mostrarei a você o que nunca ninguém viu. Você será a minha rosa negra e eu o conservarei num vaso de cristal!*” (p.56). Para Carelli (1988, p. 93)

...a escolha da rosa negra é antes de tudo uma solução plástica. A fim de criar um símbolo positivo para negros, Lúcio encontrou essa imagem (como a peregrina fascinada por Assur o chama de sua rosa negra), adquirindo a cor negra uma dimensão positiva.

Assur anuncia que irá embora com a estrangeira mas, diferentemente da parábola bíblica, não solicita parte de sua herança. O velho, percebendo que não pode fazer nada,

respeita a decisão do filho e diz: *“Então, parta, meu filho. Quando voltar, a porta ainda estará aberta. Mandarei então matar o novilho mais gordo e haverá regozijo nesta casa pela volta do filho pródigo”* (p.56). Aíla desespera-se com a partida do cunhado, foge do marido, e confessa para todos detestar o lugar em que vive e o amor que sente por Assur.

No início do terceiro e último ato a rubrica diz:

(Mesma cena do ato anterior, agora iluminada por uma luz diferente. É manhã, e o sol inunda a paisagem. Selene e Aíla arrumam palmas nos vasos e frutas em grandes travessas. Manassés, em silêncio, acompanha sentado de um dos degraus os movimentos da esposa. Sentado num banco à varanda, e tendo um sino ao lado, o Pai investiga o fundo do horizonte. Só Moab se acha ausente. Ao subir o pano, Selene se aproxima da varanda, tendo ainda nas mãos um grosso ramallete de palmas).

Todos aguardam ansiosos pelo regresso do filho pródigo, principalmente o pai. Assur então regressa, volta rico, trajado com roupas finas e acompanhado por escravos. É recebido com regozijo pelos familiares, ajoelha-se diante do pai já velho e diz: *“Pai, aqui estou de novo”* (p. 59). Manassés, enciumado e humilhado com o retorno do irmão, dialoga com o pai:

MANASSÉS (num grito, dirigindo-se ao Pai) – Pai, não permita que eles me humilhem assim!

(Pausa. Todos se entreolham, sem compreender).

PAI – Manassés, hoje é um dia de festa, que significam suas palavras?

MANASSÉS – Não vê como tocam, como festejam, como acariciam Assur?

PAI – Ele estava fora, estava como morto, e reviveu para nós.

MANASSÉS – Mas não é isto, pai! Que dirão os outros, quando o virem assim tão ricamente vestido?

PAI – Dirão que Assur teve sorte e é hoje o mais próspero dos meus filhos.

MANASSÉS – Pai, e eu me apresentarei assim diante dos outros, mal vestido e sujo como uma escória de terra?

PAI – Foi assim que você sempre se vestiu.

MANASSÉS – Mas repare bem, agora eu me visto pior que os escravos de Assur.

PAI – E é disto que você se queixa?

MANASSÉS (avançando) – Não, não é só disto.

PAI – De que mais então?

MANASSÉS – Sempre trabalhei para todos, e fui fiel ao campo.

PAI – De todos, é você quem mais ama a terra.

MANASSÉS – Sempre arei dia e noite, e derramei meu suor nos sulcos duros e sem vida.

PAI – E produziu frutos para todos nós.

MANASSÉS (violento) – E, no entanto, pai, nunca mandaram o novilho mais gordo para mim...

PAI – Não disse que hoje era dia de regozijo?

MANASSÉS – Nunca trouxeram flores do campo, nem travessas cheias de frutas para me festejar.

PAI – Manassés, por que inveja você ao seu irmão?

MANASSÉS (com rancor) – Porque ele é indolente, porque sua alma é feminina e vã, porque gosta de sonhar e viajar como se fosse um príncipe – por isto o senhor ama mais que a todos nós.

PAI – Manassés, como tem coragem para usar esta linguagem?

MANASSÉS (sem ouvi-lo) – Ele fugiu de casa, pai, divertiu-se e bebeu em todas as tavernas, perdeu tempo e deitou-se com todas as mulheres – no entanto, é com ele que está seu coração.

PAI (em voz baixa) – Também eu fugi um dia.

MANASSÉS – Mas a mim desdenham, porque sou simples e guardo os mandamentos.

PAI – O amor que lhe temos é diferente.

MANASSÉS – Não é amor, é outra coisa.

PAI – E é o amor que você quer?

MANASSÉS – Desse amor que faz tremer e ilumina toda a casa.

PAI – Filho meu, não envenene mais seu coração. (pp. 61-62).

Manassés acha que seu pai deveria recompensá-lo por ele nunca ter ido contra seus mandamentos. Como na parábola bíblica, o filho mais velho representa aquele que se indigna por não ser recompensado pelos seus serviços; egoísta, sente-se injustiçado cobrando do pai os mesmos direitos dados ao filho mais novo. Ele se sente um criado e não um filho; desta feita, não compreende que tudo que havia nas terras da família também lhe pertencia. Desaprova a atitude do pai que, além de perdoar seu irmão, promove uma festa. No seu pensamento, o irmão mais novo havia se desviado, portanto não era merecedor de júbilo; mas ele sim, pois sempre fazia tudo para ajudar seu pai, e reclama de jamais haver recebido sequer um novilho.

Na cena seguinte, Selene procura restabelecer a paz entre a família servindo vinho a todos. Manassés bebe de longe sem se misturar. Assur distribui os presentes que trouxe, enquanto o pai sai de cena levando os escravos do filho para beber. Manassés também deixa o ambiente. Entre os que ficam, discutem-se as notícias das terras que Assur conheceu. Selene diz ao irmão que partirá com Moab naquela noite, que um peregrino virá buscá-los e que o pai de nada sabe sobre a partida, e assim os dois deixam a casa.

Ficam em cena apenas Assur e Aíla. Esta toma coragem e confessa: “*Que eu o amo, Assur, que eu amo com loucura.*” (p.65); Suplica para que o cunhado a leve embora em sua companhia. Assur diz que Manassés não a deixaria partir. E num ímpeto de loucura e desvario, ela pede para que ele mate o marido, oferecendo-lhe um punhal.

Assur recusa-se a cometer tal ato e Aíla decide ela própria assassinar Manassés. Nesse instante, anoitece e o clima de desgraça invade o ar. Diz a rubrica:

(Assur cessa de resistir. Escurece rapidamente. Logo após, uma luz vermelha e violenta ilumina a varanda. O reflexo dessa luz é a única claridade que ilumina a cena. Assur está sentado no chão da varanda e olha para fora. Manassés, sentado à mesa, bebe. De pé, vestida com a túnica que é de um vermelho diferente, cintilante, Aíla serve o marido). (p. 66)

Aíla embriaga e ludibria Manassés que tomba sobre a mesa adormecendo. Ela então se encaminha na direção dele e mais uma vez oferece o punhal para Assur. “*Depressa, fere esta raiz da terra negra e bruta!*” (p. 67). Assur, recua horrorizado diante do delito que está prestes a se tornar cúmplice, a cunhada toma-lhe o punhal. Ele se afasta e assiste ao longe e imóvel a mulher desferir nas costas do marido os golpes que o matam.

Após o crime, ressurge o pai que pergunta por seus filhos. Aíla responde-lhe que partiram todos. Assur chora ao canto. O pai questiona-lhe sobre o motivo de sua tristeza e a razão para Aíla olhá-lo de maneira estranha. O filho, agarrando-se aos joelhos dele, confessa que a cunhada assassinou Manassés.

O pai encoleriza-se, expulsa o filho de casa e ordena: “*Como castigo, você irá com esta mulher. Com ela percorrerá os caminhos encobertos, como os animais que se escondem na folhagem. E em noites de lua, com ela dormirá nas tendas armadas do céu*”. (p. 69). O filho não deverá voltar enquanto o mal abrigar seu coração. Assur anuncia que vai partir para nunca mais voltar, enquanto o pai vela o filho morto. Para Bessa (1988, p. 74):

... ao crime de Assur, segue a punição paterna: exílio. A lei paterna é mais forte que ele e o exila. O desejo de transgredi-la é substituído pela ordem de

abandoná-la. Mas ele não abandona só. Deve ir com Aíla, co-autora de seu crime.

O tempo passa e, como na narrativa bíblica, o filho pródigo retorna à casa de seu pai. Desta vez, ele regressa só, contrito, pobre e sujo, dizendo que voltou para ficar. Descobre que não são as terras desconhecidas que aquecem seu coração, que o paroxismo da vida não está nos que partem, mas sim nos que ficam. Conversam pai e filho:

ASSUR – Só agora sei que não adianta partir. A terra que perdemos, não é ela que estua e aquece o nosso coração? Sem ela, não era eu um triste ser exilado às bordas das praias estrangeiras?

PAI – Mas foi bom, filho. Que adiantaria ter ficado? O melhor de tudo é regressar, com o coração apaziguado.

ASSUR – E prosseguir sabendo que existe outra vida

PAI – Que valeria a terra, se fosse única? Que valeria, se não pudéssemos sonhar com outras?

ASSUR – Que valeria a vida, se não fosse a consciência da sua miséria? Não é partindo que somos livres, é ficando.

PAI – Longe, somos escravos. Só aqui a paisagem reconhece e responde ao nosso apelo.

ASSUR – Não nos constituímos pela fuga. Quietos, de olhos fechados, sentimos germinar dentro do ser vozes perdidas, desejos abafados – E sabemos então que somos homens.

PAI – Filho, escuta, é a voz do vento.

(Ouve-se o vento soprar sobre a casa, enquanto a luz se torna cada vez mais clara).(p.71).

No final da peça, o reconhecimento paterno motiva a transformação de Assur. O velho questiona quem, de agora em diante, cultivará as terras da família. O jovem responde que ele lavrará os campos, assumindo o lugar de Manassés e dirá para aqueles que desejam conhecer o mar:

que ele é como uma rosa negra que se aperta ao peito... verde e contém todos os perfumes que matam. Mas que a noite também é como uma rosa, uma quente rosa que nos fita com seus olhos de sombra. Então, eles olharão para o alto, e de joelhos saudarão a rosa negra que é nossa eterna companheira. (p. 72).

O regresso do filho, sua reconciliação com o pai trazem à tona uma redenção e uma dimensão poética para a composição da personagem negra. Segundo Carelli (1988, p. 93) “a

imagem final da rosa negra” – “(ela) nos olha com seus olhos de sombra (...) – nossa eterna companheira”, permanece enigmática. “Será que ela remete ao mundo da noite?”. Pensamos que não, pois Lúcio, além da discussão da questão racial, concebe suas personagens guiado pelas contradições humanas, preenchendo-as com angústias, amor, desejos, inquietações, inveja, raiva, medos, remissão, sofrimento, tudo aquilo que é peculiar a alma humana, de qualquer credo ou “raça”. Como define o próprio Lúcio (1944, p. 34):

Meu domínio é o do sonho,
 minha alegria é a do céu que a tormenta obscurece,
 meu futuro é aquele que amanhece à luz do desespero.
 Só tu saberás o segredo da minha predestinação.
 Só tu saberás a extensão de tantas caminhadas,
 só tu conhecerás a casa humilde em que morei.
 Quem saberia romper o sortilégio que me cerca,
 ó sol vermelho, aurora dos agonizantes.

3.2 Um negro no mundo dos brancos. *Sortilégio – mistério negro*

Abdias, tendo fundado e dirigido o TEN com o objetivo de “ensejar a criação de uma literatura dramática que focalizasse o negro como protagonista e sua cultura como matriz significativa no universo simbólico e na sociedade humana” (NASCIMENTO, 2003, p. 324), tornou-se uma das figuras de destaque do cenário teatral brasileiro entre o final da década de 1940 e ao longo da década de 1950. Neste período, foi membro da comissão formada por vários setores do teatro, criada pela Associação de Críticos Teatrais, em 1948, para protestar contra a censura; participou da montagem de *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, em 1956¹¹⁷ e atuou na peça *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues, em 1957¹¹⁸. Mas a

¹¹⁷ Tragédia carioca, em três atos, de Vinícius de Moraes, com direção geral de Léo Jusi, cenários de Oscar Niemeyer e música Antonio Carlos Jobim. A peça estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 25 de setembro de 1956 com elenco predominantemente de atores negros, entre eles Abdias do Nascimento, Léa Garcia e Haroldo Costa no papel de Orfeu. MORAES, Vinícius de. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro. Editora Dois Amigos, 1967.

¹¹⁸ O espetáculo estreou em 19 de junho no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com direção de Léo Jusi e no elenco Sônia Oiticica, Gláucio Gill, Dália Palma, Nelson Rodrigues e Abdias do Nascimento (CASTRO, 1992, p. 270).

aventura teatral de Abdias foi além, quando escreveu sua primeira peça: *Sortilégio - o mistério negro*, em 1951¹¹⁹.

A história trata da questão racial, da situação do negro na sociedade brasileira, dos conflitos existenciais, psicológicos e sociais de Emanuel, negro advogado, que abandona a namorada negra e casa-se com uma mulher branca por desejar ascender socialmente.

A peça ficou proibida pela censura durante seis anos, tardando a inscrever-se nos quadros da encenação teatral brasileira. A estréia de *Sortilégio* só aconteceu em 21 de agosto de 1957, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Léo Jusi, com cenário do artista plástico italiano Enrico Bianco, música litúrgica do maestro da orquestra afro-brasileira Abigail Moura, figurinos e máscaras de Omolu da pintora francesa Júlia Van Rogger, danças rituais de Ítalo Oliveira, imagens de ídolos africanos (exus) de Cláudio Moura. No elenco, figuraram Heloísa Hertã, Stela Delphinós, Matilde Gomes nos papéis de *filhas-de-santo*; Ítalo de Oliveira, no papel de *Orixá*; Abdias do Nascimento, no papel de *Dr. Emanuel*; Léa Garcia, no papel de *Efigênia*, a namorada negra; Helba Nogueira, no papel de Margarida, a esposa branca; Amôa, Ana Peluci, Édi dos Santos, Marlene Barbosa e Conceição do Nascimento como a *Teoria das Iaôs* e a *Teoria dos Omolus*¹²⁰.

Nesta época, a representação dos negros na produção cultural do país também teve destaque nos cinemas com o filme de Néelson Pereira dos Santos, *Rio Zona Norte*¹²¹. No cenário teatral, encontramos uma produção politicamente engajada que revela de forma realista os conflitos e as contradições sociais brasileiras com o surgimento de textos voltados

¹¹⁹ Uma nova versão da peça foi escrita, em 1977, quando Abdias esteve na Nigéria como professor visitante da Universidade de Ifé (NASCIMENTO, 2003, p. 325).

¹²⁰ NASCIMENTO, 1961, p.162.

¹²¹ O segundo longa-metragem *Rio, Zona Norte*, do cineasta e um dos precursores do início do cinema realista brasileiro, Nelson Pereira dos Santos, conta a história de um pobre compositor negro de uma escola de samba, Espírito da Luz Soares, interpretado por Grande Otelo, e suas dificuldades de ganhar a vida com a música e os problemas com o filho envolvido em crimes. O filme utiliza o *flash-back* quando narra as lembranças na hora da morte do músico ao cair de um trem da Central do Brasil e, enquanto recebe socorro, agoniza e relembra os episódios mais importantes de sua vida difícil e sonha ter sua canção gravada pela cantora Ângela Maria. A temática central é a exploração do sambista/artista negro e sua tomada de consciência. FERRARAZ, Rogério. O negro no cinema de Nelson Pereira dos Santos. Revista de Cinema, São Paulo, v. 34, pp. 45-47, 03 fev. 2003.

para uma temática nacional e popular. Entre as peças importantes escritas e exibidas nessa época destacamos: *A moratória*, de Jorge Andrade, em 1955; *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em 1957; *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958; *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho, em 1959; *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em 1960 entre outras¹²².

Sortilégio foi a última peça encenada pelo TEN, sendo bem recebida pela crítica teatral. O jornalista e crítico Adonias Filho em 10 de outubro de 1958, no *Diário de Notícias*, escreveu (1966, p. 162-163):

...Esse autor, um dos responsáveis pela criação do Teatro Experimental do Negro, como sabemos, é um ator. E dessa experiência no palco, a vivência mesma na representação, a intimidade com os problemas cênicos, é dessa experiência que retira a estrutura firme e revolucionária capaz de suportar a desesperação do conflito que nos mostra em plena expansão poética... Com “Sortilégio”, que preenche um dos espaços mais fortes do moderno teatro brasileiro, Abdias do Nascimento já não permite dúvidas quanto à sua vocação de autor teatral. Ator e poeta, retirando de si mesmo esse conteúdo temático que será mais vivo à proporção que escorre do nosso próprio sangue, sua estréia em livro como dramaturgo é tão decisiva que sua peça já se incorpora, desde agora, à mais autêntica ficção brasileira.

Em outra crítica, o filósofo, poeta e ensaísta José Paulo Moreira da Fonseca (1966, pp. 159-160) ressalta o tom poético da obra e congratula-se com a montagem:

O título da obra não era rótulo inexpressivo, pois realmente estávamos diante de uma realização teatral que não se enquadrava na “ficção figurativa” do drama propriamente dito, porém no campo mais livre, mais “poético” do “mistério”, que se permite oferecer a realidade numa estilização intensa, estilização essa exigindo a presença de valores invisíveis... O autor caminhou sobre um fio de navalha; já disse que em obras desse tipo acertar é bem difícil. Abdias do Nascimento acertou muitas vezes, como escritor e como ator. Cumpre registrarmos que contou com uma encenação e um cenário bem hábeis, ambos “míticos”, conforme ao teor secreto e amplo da obra.

3.2.1 Enredo, tema da peça, gênero e características principais

¹²² MAGALDI, 1962, p.238.

Sortilégio – o mistério negro expressa de forma poética as contradições vivenciadas por negros e brancos na sociedade brasileira.

Segundo Martins (1995, p. 104) trata-se de uma peça que, no seu próprio nome define o conteúdo subjetivo pretendido pelo autor:

O texto, no subtítulo, define-se como *mistério negro*. Esse epíteto oferece, de imediato, algumas conotações. O termo *mistério* evoca o culto das divindades ancestrais, sejam elas cristãs, ou outras, assim, como remete, ainda, a uma modalidade teatral medieval, os Mistérios, em cuja tessitura se evidenciava o uso híbrido de canções, coros, recursos sonoros e plásticos variados. O adjetivo *negro* torna-se, neste caso, um sinal que aponta uma dupla referência: a mística, firmada pelas divindades e mistérios dos ritos afro-brasileiros, e a estética, vinculada ao gênero teatral da Idade Média e ao teatro ritual africano.

A peça em três atos conta a trajetória de um negro que repudia a própria cor, torna-se advogado para obter mobilidade social e, assim, não sofrer mais preconceitos de classe ou de cor. Para adquirir os direitos de ser visto e de se inserir no *establishment*, ele tem de “embranquecer” por inteiro. Porém, o diploma de doutor de nada lhe serve, não lhe garante *status* social¹²³. Na sociedade urbana carioca dos idos dos anos de 1950, no dizer do sociólogo Fernandes (1972), Emanuel torna-se *um negro no mundo dos brancos*¹²⁴.

O protagonista, tendo de se livrar dos valores culturais afro-brasileiros busca no ideal de brancura as referências para seu projeto de ascensão. Como aduz Martins (1995, 105): “Advogado, casado com uma mulher branca, Emanuel também embranquece metaforicamente. Abandona e despreza os ritos de candomblé, a namorada negra e todos os mitemas de seu grupo racial de origem”. Diz Emanuel à Efigênia e às Filhas-de-santo:

Já estive preso tantas vezes. Não devemos nada um ao outro. (aproxima-se do peji, observa os elementos do candomblé no palco e nos bastidores) É por isso que essa negrada não vai para frente. Tantos séculos no meio da

¹²³ Entendemos status como o prestígio social derivado então de uma ordem intersubjetiva que reconhece que determinados membros contribuem de forma diferenciada para a reprodução da vida social. Portanto, estruturas de classe e de status social constituem obstáculos para a participação paritária, representando supostamente distintas ordens de subordinação. Apesar de representarem analiticamente distintas ordens de subordinação, em geral, a injustiça advinda do não-reconhecimento é acompanhada pela má-distribuição e vice-versa (MATOS, 2004).

¹²⁴ Grifo nosso.

civilização... e o que adiantou? Ainda acreditando em feitiçaria... praticando macumba... evocando deuses selvagens... Deuses?! Por acaso serão deuses essas coisas que baixa nesses negros boçais? Deuses essa histeria que come... bebe... dança... Até amor eles fazem no candomblé. Deuses! Quanta ignorância. (sorrindo) Engraçado: eles são devotos igualmente dos santos e do demônio. Exu é o anjo caído, o anjo rebelado dos macumbeiros. Só religião de negro. Orixás! (preocupado) Não estou seguro aqui. Preciso dar o fora enquanto é tempo. Ir para bem longe. (NASCIMENTO, 1961, p.167).

O drama foi classificado de diversas maneiras pelos estudiosos e pela crítica teatral.

O escritor, jornalista e poeta Mourão (1966, p. 155) considera acerca dos pontos positivos:

Na partilha aparentemente cruel da teodicéia, foi o que coube à raça dos homens negros a “befindlichkeit” da liberdade. No rastro da liberdade é que acontece este “Sortilégio” de Abdias do Nascimento e é no seu caminho que se arrasta, até o momento do vôo, a figura de Emanuel. Só os poetas sabem isto. Porque a poesia não é outra coisa senão a procura mera da liberdade.

O comentário filosófico, entende que coube ao negro na *teodicéia*¹²⁵ brasileira a busca por sua “liberdade mental”. E *Sortilégio* retrata essa condição, uma vez que o personagem abdiasiano é marcado, justamente, pelo conflito psicológico de ser um negro que, vivendo no mundo dos brancos tenta purgar seu espírito pelo retorno às tradições e valores de sua origem racial.

Bastide (1983, p. 153) considera que “*Sortilégio* vai mais além da catarse”:

Sortilégio enraíza a resposta do negro ao desafio do branco, quando o branco não o quer reconhecer como irmão, na dança frenética da macumba. O herói não está sozinho, os deuses africanos estão por trás dele para apoiá-lo e transmitir, por seu intermédio, aos brancos, a mensagem da nova sociedade brasileira a ser reconstruída, com o esforço de todos, fraternalmente reunidos na ação.

Roger Bastide evidencia que a peça buscou livrar-se da concepção tradicionalista teatral que definia o negro como inferior e submisso ao branco. Para Bastide não é a “catarse” que seria a estratégia considerada capaz de superar o complexo de inferioridade que o negro Emanuel sente, mas sim a revolta.

¹²⁵ O termo cunhado pelo filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz, ou apenas Leibnitz, como é mais conhecido, para designar a doutrina que procura conciliar a bondade e onipotência divinas com a existência do mal no mundo. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* versão 5.11 ©2004 by Regis Ltda.

A socióloga Rosa (2007, p. 58), apoiada em relato de Müller (1988), fornece-nos um quadro preciso dos objetivos dessa rebeldia:

A peça traz a história de Emanuel, um negro que recusa o amor de Efigênia, também negra e com forte desejo de branquear-se. Ele se casa com Margarida, uma mulher branca e desconfia que ela o desposara por não ser mais virgem. Ele a mata e a partir de então passa a ser atormentado por tudo aquilo que havia abandonado por causa deste amor, “o pecado fundamental dele é ter recusado sua natureza” representada pelos elementos da cultura negra que ele teme ou rejeita. A idéia é que Margarida expõe toda hostilidade dos brancos em relação aos negros. E Emanuel, ao matá-la, parece redimir-se de sua rejeição a suas tradições raciais e a Efigênia. A trama e a ação das personagens é delineada também pela influência dos orixás, o que nos remete à constante preocupação do autor e também do grupo com o resgate de elementos da religiosidade de origem africana.

3.2.2 Personagens: caracterização, conflitos e obstáculos

A rubrica inicial apresenta as personagens: o protagonista, doutor Emanuel, negro, advogado, envolvido num triângulo amoroso composto por sua ex-namorada, Efigênia, negra que se prostitui; e Margarida, a esposa branca, morta por Emanuel. Outras personagens constroem a trama: as filhas de santo são três negras que constituem um coro externo; orixá¹²⁶, o espírito das divindades; Teoria de Iaôs¹²⁷, as noviças de Iemanjá¹²⁸, orixá do mar; Teoria dos Omolus¹²⁹, “Cavalos de Omolu”, orixá das enfermidades e da saúde, da vida e da morte. Há um coro, interno, de tamboristas, cantores, filhas, filhos e pai-de-santo. A ação transcorre no presente, mas não tem um desenvolvimento linear e recorre aos *flash-backs*, com elementos não realistas, e as contínuas intervenções de memórias de Emanuel, aparições de

¹²⁶ Orixá [òrisà]: divindade do panteão iorubá, “povo negro do grupo sudanês da África Ocidental, que vive no S.O. da Nigéria, em Benim e em Togo; nagô” (PRANDI, 2001, p. 569).

¹²⁷ Iaô [iyawó]: esposa jovem; filha ou filho-de-santo; grau inferior da carreira iniciática dos que entram em transe de orixá (Ibidem, p.566).

¹²⁸ Iabá fluvial iorubana que, no Brasil, se sincretizou com a sereia européia e com alguns mitos hídricos ameríndios (p. ex., a iara, a ipupiara, etc.), ganhando cauda pisciforme e longos cabelos; sua epifania são as águas, especialmente, as salgadas. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* versão 5.11 ©2004 by Regis Ltda.

¹²⁹ Omolu [Omolu] outro nome para Obaluaê [Obalúayé]: orixá da varíola, das pestes, das doenças contagiosas (Ibidem, p.568).

Efigênia (que não se sabe se morreu), do fantasma de Margarida e de filhas e filhos de santo (NASCIMENTO, 1966, p. 163). Fonseca (1966, p. 160-161) considerou que:

Do ponto de vista puramente teatral a obra ofereceu-nos altos e baixos. O gênero escolhido é um dos mais difíceis, exige uma vigilância extrema a fim de que a emoção permaneça, não caindo o espetáculo no timbre “artificial”. É certo que no “drama” tal efeito igualmente se manifesta imprescindível, porém, no drama há a fluência “natural” do enredo, que constitui uma fonte abundante de sentimento, que sana as deficiências “estéticas” e oferece ao espectador um conflito interessante.

O autor da peça explica no intróito que “não pretende trazer à cena a fotografia etnográfica da macumba carioca¹³⁰ ou do candomblé”¹³¹, nem a simples reprodução folclórica dos rituais afro-brasileiros. Mas tão-somente a estilização de elementos associados ao culto dos orixás¹³², e não uma “transposição naturalista” (NASCIMENTO, 1961, p.161). E informa sobre o cenário, o bosque no alto do morro, rico em detalhes de “mistério” e “irrealismo”.

A socióloga Moutinho (2004, p. 151), questiona se, o desejo do autor é fixar seu herói em um dos principais sinais característicos da chamada “cultura negra brasileira”, o candomblé, sem folclorizá-la. Investiguemos:

A história desenrola-se durante uma noite de Ano Novo, num terreiro de candomblé; a atmosfera de mistério e de irrealismo são fundamentais ao desenvolvimento do drama. Ao abrir-se o pano, “*a cena deve estar mergulhada numa semi-escuridão, como se velada por uma finíssima tela de filô*” (NASCIMENTO, 1961, p.163).

¹³⁰ Por muito tempo tanto os candomblés de divindades africanas como os cultos que giravam em torno de espíritos brasileiros e europeus (isto é, o candomblé de caboclo, a encantaria de mina, o catimbó ou jurema dos mestres) permaneceram mais ou menos confinados a seus locais de origem. Mas logo no início de sua constituição, com o fim da escravidão, muitos negros haviam migrado da Bahia para o Rio de Janeiro, levando consigo suas religiões de orixás, voduns e inquices e também a de caboclos, de modo que, na então capital do país, reproduziu-se um vigoroso candomblé de origem baiana, que se misturou com formas de religiosidade negra locais, todas eivadas de sincretismos católicos, e com o espiritismo kardecista, originando-se a chamada macumba carioca, e pouco mais tarde, nos anos 20 e 30 do século passado, a umbanda. PRANDI, Reginaldo. “A dança dos caboclos uma síntese do Brasil segundo os terreiros afro-brasileiros”. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/dancacab.rtf>, p. 8. Acesso em: 22/10/08.

¹³¹ Religião introduzida no Brasil com escravizados africanos, principalmente de regiões dos atuais estados da Nigéria e do Benim, na qual crentes novos e ancestrais reais ou míticos são divinizados em cultos públicos ou secretos.

¹³² O culto dos orixás está presente nas religiões iorubanas, no candomblé, nas “religiões de ancestrais”, (o ancestral da família é tratado como um membro vivo da família, ou seja, ele recebe tudo aquilo que os vivos recebem); “religiões de transe”, ou seja, ritos que consistem na presença das divindades através do transe, no qual outras entidades comparecem para festejar, para se contactar com os seus devotos (PRANDI, 2001. p.20).

O cenário é composto por folhagens que cercam o terreiro e com uma circunferência de luar poroso iluminando as filhas-de-santo, que estão de cócoras, em volta do tronco da gameleira. Vestem-se de branco; com gestos misteriosos, num ritual, preparam uma oferenda para Exu¹³³ e anunciam a entrada do protagonista.

I FILHA DE SANTO: – ... azeite de dendê... farofa...

II FILHA DE SANTO: – ... marafo... charuto...

III FILHA DE SANTO: – ... galo preto...

(Ouve-se subitamente o ruído de um galo se debatendo para morrer. Cacareja, rufla as asas, por fim um grito agudo de ave estrangulada corta o espaço. Longo silêncio).

I FILHA DE SANTO – Pronto: obrigação cumprida.

II FILHA DE SANTO – O despacho está feito.

III FILHA DE SANTO – Despacho forte.

TODAS (juntas) – Serviço bem feito.

II FILHA DE SANTO – Daqui a pouco começa a festa. Emanuel não demora. (NASCIMENTO, 1961, p.163)

Depois de realizado o crime, foge e passa a ser perseguido pela polícia buscando refúgio no alto de um morro carioca. Aí, Emanuel é atormentado pela aparição das filhas-de-santo e dos orixás e pelas assombrações de Margarida e Efigênia; o negro acossado depara-se com a macumba e o peji¹³⁴ e identifica-os como sinônimo de “primitividade”; desta feita, evoca o início do ritual que o conduz às outras recordações de seu drama: as brincadeiras dos colegas na escola, o aprendizado do catecismo e os ensinamentos cristãos de sua mãe, a discriminação policial, o namoro com Efigênia, o casamento e o assassinato da esposa.

O doutor Emanuel revive os altos e baixos de sua vida, conscientiza-se acerca de sua alienação frente à sociedade preconceituosa. Finaliza o drama oferecendo-se em sacrifício para os orixás, metáfora de sua libertação das amarras da discriminação, sendo envolvido e morto pelas filhas-de-santo.

¹³³ Exu [Èsù]: orixá mensageiro; dono da encruzilhada e guardião da porta de entrada (PRANDI, 2001. p. 565).

¹³⁴ O peji é uma espécie de “capela”, espaço secreto onde se presta culto aos antepassados.

As cenas e os diálogos com o coro de negras, Efigênia e Margarida, formam o quadro das interlocuções do protagonista; elas sabem de tudo que vai acontecer, predizem o destino do negro. Emanuel deve e merece morrer para nascer novamente, mas, dessa vez, consciente de seu alheamento face ao racismo que sofre e reintegrando-se ao universo da cultura afro-brasileira: “Uma coexistência da qual o negro compartilhe com os seus valores culturais intactos e em que não haja a necessidade de se aculturar, isto é, de renunciar as características suas inalienáveis em benefício de outras que, para ele, são artificiais” (BOAL, 1961, p. 151). O coral de negras, aos modos da tragédia grega, abre o primeiro ato vaticinando a trajetória do protagonista para o retorno ao céu onde habitam os orixás.

I FILHA DE SANTO: – ... Será a cor um destino?

III FILHA DE SANTO (convicta): – ... O destino está na cor. Ninguém foge do seu destino.

II FILHA DE SANTO: – Preto quando renega Exu...

II FILHA DE SANTO (vigorosa) – Merece morrer. Desaparecer.

I FILHA DE SANTO (lenta) – Palavras duras. Nossa missão não é de rancor.

III FILHA DE SANTO (sádica, perversa) – Exu tremia de ódio, espumava de raiva, quando ordenou: “Eu quero ele aqui, de rastros, antes da hora grande.”... (p.164)

I FILHA DE SANTO (lírica) – ... e ele retornará sem memória, puro e inocente como um recém nascido, à grande noite de Aruanda...(p.165)

Boal (idem) descreve Emanuel como um negro, acima de tudo, alienado da sua própria condição. Educado numa sociedade “branca” e preconceituosa, aprende que tem os mesmos “direitos e prerrogativas” dos homens brancos. A profissão almejada por Emanuel é de importância vital para o desenvolvimento da trama. É um negro que sobe na escala social ao tornar-se advogado, não sendo mais um negro qualquer, um simples estudante. Assim declara na cena de sua fuga para o morro:

EMANUEL – Desta vez não me pegam. **Não sou mais aquele estudante idiota que vocês meteram no carro forte.** Aos bofetões. Preso por quê? O carro não pode regressar vazio à delegacia... Não matei. Não roubei. Agora nunca mais hão de me agarrar. (Volta-se para continuar a fuga). (p.166). (grifo nosso).

Sob o rito da macumba e da aparição mística dos orixás, a personagem dá vazão aos seus sentimentos, revela os conflitos e visões de mundo acerca dos grupos culturais e sociais pelos quais transita:

EMANUEL – E agora? Começou o maldito candomblé. (olha a lua) São umas onze horas e pouco. Só poderei dar o fora daqui depois da meia-noite. (ouve-se o ponto de Obatalá; o canto cai em surdina) Invocam Obatalá, o maior dos orixás... Depois, Xangô... Iansã... Omolu... Iemanjá... Santo toda a vida. À meia-noite baixa Exu. O pessoal vem cumprir obrigação aí no peji. Então eu aproveito. (bem humorado) Exu é gozado. Não pode ouvir doze badaladas. Sai atrás de charuto e cachaça e charuto (pensativo). Imaginem, eu falando como se também acreditasse nessas bobagens. Eu, o doutor Emanuel, negro formado, que fez primeira comunhão em criança. Mamãe rezava comigo... me ensinava o catecismo...

VOZ DE NEGRA VELHA (suave) – Ave Maria Cheia de graça O Senhor é convosco.

(Um ruído para os lados da gameleira interrompe a oração. O mesmo ruído do galo estrangulado. Emanuel está aterrorizado. Enxuga a fronte, olhos esbugalhados, respiração presa. Depois, medrosamente, aproxima-se da gameleira. Toca algo com o pé).

EMANUEL (aliviado) – O diabo deste galo acabando de morrer. Mas preciso estar alerta. Com um olho no padre e outro na missa (espia a ribanceira). Hum... este buraco está no escuro que nem pixe. Se a polícia consegue subir, me agarra de surpresa... Vou meter o pé na estrada de qualquer jeito. (p.167-169).

A macumba envolve e transforma a personalidade de Emanuel. O negro criado no meio cristão (seu nome, é de origem hebraica e significa: Deus esteja conosco) parafraseando Martins (1995, p. 152) é forçado, por meio do “ritual religioso processado nas sombras do terreiro”, a fixar-se em outro ambiente, “um espaço sincrético que representa, ainda, a encruzilhada de sua própria existência”. É no cenário do terreiro que Emanuel vive o drama do negro complexado com sua cor.

Desta feita, o espaço religioso funciona como um fulcro para a metamorfose do negro. Para Boal (1961), “o terreiro é uma espécie de armadilha para Emanuel. É o fim da linha. Uma espécie de polvo que, de vez em quando, toca a vítima com os seus tentáculos, hostilizando-a”. Aduz o autor (idem):

...aos poucos, entretanto, vai êle sendo possuído pelos deuses, que lhe entram pelos cinco sentidos: o gosto da cachaça, o cheiro do incenso, o som dos tambores, a visão do Orixá e o contato do colar no seu pescoço. Vai-se integrando lentamente ao novo meio: o seu. A sua aculturação, durante essa crise, pulveriza-se. Emanuel despe-se, física e simbolicamente, da civilização que abandonou. Atira fora o anel de doutor e esse é o símbolo do seu rompimento. É absorvido pelas características tradicionais de seu povo.

Emanuel debocha da macumba e bebe do marafo. Embriga-se, sendo envolvido pelo culto. Em transe, ele desafia o orixá; denuncia e revive os diálogos das discriminações sofridas em vários âmbitos de sua vida, como, por exemplo, na escola. Informa a cena seguinte:

EMANUEL – Quero ver se o demônio dos negros é pior que o demônio dos brancos. (bebe; pausa esperando algo; zombeteiro) como é, Exu? Não acontece nada? (rindo) Não vai me transformar num sapo ou numa cobra? Ou num demônio igual a você (está rindo, sua expressão se transforma lentamente, fala absorto, fixando um ponto qualquer no espaço) Por que estou me lembrando disso agora? Eu menino... na escola... Os colegas me vaiando...

VOZES INFANTIS (crescendo, até gritar) – Ti...ção.. ti...ção... ti...ção... ti...ção.

EMANUEL (imóvel) – Fugi... me perseguiram... eram maus... Me atiraram pedras...

VOZES INFANTIS (decrecendo até murmurar) – Ti...ção.. ti...ção... ti...ção... ti...ção.(p.170).

No momento seguinte, Emanuel discute com Efigênia que aparece de maneira lúgubre. O negro é sugestionado pelo som dos atabaques e pelo aparecimento do Orixá e confessa-se vítima de uma trama, culpando suas duas amantes, principalmente a negra, pelo assassinato que cometeu:

EMANUEL – Não... não matei. Se houve vítima, a vítima fui eu. As duas se odiavam. Mas contra mim, agiram como aliadas. Me liquidaram antes de eu acabar de vez (pausa) Efigênia!... Para onde você foi? Onde se escondeu? Volta, Efigênia, volta... (completamente transtornado) Efigênia... Efigênia...(p.173).

O doutor é entorpecido pela dança da Teoria das Iaôs e pelo barulho dos fogos de artifício que anunciam o Ano Novo e, assombrado por Margarida, revela num dos diálogos com as filhas-de-santo as contradições de suas escolhas amorosas:

EMANUEL (seguindo Margarida com o olhar) – Tão branca e acredita em superstição de negro. Ou será que Iemanjá está no corpo dela? Dizem que filha de dona Janaína não escolhe... Que é ser emprenhada seja lá por quem fôr... Não, essas são as filhas de Pomba Gira... Ah, talvez seja por isso. Afirmam que negra não tem pudor... Mas se entregarem aos brancos só por serem brancos, é estupidez.

III FILHA DE SANTO – Em que é que branco melhora a raça?

EMANUEL – Serem defloradas e atiradas para o lado que nem cadelas.

III FILHA DE SANTO –... é limpar o sangue?

II FILHA DE SANTO – Margarida não se enamorou de ti?

EMANUEL – Isto é o que ela dizia. Que gostava, que me amava. (pausa) Curioso eu não saber a diferença. Mas não é a mesma coisa.

III FILHA DE SANTO – O que não é a mesma coisa, Dr. Emanuel?

EMANUEL – Me lembrei. Ora, um advogado não perceber logo diferença tão simples. (acentuando bem as palavras) Branco nunca é preso por fazer mal a uma preta. Mas infeliz do negro que fizer mal a uma branca! Fizer? Qual, nem precisa mesmo para ser chamado logo de monstro.

MARGARIDA (em tom de brincadeira) – Está sonhando com quem?

I FILHA DE SANTO – Deixa... Êle precisa sonhar.

II FILHA DE SANTO – Emanuel não sonha. As águas o estão atraindo, (grita) Não!

III FILHA DE SANTO – Ele está fascinado pelos presentes de Iemanjá. Veja como bóiam sôbre o mar espesso... rosas brancas...

I FILHA DE SANTO – ...pentos ... espelhos ...perfumes...

II FILHA DE SANTO – ...colares ...brincos ...pulseiras...

EMANUEL (sorrindo) – Iemanjá vaidosa. Nem estrela de cinema. (p.175-177)

No decorrer do diálogo, Margarida beija Emanuel na face e vai juntar-se a Teoria de Iaôs. Ele, completamente enredado por Iemanjá, lembra das agressões que sofreu de policiais numa noite, quando já estava noivo de Margarida e os dois foram a um baile. Conta que na volta... de madrugada, resolveram caminhar um pouco para namorarem, e, subitamente, encostou uma viatura policial ao lado do casal. Os guardas acharam que se tratava de um roubo: “I VOZ AGRESSIVA – *Um negro beijando uma branca.* II VOZ AGRESSIVA – *É um assalto.*” MARGARIDA (protestando) – “*Não me assaltava. Não me agredia. Êle é meu noivo. Meu noivo, estão ouvindo?*” (p.178)¹³⁵. De nada adiantaram os protestos de Margarida, o negro seria espancado e trancafiado na cadeia.

A influência dos valores mítico-religiosos da cultura iorubá-nagô para as determinações de Emanuel merece apreço, já que a escolha do terreiro de candomblé como

¹³⁵ Grifos nossos.

território para sua tomada de consciência está inserida na luta política do dramaturgo contra o racismo. Como aponta Nascimento (1980, p. 78):

Na rota dos propósitos revolucionários do Teatro Experimental do Negro vamos encontrar a introdução do herói negro com seu formidável potencial trágico e lírico nos palcos brasileiros e na literatura dramática do país. Transformou várias empregadas domésticas - típicas mulheres negras - em atrizes, e muitos trabalhadores e negros modestos, alguns analfabetos, em atores dramáticos de alta qualidade. A existência desses atores e atrizes de valor reconhecido demonstrou a precariedade artística do costume, no teatro brasileiro, de brochar de preto a cara de atores brancos para interpretar personagens negros de responsabilidade artística. A atuação do intérprete negro tornou também obsoleta aquela dominante imagem tradicional de a pessoa negra só aparecer em cena nas formas estereotipadas - o personagem caricatural ou o servo doméstico. A literatura dramática, assim como a estética do espetáculo, fundadas sobre valores e desde a ótica da cultura afro-brasileira emergiram como necessidade e resultado lógico do exame, da reflexão, da crítica e da realização do TEN.

Para o sociólogo Sodré (1988, p. 121), na concepção mítica iorubana:

o *terreiro* implica, ao mesmo tempo (a) num *continuum* cultural, isto é, na persistência de uma forma de relacionamento com o real, mas a resposta na História e, portanto, com elementos reformulados e transformados com relação ao ser posto pela ordem mítica original, e (b) num impulso de resistência à ideologia dominante, na medida em que a ordem originária aqui reposta comporta um projeto de ordem humana, alternativo à lógica vigente de poder. Ainda que essa alternativa não mais assuma expressões guerreiras, a resistência é um efeito da heterogeneidade cultural num mesmo território político. As práticas do terreiro rompem limites espaciais para ocupar lugares imprevistos na trama das relações sociais da vida brasileira.

Martins (1995, p. 107-108) considera que onde se realizam as celebrações tem um “caráter simbólico e metafórico, que alude ao significado desse locus para os rituais afro-brasileiros”. Entendidos como o “Lugar do acontecimento do duelo psicológico entre as simbologias das duas culturas inscritas na mente do protagonista” (branca europeizada versus negra africanizada), “e cujo efeito inicial é um desvestimento das inúmeras máscaras que moldam sua personalidade”. As rubricas e a fala seguinte de Emanuel exemplificam essa observação. Vejamos:

(O canto sobe, a dança das Iaôs atinge o clímax. Emanuel está profundamente sugestionado. Entra o Orixá, põe resina no defumador e benze o negro com fumaça. Sem tocá-lo, Orixá executa a saudação ritual dos terreiros, fingindo tocar-lhe num e noutro ombro. Depois tira do pescoço um

vistoso colar de algas marinhas: uma guia sagrada de Iemanjá, colocando-a no pescoço de Emanuel. Este torna à realidade, súbitamente desaparecem o Orixá, Margarida e a Teoria das Iaôs, enquanto Emanuel estraçalha o colar com violência. O som dos atabaques diminui repentinamente de intensidade. O negro fala amendrotado).

EMANUEL – Que mironga é esta no meu pescoço? Quem está tentando me enfeitiçar? Não acredito em macumba, já disse. (pausa, reflete...) Sempre debochei dessa cangira¹³⁶...Mas... se fôr tudo verdade? Se estiver acontecendo mesmo? Afinal de contas, é o culto do meu povo. Só porque me formei vou desprezar a religião do meu sangue? Se algum Orixá estiver tratando de me livrar da cadeia dos brancos? (pausa, volta-se para o segundo plano onde apareceu Efigênia pela última vez)... (p.178).

Os traços da personalidade de Emanuel refletem a importância dos elementos de uma “cultura ‘negra’ africanizada” (MOUTINHO, 2003, p. 152)¹³⁷, utilizados pelo autor para compor a tessitura dos conflitos que afligem o protagonista. Sodré (1988, p.121) assinala que:

...a cosmogonia dos rituais nagô não se implantou no Brasil exatamente como existia na África. Em outras palavras, a ordem original (africana) foi reinscrita, sofrendo alterações em função das relações entre negros e brancos, entre mito e religião”.

Nesse caso, podemos pensar que Abdias do Nascimento lança mão dos substratos do candomblé (macumba) *versus* catolicismo como alegoria da oposição; negro *versus* branco.

Como analisa Boal (1966, p. 153):

A luta de Emanuel x Exu pode ser verificada através de toda a peça em relação à antinomia Catolicismo x Macumba, com tôdas as suas decorrências. Quais os elementos dessa antinomia? De um lado é a mãe de Emanuel rezando a Ave-Maria, são recordações do próprio Emanuel, é sua esposa Margarida que representa um outro elo com a civilização “branca”. (Na verdade Emanuel nunca a amou, queria apenas uma fêmea branca. Este fato de certa forma justifica a punição de Emanuel por Exu: ele traiu o que era seu; não apenas a religião mas a mulher que amava). Do outro lado, as Filhas de Santo, o Orixá e a cantoria dos negros.

Emanuel não está só em seu drama. A ex-namorada Efigênia e a esposa Margarida compõem o quadro de suas relações. Nascimento (2003, p. 338) observa que:

...as duas personagens femininas não têm sua individuação como personagem própria, desenvolvida em profundidade. Sua função na peça é

¹³⁶ Cangira: fica na entrada do terreiro, e é onde está assentado o Exu da casa.

¹³⁷ Grifo nosso.

configurar e compor os embates psicológicos, sociais e emocionais de Emanuel, cujos conflitos elas partilham e também sofrem, cada uma de sua maneira. Entretanto, ao desempenharem essa função, elas simbolizam, atualizam, transformam e representam os conteúdos no decorrer da ação.

Passemos à nossa própria análise.

Efigênia foi seduzida por um homem branco e violentada aos dezessete anos. Confiando na lei que protege as menores de dezoito anos, denunciou o estupro à polícia. Emanuel, seu namorado, a acompanha até a delegacia. Lá, os policiais maltratam o casal. Ele tenta defendê-la partindo para briga com o delegado, é agredido e acaba sendo preso; ela é humilhada e ofendida. Emanuel revela ter-se arrependido de tê-la acompanhado à chefatura da polícia e ela o acusa de ter se casado com uma mulher branca, somente por interesse. Vejamos os detalhes do diálogo:

EMANUEL – Quando menciono cadeia, não te lembra nada, Efigênia? Ou será que até sua memória também já apodreceu? Como fui estúpido. Te acompanhar até a delegacia.

EFIGÊNIA (irrompe na cena e fala agressiva) – Foi porque quis. Não obriguei. Nem ao menos pedi.

EMANUEL – Você acabou de contar a vergonhosa história com o José Roberto. Bancou a ingênua, a seduzida...

EFIGÊNIA – Banquei, não: fui. Eu também era donzela, ora essa.

EMANUEL – Seduzida, você. Botar a mão num marido branco mesmo forçado pela polícia.

EFIGÊNIA (sarcástica) – E você, com quem se casou? Com negra, por acaso? Negro formado só quer saber de branca. Loura.

EMANUEL – Você não tinha o direito de se queixar à polícia.

EFIGÊNIA – Ah, meu filho, direito eu tinha. Então um doutor em leis não sabe disso? A lei estava do meu lado. A lei protege as menores de dezoito

EMANUEL – Que cínica!

EFIGÊNIA – “Dura lex, sed lex”.¹³⁸ Não é assim que se diz? Eu tinha dezessete anos. Donzela...

EMANUEL – Se estava tão certa da lei, por que chorou? Vi a amargura no seu rosto quando o delegado...

VOZ AGRESSIVA – Acabe logo com esses fricotes vagabunda.

EFIGÊNIA – (tornando-se sincera) Amargura? Sim, é verdade. A eterna amargura da cor. Compreendi que a lei não está ao lado da virgindade negra... Mas você estragou tudo. Por que agrediu o delegado? Aqueles policiais te derrubaram... bateram tanto em você... no corpo... na cabeça... sangue espirrando... Oh, meu Deus! O delegado rasgou a carteira de advogado, jogou tudo no lixo...

VOZ AGRESSIVA – Metam o doutor africano no xadrez! (pp.178-179).

¹³⁸ *Dura Lex, Sed Lex* - Do latim "A Lei é dura, mas é a Lei".

Após esse episódio, Efigênia compreende “a lei não está do lado da virgindade negra” (p.179); a negra “cai na vida”, entrega-se à prostituição; passa a renegar sua cor e a desejar para si os *habitus* brancos. Declara: “Negro é maldição” (p.180). Nesse sentido, parafraseando Moutinho (2003), a cor da pele para Efigênia estaria acima da educação e da socialização; “raça” é mesmo “destino”, como vaticina a II FILHA DE SANTO: Será a cor um destino? (p.164). “E destino somente se aceita; está dado anteriormente, imposto por forças sociais” (Ibidem, p. 155).

Pensamos que não, a negra demonstra a Emanuel sua mudança de personalidade e de suas ambições. Aparentemente alienada, quer ser assimilada e aceita pelo *establishment* branco, eurocêntrico. Deixa de frequentar os sambas de morro, de gafeira, e os terreiros de candomblé, onde aprendia a dançar os ritmos dos pontos sagrados e começa a estudar balé.

Nascimento (2003, p. 341) sugere que,

a trajetória de Efigênia expõe e elabora o lado feminino desse conjunto de ações e experiências e estereótipos, vividos ao mesmo tempo como condição comum a ela e a Emanuel, e como intransponível obstáculo erguido entre os dois, impossibilitando a realização de sua relação amorosa.

Efigênia, abandonada por Emanuel, ganha fama como bailarina, passa a desejar frequentar boates, usar vestidos elegantes, perfumes franceses, ouvir “boa” música, beber uísque; prostitui-se e entrega-se ao branco José Roberto. Em mais uma das discussões com Emanuel, depois de beijá-lo, ela volta a se comportar como a prostituta vulgar, declara os motivos de suas ações, escarnece da cor negra e declara seu amor a Emanuel, chamando-o de namorado de subúrbio; ele, bêbado, a acusa de só pensar nas oportunidades que os brancos poderiam lhe ofertar:

EFIGÊNIA (reage, torna-se novamente a prostituta vulgar) – Safa! Nunca imaginei que um simples beijo fosse capaz disso. Tanta literatura barata.

EMANUEL – Você não compreende mais nada. Nada que ultrapasse os limites dos seus caprichos, dos seus desejos.

EMANUEL (bebendo) – A glória, a fama, que te ajudei a conquistar! Te embriagam mais que esta cachaça. O público te aplaude. Jornais te chamam

de “grande artista”. E você perde a cabeça. Só pensa que te podem dar oportunidades.

EFIGÊNIA – Negro é maldição. Estou farta de imundícies. Como freqüentar lugares decentes? Que rapaz de cor me oferecia a festa desta noite? (sincera) Você compreende, não é, meu bem? Não se zangue. Eles só vão me levar a uma boate. Está bem? (espera resposta que não vêm) Você não diz nada? Faz parte de minha carreira, querido... Hum, está cada vez mais piegas. Igualzinho namorado de subúrbio.

EMANUEL (afastando-se) – Eu, namorado de subúrbio! Não. Muito mais selvagem e primitivo. Minha vontade era te arreentar. Antes tivesse feito. Assim nosso amor teria continuado. Para sempre. (pausa, calmo) Tolice falar. Águas passadas não rodam moinho. Você é uma causa sem remédio. Uma causa? Prostituta negra nem chega a tanto. Pode ser quando muito uma chaga, uma mancha: na pele e na alma. (raiva crescente) Daqui sinto o bafo podre da sua bôca profana. A morrinha azeda que vem de ti me dá náuseas. Agora não precisa mais escolher. Aceita qualquer um. Sem dúvida debaixo dos lençóis os corpos são iguais. O desejo não vê cor. Vê a fêmea e o macho. Mas você não se entregou ao José Roberto por amor. Ou desejo. Puro interesse.

EFIGÊNIA – Usei meu corpo como se usa uma chave. Você me ensinou imitar as colegas brancas. Então? Qual era a vida delas? Você sabia: vestidos elegantes... perfumes franceses... música... uísque... No princípio, oh! Como tudo isso me encantava!

EMANUEL – Também te encantavam os homens. Dormiu com um. Depois com todos eles. Já esqueceu?

EFIGÊNIA – Não. Eu tinha dezessete anos e te amava, gostava de ti como jamais gostei de nenhum outro homem. Mas precisava vencer. Do meu talento não queriam saber. Só do meu corpo. Fiz dele minha arma. Depois aconteceu o que não previ; os homens se transformaram na única razão da minha vida. Aos poucos minha carreira foi ficando de lado. Os vestidos elegantes, meu corpo, até meu nome, tudo perdeu o sentido. Só importava meu desejo de homens. Belo ou feio, baixo, alto, gordo, desdentado.

Vermelho ou amarelo. Tudo servia! (Lírica) Tão bom satisfazer desejo de homem! (mística) Eu cumpria uma ordem divina. Executava um ato litúrgico. (vulgar) Por isso deixei Copacabana. Mudei para a Lapa. (p.181).

Efigênia transita num espaço que integra e reforça as práticas de dominação e submissão do racismo, satisfaz os desejos masculinos; sua ânsia por homens independe da raça, tanto faz homem vermelho, amarelo; a busca por prazer coloca-se acima de outros desejos materiais e supera o amor que sente por Emanuel.

A mudança de bairro também faz parte do processo de assimilação dos modos brancos e burgueses pela personagem. O caminho escolhido por Efigênia para o novo local de moradia (passa de Copacabana à Lapa) abrange duas polaridades, em termos espaciais e socioculturais, já que durante o processo de modernização urbana do Rio de Janeiro, nos anos de 1950, a

Lapa é considerada um lugar “*underground*”, freqüentado por malandros e prostitutas; “um espaço de sociabilidade boêmia, habitado por personagens revestidos de exotismo e decadência, como um território livre para os pecados da carne, *um lugar de perdição onde o clima cheirava a lupanar*¹³⁹. Enquanto Copacabana passa a ser, juntamente com seus atrativos naturais originais, “um paraíso à beira-mar, com bela praia, paisagem privilegiada e ar saudável”, elogiada em canções e poemas, transforma-se em *locus* privilegiado da sociedade de consumo do Rio de Janeiro e mesmo do Brasil (VELHO, 2006). Várias canções exaltam a “princesinha do mar”; todos que a vêem suscita paixão e saudade.

Desta maneira, o racismo funciona como um “motor de arranque” para as motivações de Efigênia. Seu desejo de ascensão (e de embranquecer) sobrepõe-se ao grau da liberdade de suas ações. A negra mudou de bairro, adquiriu novos hábitos de comportamento social, mas não alterou seu “destino” ao “renegar o estereótipo do comportamento negro, copiando e assumindo um estereótipo de comportamento que pensa ser exclusiva do branco e em cuja supremacia acredita” (COSTA, 1983, p. 11).

Efigênia, após expor suas motivações, desaparece em meio ao rito. O ponto da macumba soa mais alto e o orixá surge novamente. Emanuel, encantado, lembra de sentimentos do passado e presente o futuro que se destina a ele, planeja suicidar-se como *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare; mas, ao escutar vozes, desiste e zomba de Exu, desafiando-o.

Na sequência, Emanuel ri e atira a espada que vai cravar-se no tronco da gameleira. Os atabaques vibram. A porta do peji abre-se com estrondo. O negro, aterrorizado, cai de joelhos, ouve-se risada demoníaca de Exu, num crescendo, vindo da escuridão da capela e

¹³⁹ Dos espaços e mitos a se percorrer, a Lapa abriga tanto o locus do sagrado, a Igreja Nossa Senhora da Lapa do Desterro, como as expressões do profano, Madame Satã e seu bloco de carnaval dos anos 1930, “Caçadores de Veados” – no qual os homossexuais podiam se travestir de mulher à luz do dia –, a leiteria Bol e o restaurante Capela, as casas de strip-tease, e as salas de boxe. Como ilhas na cidade, nesse bairro afluía o que era rotulado como perversão. Lá, esse crime e/ou pecado era permitido, vigiado, consentido e punido (KUSHINI, Beatriz. A Lapa e os filhos da revolução boêmia. Lapa do desterro e do desvario – uma antologia. CPDOC/FGV Estudos Históricos, Arte e História, n. 30, fev/2002, p.1).

espraiando-se pela platéia. O negro sofre alucinações, brada contra os orixás, pede socorro a Jesus Cristo, a Deus, a Exu e passa a contestar os ensinamentos cristãos que recebeu da mãe. Enquanto isso, reaparecem as filhas-de-santo, Efigênia e Margarida, que falam e fazem gestos misteriosos de encantamento, de possessão do negro.

Ele bebe vários goles de marafo e fuma charuto; daí em diante a embriaguez se torna evidente; defronta-se com a aparição das duas mulheres. O ciúme amoroso faz Efigênia vingar-se da traição do ex-namorado. Ela enviou uma carta anônima para Emanuel denunciando que Margarida já não era mais virgem e só aceitou casar-se com ele para “salvar sua honra”. Observemos:

MARGARIDA – Você está impressionado com aquela carta anônima. Um anonimato que não engana ninguém. Não me diga que não reconheceu a letra de Efigênia? Despeito de marafona...

EFIGÊNIA – Que continuar o joguinho? A tapeação? Vamos, seu doutor. Fie-se nela, no seu anjo.

II FILHA DE SANTO (advertindo) – Branca quando casa com preto...

III FILHA DE SANTO (completando) – ...está tapando algum buraco. (p.188).

Margarida, como Efigênia, também perdeu a virgindade antes do casamento. Mas, ao contrário da negra, Margarida foi salva dessa “vergonha”, arranjando um casamento de fachada com um negro.

A castidade e a pureza como critérios estabelecidos para se validar a condição da honestidade de uma mulher no Brasil, na década de 1950, apesar de começarem a ser contestadas com a publicação de revistas dirigidas ao público feminino adulto de classe média, ainda eram atributos imprescindíveis¹⁴⁰.

¹⁴⁰A revista Capricho, por exemplo, foi criada em 1952. Seu conteúdo era constituído de fotonovelas, dirigidas a um público feminino mais adulto. Ainda nesse ano, a revista foi ampliada e passou a abordar os seguintes temas: moda, beleza, comportamento, contos e variedades; contemplando assuntos como: técnicas de conquista, namoro e virgindade. No ano de 1956, a Capricho atingiu a até então maior tiragem de uma revista da América Latina, rompendo a marca dos quinhentos mil exemplares (MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. “A revista da moça moderna”: relações de gênero e modos de ser femininos estampados nas páginas da revista Capricho (décadas 1950-1960)”. Disponível em <<http://www.fazendogenero7.ufsc.br>>. Consulta em: 22/10/08.

Para Margarida, perder a virgindade não significou muito: “*Nunca imaginei que os homens fizessem questão de coisa sem importância...*” (p.188). Já Efigênia considera: – “*Sem importância para você. Eu, desde o instante em que perdi minha “importância” tive meu caminho traçado: o caminho da perdição. Não houve escolha*” (p.188). E acusa Margarida de constranger Emanuel a casar-se com ela: – ... “*Se não gostava dele, porque insistiu em se casar? E de que maneira. Parecia louca... ou histérica. Cercava ele nas ruas... fazia cenas*” (p.188). Em princípio, pior do que casar com um negro era ficar desvirginada e solteira; porém o matrimônio não significava que quisesse continuar casada e ter filhos com Emanuel.

Margarida afirma ter contado para o noivo acerca da perda de sua virgindade, mas Emanuel só toma ciência dessa condição na noite de núpcias; e aos poucos vai percebendo que seu casamento não passou de uma farsa, um “espetáculo”. Segundo (NASCIMENTO, 2003, p. 341) “Ela, por sua vez, nos primeiros meses, satisfaz a curiosidade originada no estereótipo da virilidade do homem negro e entrega-se a Emanuel, mas logo se cansa dele”.

Os diálogos entre Margarida, Emanuel, Efigênia e as filhas-de-santo detalham essas ações:

MARGARIDA (volta-se para Emanuel) Está bem. Falarei contigo. Mas não para te consolar – Lembra-se aquela vez que você estava triste e só? Me repeliu. Disse que sua solidão bastava, te ajudava a viver. Uma solidão impenetrável de rocha. Somente pedras dentro de você. Desanimaria qualquer outra. Menos a mim. Eu insisti. Com a dedicação. E muito sofrimento. Plantei a flor da minha ternura na face daquela rocha. Transformei meu corpo numa flor áspera, flor de sangue vermelha...

EMANUEL (ríspido) – ... rosa sangrenta que não tive em nossa noite de núpcias. Minha esposa já era uma...

EFIGÊNIA (vibrante num grito) – Prostituta!

MARGARIDA (agressiva) – Cala a boca, negra. (para ele) **Durante o noivado lhe contei tudo. A operação...**

EMANUEL – Que não era mais virgem, não. Não contou.

MARGARIDA – Como poderia? Se nem eu mesma tinha certeza. Ainda era uma criança quando o médico me falou no assunto... (p.188)

Em outro momento:

EMANUEL – Nunca dei ouvidos à Efigênia. Tudo fiz para evitar o malogro do nosso casamento. Percebia que você sofria. De noite, no nosso quarto.

Em nossa cama. Nossas noites foram sempre flácidas. Sem entusiasmo nem paixão. Você tinha nojo de se encostar em mim

EFIGÊNIA – Diga, quero ver.

III FILHA DE SANTO – Repita a desculpa.

EFIGÊNIA – Desculpa, não; chantagem. Vamos, não tem coragem? Não quer dizer? Então eu digo:

II FILHA DE SANTO (lânguida) – Agora, não, filhinho.

II FILHA DE SANTO (idem) – Amanhã, ou depois...

III FILHA DE SANTO (sarcástica) – Estou cansada hoje...

EMANUEL – Cansada! Cansada por que? Cansada de mim. Eu nem tive tempo de causar, muito depressa compreendi que não adiantava qualquer esforço. Tudo inútil. Definitivamente inútil. Nada encheria minha solidão. Que aumentava cada noite. Nem aquela solidão, razão de ser. A própria dor. A dor existe sempre. Para os que se amam as noites são sempre iguais. Intensas e belas como a primeira. Que foi nosso casamento, Margarida?

I FILHA DE SANTO – Um espetáculo com padre e juiz.

II FILHA DE SANTO – E pronto. Salva a honra da família.

III FILHA DE SANTO – Mesmo com um preto. (p.189).

Margarida engravida de Emanuel mas, com medo de que a criança nasça negra, decide abortar. Ao saber disso, num acesso de despeito e fúria, a estrangula. A morta passa a assombrar Emanuel, aparece ao mesmo tempo como Margarida e Iemanjá, atuando junto à Teoria das Iaôs:

MARGARIDA (em tom de brincadeira) – Está sonhando com quem?

I FILHA DE SANTO – Deixa... Ele precisa sonhar.

III FILHA DE SANTO – Ele está é fascinado pelos presentes de Iemanjá. Veja como bóiam sobre o mar espesso... rosas brancas...

I FILHA DE SANTO – ...pentos ...espelhos ... perfumes...

II FILHA DE SANTO – ...colares ...brincos ... pulseiras...

EMANUEL (sorrindo) Iemanjá vaidosa. Nem estrela de cinema.

(Margarida beija-o na face e vai juntar-se à Teoria das Iaôs).(p.177).

Segundo Moutinho (2003, p. 156):

...Margarida, assim como Virgínia de *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, também assassinou o próprio filho por causa da cor. Mulheres que renegam a maternidade, assim como o próprio papel de esposa infiel, tornando-se malditas. Uma ênfase que busca ressaltar que no jogo honra/vergonha, o casamento “inter-racial” não permitiu que salvasse sua honra. Pelo contrário, causou-lhe mais constrangimento e vergonha.

Para Nascimento (2003, p. 341), “a personagem da branca Margarida funciona como espelho dos estereótipos negativos do negro e símbolo do simulacro de identidade impostos a Emanuel pelas injunções de sobrevivência na sociedade racista”. Ela representa uma ligação

com o mundo dos brancos. A mulher branca, para o sujeito negro, funciona como *fetichê* e símbolo de *status* social (Ibidem, p.155).

O amor entre Emanuel e Margarida é impossível. Uma relação que não se permite reproduzir. E expressa alguns aspectos da realidade social do Brasil na década de 1950: a problemática dos casamentos inter-raciais e da mestiçagem¹⁴¹.

O desfecho desse triângulo amoroso se dá com a discussão entre Emanuel e Efigênia. Ele tenta reconquistá-la e a culpa pela morte de Margarida. Ela nega a participação no crime:

EMANUEL (ansioso) ... Me perdoa querida. Enterremos aqui, agora, mágoas e ressentimentos. Vamos viver. Salvar o que tem de bom e bonito sobrar do naufrágio. Me ajuda, Efigênia, me ajuda. (observa o rosto dela, vê o lírio, levanta-se) Como é amável... Trouxe um lírio para mim? Você é um anjo, sabe. (beija-lhe a boca depois se afasta desconfiado) Mas este lírio... Este é o meu lírio. Onde arranjou essa flor? Responda. Efigênia. O que quer dizer você com este lírio na mão? É esquisito... me faz lembrar... Mas não pode ser... não pode. Senão você estaria aqui para... para... É verdade, Efigênia?

(Efigênia está chorando silenciosamente. Emanuel sacode-a, ela reage, solta uma gargalhada estridente, sarcástica, cortante como lâmina).

EMANUEL – Então é verdade. Sou um amaldiçoado. Supondo que tivesse vindo para me reconquistar. Uma tolice: acreditei que a graça de Deus houvesse baixado até o fundo do seu pântano. Que adiantou o que fizemos? Para que livrar de Margarida? Por que cometemos o crime, desgraçada?

EFIGÊNIA (cínica) – Por que cometemos o crime? Que história é essa. Quer me complicar?

EMANUEL – Estou afirmando o que aconteceu. O crime que cometemos juntos. O nosso crime.

EFIGÊNIA (zombeteira) – Está mesmo louco. Quem se casou? De quem era a esposa? Vamos, diga?

EMANUEL – Diga você: quem me botou na cabeça a idéia de liquidar Margarida? Quem arranjava amantes para ela? Você. Quem me preveniu que eu quis ser enganado na minha própria cama? Apenas discuti com Margarida. Minhas mãos tocaram de leve a garganta dela. Não a estrangulei. Ela deu um gemido assustado, tombou sobre a cama. Foi só. E foi tudo (pesaroso) Oh meu filho já não existia mais...

VOZ DA II FILHA DE SANTO – Se não fosse seu filho?

VOZ DA III FILHA DE SANTO – Se o pai fosse outro?

¹⁴¹ “O sociólogo Luís Costa Pinto, por exemplo, cujo estudo de 1950 concluiu que os brancos de classe média no Rio de Janeiro tinham uma forte aversão a casamentos inter-raciais, reiterou a afirmação de Gilberto Freyre de que os homens brasileiros preferiam a “mulata” por suas supostas proezas sexuais. Contudo, embora Freyre usasse “homens brasileiros” como um termo genérico, Pinto especificou tratar-se de homens brancos de classe média aqueles que preferiam a mulata na cama mas não no casamento. Já que se esperava que as mulheres brancas de classe média permanecessem virgens até o casamento, segundo Pinto elas não se envolviam em relações sexuais inter-raciais” (CAULFIELD, Sueann. Raça, sexo e casamento no Rio de Janeiro, 1918-1940. Afro-Ásia, 18, p. 148, 1996).

EMANUEL – Foi melhor assim. Êle nem ter chegado a nascer... Mortes... Sempre mortes... (p. 192-193).

Emanuel, após a discussão e ao perceber que a polícia se aproxima, vai até a gameleira; lá, apanha uma lança e avança em direção de Efigênia, xingando-a. Ela acena com o lírio nas mãos como chamando alguém e desaparece. Soam badaladas, Emanuel conscientiza-se do racismo e, alucinado, começa a bradar pela liberdade, caminhando em direção ao “despacho”: ele se ajoelha de frente para a oferenda, abaixa a cabeça em reverência e entra no peji. As filhas de santo surgem e invocam:

I FILHA DE SANTO – Da terra!

II FILHA DE SANTO – Do céu!

III FILHA DE SANTO – Do inferno!

TRÊS FILHAS DE SANTO (juntas) – Venham. (p.195).

(Emanuel entra no peji, invisível para o público, faz a invocação dos exus. À medida que são invocados, os exus surgem como sonhos fantásticos entre as árvores).

A cerimônia de invocação é acompanhada pelo coro interno e pela presença onírica dos orixás; Emanuel sai da capela, confessa ter matado Efigênia e se declara um negro livre. A cena culmina com a morte do negro espetado e envolvido pelas filhas-de-santo que terminam o ritual de oferenda.

Abdias do Nascimento considera que a morte do protagonista serve “como instrumento de redenção¹⁴² e resgate dos valores negro-africanos” que, na chamada cultura brasileira, “são relegados a um plano inferior”, onde a ênfase está contida “nos elementos de origem branco-européia” (NASCIMENTO, 1980). Ou como aponta Martins (1995, p.113-114):

a morte de Emanuel não representa um castigo da justiça divina, princípio que inexistente na concepção dos rituais africanos ou afro-brasileiros. Ela é uma oferenda voluntária aos orixás, uma oferenda por meio da qual a personagem restabelece sua ligação com a totalidade cósmica e repõe o

¹⁴² É interessante a reflexão feita pelo orientador dessa pesquisa, ao perceber que o termo “redenção” utilizado pelo autor da peça, para definir a morte de Emanuel, conote com “a salvação oferecida por Jesus Cristo na cruz, com ênfase no aspecto de libertação da escravidão do pecado”.

equilíbrio pessoal e coletivo. Sua morte é, enfim, um ato ritual simbólico, que representa a concretização de uma passagem, de uma travessia cultural, social e psicológica.

Sortilégio apresenta a personagem negra não atuando apenas em papéis subalternos ou estereotipados. Emanuel é um advogado, e as vicissitudes a que está sujeito o faz transmutar-se psicologicamente e moralmente como outros personagens de qualquer raça. A grande diferença é que isso se faz sobre a ótica de uma revisão da cultura afro-brasileira, ao som dos atabaques e dos pontos sagrados e da invocação dos orixás, em que o personagem revela suas contradições dialetizando suas angústias, desejos e medos.

No dizer de Martins (Ibidem, p. 117):

...Na estrutura polifônica de Sortilégio, Emanuel transforma-se num duplo de Exu, uma imagem especular do orixá, uma instância do verbo ser. Assim, de uma experiência de fragmentação existencial deriva uma experiência de movimentação e coesão, que reescreve um perfil de identidade, recentrando, como valor positivo, a alteridade racial e cultural, até então diluída nas malhas do sistema ideológico que rege as relações raciais ali encenadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - “O NEGRO DESDE DENTRO” O legado do TÊN para a história da personagem negra no teatro brasileiro

Passados mais de cinquenta anos da escritura dos textos teatrais do Teatro Experimental do Negro ficam algumas perguntas. O grupo conseguiu revisar a imagem do negro na dramaturgia nacional e valorizar a personagem negra? Qual a herança desse grupo para a história do negro no teatro brasileiro?

As respostas a estas questões não se fizeram inesperadamente. Quando me deparei com a quantidade de peças escritas especialmente para o grupo e que tematizam as relações entre as culturas negro-africanas e a cultura hegemônica branca-europeizada no Brasil, bem como com a repercussão que elas obtiveram, preocupei-me em problematizar as visões de mundo expressas nas personagens em relação ao negro e o seu contexto social. E advieram outros questionamentos:

Como e em que medidas o mito da democracia racial brasileira pôde influenciar os autores na formatação de suas peças e personagens? De que maneira o processo de modernização e urbanização, iniciado entre os anos de 1902 e 1906, com a reforma urbana no Rio de Janeiro idealizada e executada pelo prefeito Francisco Pereira Passos, e que se intensificou nos anos 1920 com o arrasamento do Morro do Castelo, no centro do Rio de Janeiro, na administração de Carlos Sampaio, influenciou uma nova visão sobre o negro? Em qual contexto internacional e nacional se insere o projeto TÊN? E por que se cria o grupo?

A idéia que negros e brancos convivem em harmonia era uma premissa desde o final do Segundo Império e início da República quando já se acreditava que o Brasil teria escapado do problema do preconceito racial. Porém essa crença, contrastava com a marginalização do negro nos anos posteriores a abolição da escravidão.

No início do século XX, o desenvolvimento capitalista no Distrito Federal desenvolve um cenário de crescentes conflitos sociais que levam a segregação espacial do

negro proletário, como no caso das favelas. Muitas famílias negras, habitantes do velho centro e do Morro, são alijadas de suas moradias e “empurrados” para longe do novo centro “chique”; longe, para os bairros da Baixada Fluminense e áreas alagadas da Baía de Guanabara. De outro lado, esse desenvolvimento propicia a mobilidade social do negro, fazendo surgir uma classe média negra intelectualizada, que busca afirmar sua negritude frente as barreiras raciais.

Por mais esses motivos evidencia-se para os negros brasileiros o seu processo de exclusão, de perda de seus territórios e paisagens míticas, impondo-lhes novas adaptações compulsórias.

Aquelas são indagações complexas que nos remetem a aspectos relevantes para o exame da personagem negra nas peças indicadas, que apenas esboço neste momento, reservando um aprofundamento maior num trabalho futuro.

Antes de analisar a personagem negra no TEN, tomei por base uma breve digressão a respeito de seu aparecimento no teatro brasileiro para melhor situar a inserção dessa temática.

Foi este o contexto histórico que acolheu a obra do TEN e sobre o qual se buscou avaliar a visão expressa nas peças desse grupo em relação ao negro? Conformista, conservadora, cristã, submissa, reformista, revisionista ou revolucionária?

Com a apresentação e avaliação das peças examinadas, observa-se que a personagem negra percorreu diversos caminhos, sob as “formas do teatro convencional europeu procurando características estéticas próprias” (Douxami 2001, p. 321), sendo ficcionalizada com referências da liturgia cristã e dos ritos religiosos afro-brasileiros.

Nesse percurso, vieram à cena personagens, como por exemplo, o filho angustiado, o enciumado e o resignado, o pai de costumes rígidos e depois compassivo, a negra amargurada pelo abandono de Deus, o negro complexado por sua cor, a negra sofrida pela traição do namorado negro, as filhas-de-santo e os orixás. Estas personagens buscaram mostrar o negro

dentro de uma nova proposta estética e ideológica caracterizada pela valorização da cultura afro-brasileira e a denúncia do racismo.

Em *O filho pródigo*, a promoção da personagem negra é feita de maneira lírica que o autor imprime ao texto: “*Vem comigo, vem! Mostrarei a você o que nunca ninguém viu. Você será a minha rosa negra e eu o conservarei num vaso de cristal!*” (NASCIMENTO, 1961, p. 56) ou “*Não nos constituímos pela fuga. Quietos, de olhos fechados, sentimos germinar dentro do ser vozes perdidas, desejos abafados – E sabemos então que somos homens*” (p.71). Enquanto na narrativa bíblica, o drama envolve três personagens principais: o filho mais novo, o que se foi, o pai proibidor e o filho mais velho, que ficou, a peça de Lúcio Cardoso abarca outros personagens e caminha para uma realização original, em que as referências da parábola se encontram dissolvidas e influenciadas pela questão racial.

Assur, o filho mais novo não quer apenas sair de casa para conhecer novas terras, ele deseja saber se existem outros homens negros como ele: “*Apenas indago: homens, é verdade que lá fora os outros são assim da mesma cor que eu?*” (p. 35). Aíla, sua cunhada, também sofre por causa da cor: “*É verdade que os outros são assim... escuros como nós... que sua pele lisa e negra não reflete senão o brilho da água... é verdade?*” (p.40). O conflito de ambos reside na cor e no desejo proibido pelo desconhecido que é reforçado pela rebeldia. E são, justamente, os peregrinos de pele branca que anunciam o caminho para a transposição dessa interdição, instigando-os à revolta e à fuga.

Nesse jogo de cores, Lúcio Cardoso adota a diferenciação entre a tez negra e a branca amparado no aspecto simbólico das relações raciais no Brasil. A pele branca foi imbuída de novos significados, não é aquela que oprime, é a que oferta aos personagens a possibilidade do conhecimento: “*Terá sido no mar que seus olhos se tornaram azuis? Onde se banhou, para que ficassem tão claros, em que praias distantes e abertas, sob que céu e que vento?*” (p.51). Enquanto a cor negra representa o lugar em que estão enclausurados e do qual não

devem se libertar: “*O senhor diz isto, e aqui ficamos noite e dia, cavando sem descanso esta terra negra como a nossa pele. E em troca, que teremos?*” (p.52).

A passagem da peregrina branca incita Assur a partir. Em seu retorno, como na parábola bíblica, é perdoado pelo pai sendo recebido com festa e provocando o ciúme do irmão Manassés, que ficou cuidando das terras. Aíla resolve ir embora com o cunhado e para isso mata o marido, o clímax da peça. O pai expulsa os dois. Ao final, Assur volta e constata: “*Que valeria a vida, se não fosse a consciência da sua miséria? Não é partindo que somos livres, é ficando*”.(p.71) E decide tomar o lugar do irmão e cuidar das terras da família, sendo novamente perdoado pelo pai.

Lúcio Cardoso não informa o que teria acontecido nas idas e vindas de Assur, e nem porque ele muda de idéia resolvendo voltar, lavrar a propriedade e assumir o lugar de Manassés. O que se verifica é que no conflito do filho pródigo com seu irmão temos os retratos dos dilemas entre a aventura e a fidelidade; o novo e o velho. E a compaixão paterna, mesmo para com os filhos que se desviam de seu caminho.

Pode-se dizer que *O filho pródigo* deve ser interpretada como uma peça metafórica em que os personagens agem guiados por preceitos morais e religiosos. Desta feita, não cabe imaginar que ela reúna fundamentos realistas para expor a questão do preconceito racial e a volição da liberdade humana.

A peça de Lúcio Cardoso expõe com lirismo poético, os temas caros ao negro: liberdade, rebeldia e sofrimento, resguardando uma certa liberdade e obscuridade para expressar por si mesma, sem expor-se em máximas, mas para servir à ambivalência dos sentidos e às interpretações do teatro.

No encontro com *Sortilégio*, por exemplo, o processo valorativo da personagem negra ocorre com sua inscrição no universo da cultura afro-brasileira em que vive com ânimo

sua jornada. São justamente os elementos dessa cultura que dão força ao protagonista para transpor seus obstáculos, que determinam suas atitudes e agem sobre sua personalidade.

Emanuel é um negro pobre e complexado por sua cor. Deseja superar as barreiras sociais impostas pelo preconceito e torna-se negro de classe média, mas continua sendo rejeitado pela elite branca. Com a influência das filhas-de-santo percebe sua condição, revolta-se e mata a esposa. O assassinato de Margarida não é apenas um crime passional. Ele a mata porque ela representa uma ligação com o mundo branco e eurocêntrico.

Emanuel, a partir do momento em que assassina Margarida, começa a adquirir consciência da dimensão inexorável de sua negritude, é seduzido pelos pontos sagrados, pelo batuque africano, pela dança e pelos gestos dos deuses africanos e se oferece aos orixás em sacrifício para libertar-se do preconceito racial.

A personagem contrasta com os convencionais papéis reservados ao negro: o sambista, o malandro e o “pai-joão”. Emanuel é um doutor. Isso já faz dele um negro diferente. Tem caráter, é um personagem complexo, suas atitudes não seguem um “destino”, como diz uma das filhas-de-santo: “*Será a cor um destino?*” (NASCIMENTO, 1961, p.164). Ele é um negro recalcado porque foi criado como um branco e internalizou os valores dessa cultura, sendo aprisionado pela idéia da branquitude.

Sua trajetória é circunscrita ao universo do candomblé, religião discriminada que reabilita sua identidade e outorga sua liberdade: “*Eu matei Margarida. Sou um negro livre!*” (NASCIMENTO, 1961, p. 197), exclama no epílogo da peça. Emanuel, dessa forma, é levado a assumir sua identidade de afro-brasileiro.

A personagem negra também aparece na história representada como a negra sofrida que, desprezada pelo namorado negro, passa “a desejar, invejar e projetar um futuro identificatório antagônico em relação à realidade de seu corpo e de sua história étnica pessoal” (Costa, 1983, p.5). Efigênia foi estuprada, maltratada pela polícia e percebeu os

problemas de ser uma mulher negra: “*A eterna amargura da cor*” (p.179). revela o dramaturgo.

A mulher negra, geralmente, retratada com os estereótipos da empregada doméstica pernóstica, da mulata faceira, da mucama amorosa e enxerida, aparece em *Sortilégio* como a negra que se prostitui para fugir da violência racista. Se Efigênia repudia sua cor é para alcançar prestígio e ascensão social. Suas ações podem ser explicadas mais por razões sociopsicológicas que a tornam vítima do racismo do que por uma vontade própria.

O destaque da personagem é vivenciar um conflito que lhe confere um alto grau de densidade psicológica. O desprezo do homem negro que prefere a mulher branca e a dificuldade de ascensão profissional, como consequência, submete Efigênia ao sofrimento e a reificação da imagem de mulher abandonada e traída. A nosso ver, essa representação traz à tona, de forma crítica, a violação estética e social que a mulher negra sofreu ao longo da história brasileira, que a faz desejar os padrões culturais brancos, recorrendo nos dias atuais aos produtos e as técnicas usadas para alisar o “cabelo ruim” e ao envolvimento amoroso com homens brancos e ricos capazes de lhe ofertarem um futuro promissor.

As críticas feitas sobre as duas peças analisadas apontam que, apesar dos defeitos técnicos de suas montagens, estabeleceram paradigmas modernos para a representação do negro e seus conflitos. Isso revela que seus autores estavam atentos às tendências teatrais do período e aos problemas sociais enfrentados pelos negros.

No final da empreitada para compor a imagem do negro em apenas duas peças do rico repertório do Teatro Experimental do Negro, verifica-se que o grupo significou uma iniciativa pioneira; constituiu-se num grupo teatral de vanguarda que arregimentou a produção de textos com novas abordagens para a construção da personagem negra; propiciou o surgimento de novos talentos como, por exemplo, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Ruth de Souza, Léa Garcia, Haroldo Costa; influenciou a criação de outros grupos negros e semeou

uma discussão que permanece em aberto: a questão das formas de representação do negro na dramaturgia e nos palcos de um país cuja mestiçagem é intensa.

O negro produziu marcas culturais expressivas e representativas de nossa identidade, seja na religião, na língua, na música popular e erudita, na literatura, na pintura, na dança, nos esportes, no carnaval em símbolos nacionais, levados à categoria de quase mitos.

Por fazer jus a essa presença na cultura material, espiritual e intelectual brasileira, enquanto expressão de nossa civilização, é que sua representação alcançou a importância no TEN através da representação dos dramas de negros vividos na marginalidade imposta pelas elites econômicas de inspiração colonialista.

Sem pretender esgotar essa discussão, dada sua densidade, com o exame das personagens e a organização das críticas feitas à dramaturgia do TEN, apresentamos a hipótese de como, nessas peças, as personagens acrescentam novos dados para representação do negro pelo teatro brasileiro, dialetizando suas contradições, ampliando a compreensão de suas angústias, rebeldias, grandezas e misérias morais. E contribuem de maneira significativa não apenas para a revisão de ficcionalidade da personagem negra pelo teatro brasileiro, mas também para o debate do racismo, do preconceito e da inserção do negro e de sua cultura ao projeto de nação.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.
- AGUIAR, Flávio. *A aventura realista e o teatro musicado*. São Paulo: Senac, 1998.
- AFOLABI, Niyi. A visão mítico-trágica na dramaturgia abdiasiana. *Revista Hispania*, vol. 81, n. 3, pp. 530-540, set. 1998.
- ALENCAR, José de. Teatro completo, volume 2. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro – Serviço Nacional de Teatro - DAC/FUNARTE – Ministério da Educação e Cultura, 1977.
- ALVES, Castro. *Gonzaga ou a Revolução de Minas*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. VII, 1974.
- ARAÚJO, Joel Zito. “Identidade racial, estereótipos sobre o negro na TV brasileira”. In: GUIMARÃES, A.S.A.; HUNTLEY, L (Orgs.). *Ensaio sobre o Racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- ARGAN. Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 18, p. 49-56, setembro 87.
- AZEVEDO, Artur. *A Capital Federal*. 2ª edição. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2002.
- BACKES, Marcelo. Prefácio de “A Capital Federal”. In. AZEVEDO, Artur. *A Capital Federal*. 2ª edição. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2002.
- BARBOSA, Márcio (Org.). *"Frente Negra Brasileira: Depoimentos e textos"*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.
- BASTIDE, Roger. *Estereótipos de Negros através da Literatura Brasileira*. Estudos Afro-brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branco e negro em São Paulo : ensaio sociológico sobre aspectos de formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971.
- BASTIDE, Roger. Sociologia do Teatro Negro Brasileiro. In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira (Org.). *Roger Bastide: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas - Cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.
- BEIDER, LÍBA. Gregory Rabassa, o negro na ficção brasileira. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ano IV, Número 9/10, p.210-212, abril/junho de 1966.
- BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BESSA, Daniela Borja. À procura do pai. In: BRANDÃO, Ruth Silviano. *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BÍBLIA SAGRADA. Revisada por Frei João José Pedreira de Castro. 38ª edição. São Paulo: Edições Claretianas, 2002.

- BOAL, Augusto. “Notas de um diretor de “Sortilégio” In: NASCIMENTO, Abdias, *Sortilégio (Mistério negro) Drama para negros e prólogos para brancos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1961.
- BRAGA, Luiz Otávio R. C. “Música brasileira, música americana: o fox-trot nas décadas de 30 e 40”. *V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Anais. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/LuizOtavioBraga.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/LuizOtavioBraga.pdf). Consulta em 22/10/08.
- BRANDÃO, Roberto. “O Filho Pródigo”, a maior peça de 1947. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil - quatro séculos de teatro no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARDOSO, Lúcio. *A uma estrela*. Novas Poesias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- CARVALHO, Flávio de. O Teatro de Experiência. Arte do Século XX / XXI Visitando o MAC na web. Disponível em <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/teatro.html>. Consulta em: 21/10/08.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- CEVA, Antonia Lana de Alencastre. *O negro em cena: A proposta pedagógica do Teatro Experimental do Negro (1944-1968)*. 2006. Dissertação (Mestre) - Programa de Pós-Graduação em Educação do Departamento de Educação do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Rio de Janeiro: 2006.
- CIVITA, Victor. *Teatro Vivo, Introdução e História*. – São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- COSTA PINTO, L. A. *O Negro no Rio de Janeiro. Relações de Raça numa Sociedade em Mudança*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COSTA, Emilia Viotti da. Da escravidão ao trabalho livre. In: COSTA, Emilia Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 7ª ed. São Paulo: Ed Unesp, 1998.
- COSTA, Jurandir Freire. “Da cor ao corpo: a violência do racismo”. In: SOUSA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1983.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975.

- DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Bahia, número 25-26, p. 313-363, 2001.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL LITERATURA BRASILEIRA. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm
- ENEIDA. Ao som de atabaques e tambores. *Diário Carioca*. 31/08/1952. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos* Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. pp. 111-113.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no teatro*. In: NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro, testemunho*. Ed. GDR, São Paulo, 1966.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. Difel, São Paulo, 1972.
- FERRARAZ, Rogério. O negro no cinema de Nelson Pereira dos Santos. *Revista Eletrônica de Cinema*. São Paulo. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/>>. Consulta em 21/10/08.
- FILHO, Adonias. “A peça *Sortilégio*”. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GDR, 1966.
- FLORES, Moacyr. Rio de Janeiro: imagens da cidade. *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre, PUCRS, v, XXX, nº2, p.121-130, dezembro de 2004.
- FONSECA, Dagoberto José. A piada: uma forma sutil de exclusão. In: QUINTOS, Fátima (Org.). IV Congresso Afro-Brasileiro. Fundação Joaquim Nabuco, 1991, p. 41-60.
- FONSECA, José Paulo Moreira da. “*Notas sobre Sortilégio e alguns dos problemas que envolveu*”. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. .p-159-60.
- FORNARI, Ernani, *Iaiá Boneca*, Rio de Janeiro: MEC – Serviço Gráfico do Ministério da Educação, 1938.
- FUSCO, Rosário. “Filho Pródigo”, no Teatro Negro. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. *O livro das religiões*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOLDMANN, Lucien. *Ciências humanas e filosofia*. 11ª ed., Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1986.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *A modernidade negra no Brasil, nos Estados Unidos e na França*. ANPOCS, Caxambu, outubro de 2002. Disponível em: <http://lpp-uerj.net/olped/documentos/ppcor/0288.pdf>. Consulta em 22/10/08.

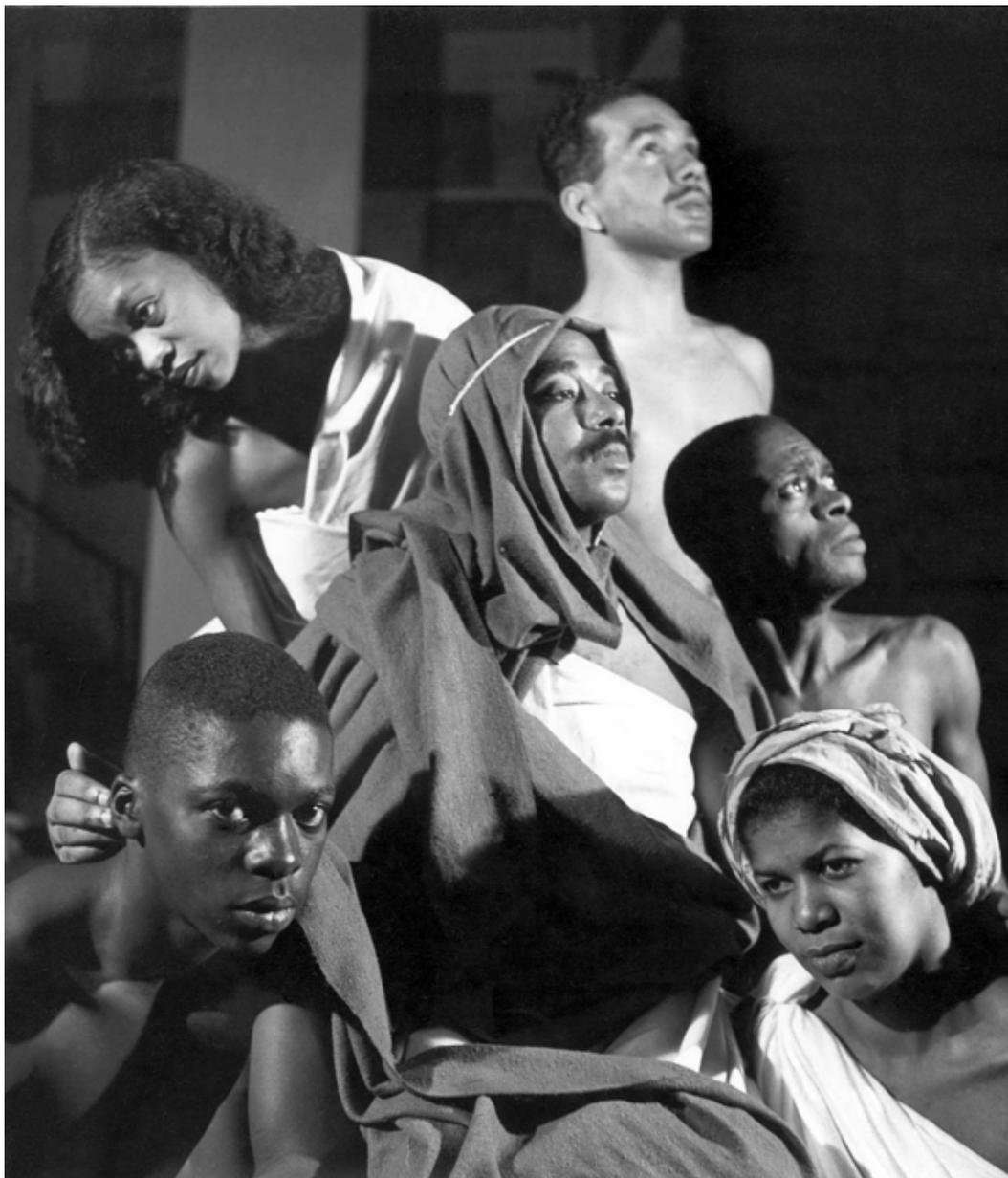
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006.
- HANCHARD, Michael George. *Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.
- HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1989*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JORDÃO, Vera, Pacheco. O Imperador Jones está de partida. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora e Através, 2001.
- LAGUARDIA, Josué. O uso da variável "raça" na pesquisa em saúde. *Physis. Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, vol. 14, nº 2, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/scielo>>. Consulta em 22/10/08.
- LAUAND, Luiz Jean. *Cultura e educação na Idade Média: textos do século V ao XIII*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LEITE, Ascendino. O “Moleque Sonhador” e o segundo aniversário do Teatro do Negro. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. Selo Negro: São Paulo: 2004.
- LOPES. Herculano Antonio. Um forrobodó da raça e da cultura. *Revista brasileira de ciências sociais*, São Paulo, vol. 21, nº 62, p. 69-83, outubro de 2006.
- MACEDO, Marcio José de. *Abdias do Nascimento - A trajetória de um negro revoltado (1914-1968)*. 2005. Dissertação (Mestre) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.
- MAGALDI, Sábato. (Org.). *Nelson Rodrigues: teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- MAKLOUF, Luiz. *Cobras Criadas: David Nasser e o Cruzeiro*. São Paulo: Senac, 2001.
- MANTUANO, Ana Estachiotte. O Teatro Ligeiro Musicado - Teatro de Revista - Panorama Revista de Ano à Revista Carnavalesca dos anos 30. Disponível em: <<http://www.joaodorio.com>>. Consulta em 22/10/08.
- MARTINS, Leda Maria no trabalho *A cena em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MATOS, Patrícia. “O reconhecimento, entre a justiça e a identidade”. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, nº. 63, 2004.
- MELLO, R. Vieira de. *Temporada do Teatro do Negro*. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- MELTZER, Milton. *Black Magic: A Pictorial History of Black Entertainers in America*. New York: Bonanza Books, 1967.

- MENDES, Míriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982.
- MENDES, Míriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro (1889 e 1892)*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- MOURÃO, Gerardo Mello. Sortilégio. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- MOUTINHO, Laura. *Razão, Cor e Desejo: Uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais inter-raciais no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: UNESP, 2004.
- MÜLLER, Ricardo Gaspar. Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro. In MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). *Dionysos Especial Teatro Experimental do Negro. Minc/Fundacem, número 28*, 1988.
- MUNANGA, Kabenguele. *Negritude: Usos e Sentidos*, 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- MUNANGA. Kabenguele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *Cadernos PENESB*. Niterói, Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira, n. 5, 2004.
- NASCIMENTO, Abdias. (Org). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- NASCIMENTO, Abdias. “*Teatro negro no Brasil, uma experiência sócio-racial*”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, nº. 2, caderno especial, 1968.
- NASCIMENTO, Abdias. *Drama para negros e prólogos para brancos*. Rio de Janeiro: Ed. do Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NASCIMENTO, Abdias. *Quilombismo*. Brasília, Fundação Palmares, 2002.
- NASCIMENTO, Abdias. *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade São Paulo/Editora 34, 2003.
- NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol.18, n.50, p.209-224, 2004.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. “*O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*”. São Paulo: Summus, 2003.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. A questão de gênero na peça Sortilégio (mistério negro). *União dos autores angolanos*. Luanda, 2002. Disponível em <<http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=584>>. Consulta em 22/10/08.
- NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: de Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)*. 2006. Dissertação (Mestre). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Record, 1981.
- NEVES, Júnia Nogueira. *Dramas da clausura: a literatura dramática de Lúcio Cardoso*. 2006. Tese. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Teoria Literária, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.
- Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* versão 5.11 ©2004 by Regis Ltda.
- OLIVEIRA, Franklin. Eles também são filhos de Deus. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.

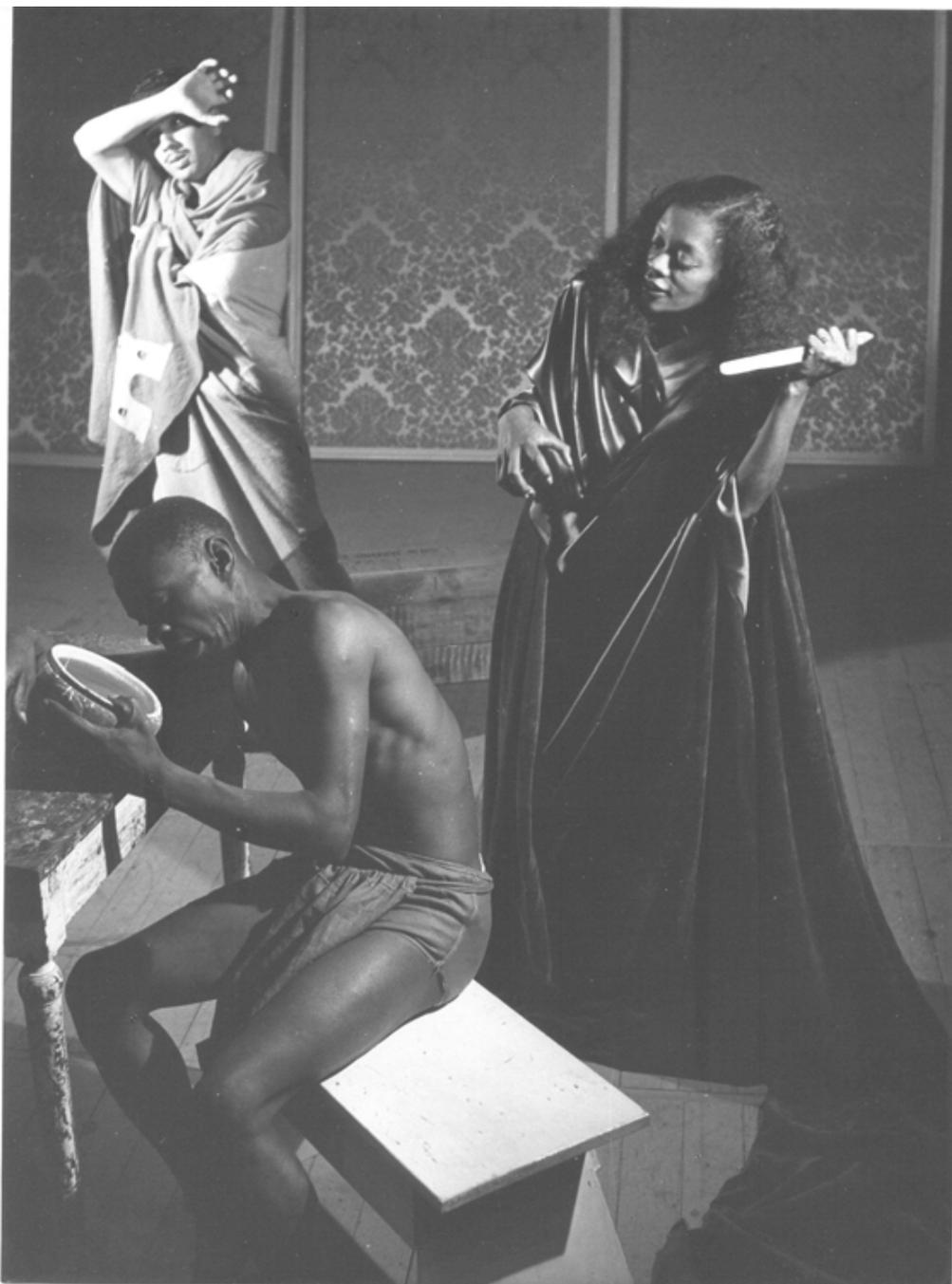
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*, São Paulo, Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Direção de trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.
- PEIXOTO, Fernando. *Um Teatro Fora do Eixo – Porto Alegre: 1953 – 1963*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- POLICE, Gérard. *Abdias do Nascimento: L’Afro Brésilien reconstruit. 1914-1944*, volume I, annexe XII. 2000. Tese. Département de Portugais, Université Rennes 2, Haute Bretagne, França, 2000.
- PONGETTI, Henrique. Entre O’Neill e a “Pérola Negra”. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: Desal/Editora São Paulo, Coleção Buriti, n. 8, 1966.
- PRADO, Décio de Almeida. O Filho Pródigo. In: NASCIMENTO, Abdias do. (Org.). *Teatro Experimental do Negro – Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- PRADO, Décio de Almeida. *A História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Revista de Estudos Avançados da USP*, São Paulo, v. 18, nº 50, 2004.
- QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de. *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Andes, 1954.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. O negro desde dentro. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- REIS, Letícia Vidor de Sousa. “O que o rei não viu”: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, Ano 25, nº 2, p. 237-279, 2003.
- REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Modernidade com mandinga: samba e política no Rio de Janeiro da Primeira República*. São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), 1999. Disponível em: < <http://academiadosamba.com.br/monografias/leticiavidor.pdf> > . Acesso em: 17/11/08.
- REVISTA FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS - Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>> Acesso em 22/10/08.
- RODRIGUES, Ironildes. Diário de um negro atuante (1974-1975), *THOT*. Brasília: Gabinete do Senador Abdias do Nascimento, no.5, p. 210-211, 1998.
- RODRIGUES, Nelson. Abdias: - O Negro Autêntico. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos* Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- RODRIGUES, Nelson. Anjo negro. In: MAGALDI, Sábato (Org.). *Nelson Rodrigues: teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

- ROSA, Daniela Roberta Antonio. *Teatro experimental do negro: estratégia e ação*. 2007. Dissertação (Mestre) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.
- ROSE, Phylis. *A Cleópatra do Jazz: Josephine Baker e seu tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- ROSENFELD, Anatol *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. “*Negro, macumba e futebol*”. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. “*Raça, nação e teatro negro no Brasil*”. *Cadernos Pagu*, Campinas, nº 28, p. 427-434, janeiro-junho de 2007.
- SANTOS, Donizeth Aparecido dos Santos. *Poetas de todo o mundo*. *Revista de História e Estudos Culturais*. Belo Horizonte, volume 4, ano IV, nº 2 Abri/Junho de 2007. Disponível em: www.revistafenix.pro.br
- SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. *Abdias Nascimento: o grito e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- SILVA, Dilma de Melo. Identidade afro-brasileira: abordagem do ensino da arte. *Revista Comunicação & Educação*. São Paulo, nº10, ano IV, set./dez. 1997.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo. 1930-1964*. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- SOARES, Cristiano. “*Todos os filhos de Deus têm asas*”. In: NASCIMENTO, Abdias. (Org.). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida - Por um conceito de cultura no Brasil*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1988.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O tenentismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- SOUZA, Neusa Santos. *Torna-se negro: as vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- TROTTA, Rosyane. O teatro brasileiro: décadas de 1920-30. In: BRANDÃO, Tânia. *O Teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v. 2.
- VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 2006.
- VENEZIANO, N. Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. *Luso-Brazilian Review* - Volume 43, nº 1, p. 138-139, 2006.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista*. In: BRANDÃO, Tânia. *O Teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994: v. 2. p. 154-155.
- VIANNA, Oduvaldo. *Terra Natal*. Teatro de Oduvaldo Viana. Livraria Teixeira, São Paulo, 1941.
- WADE, Peter. Compreendendo a “África” e a “negritude” na Colômbia: a música e a política da cultura. *Estudos Afro-Asiáticos*. Rio de Janeiro, Ano 25, nº 1, 2003.

ICONOGRAFIA



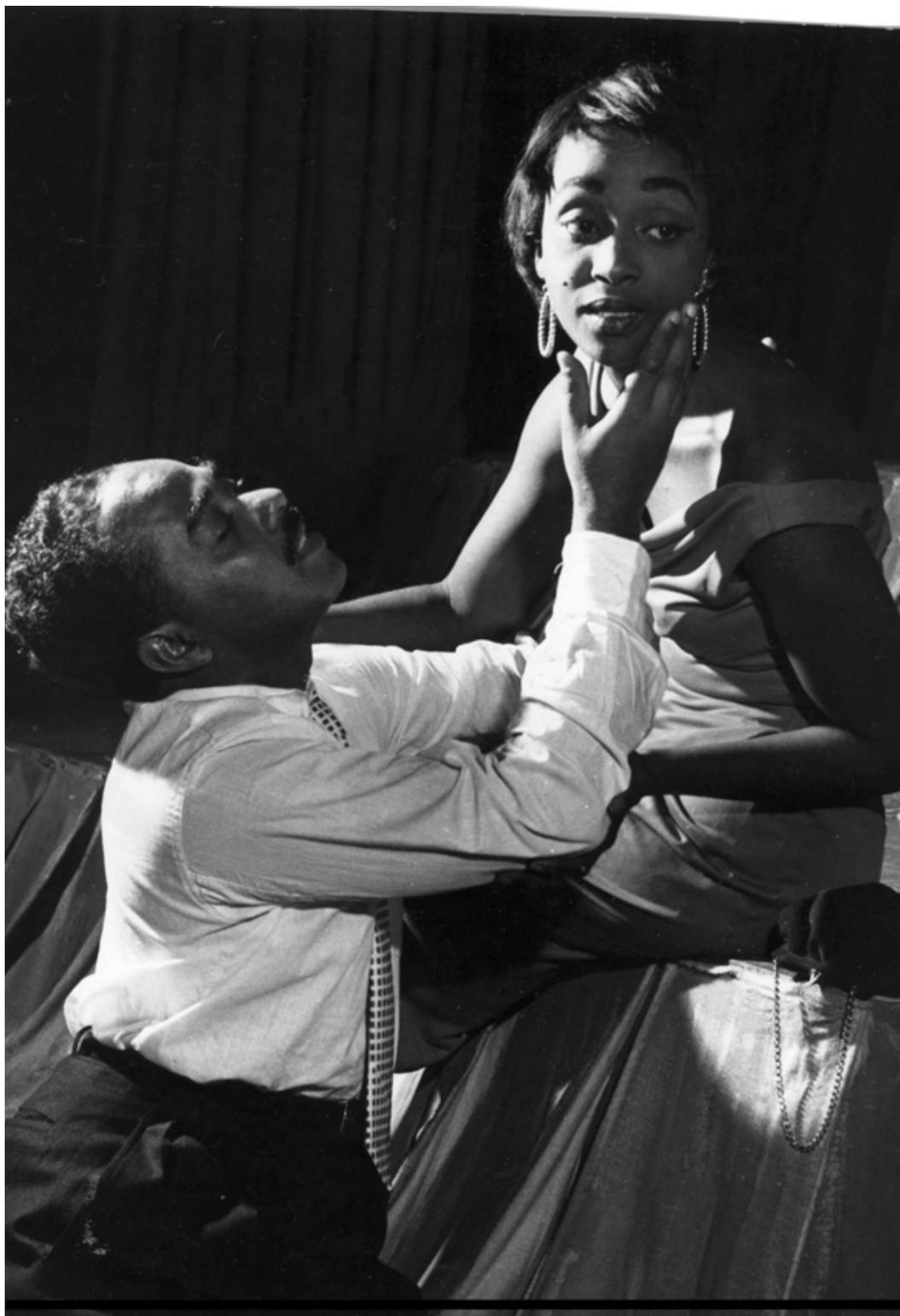
Elenco da peça *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso. Da esquerda para a direita: Roney da Silva (Moab), Ruth de Souza (Aíla), Abdias do Nascimento (Pai), José Maria Monteiro (Assur), Aguinaldo Camargo (Manassés) e Marina Gonçalves (Selene). Rio de Janeiro, Teatro Ginástico, 1947. (Foto de José Medeiros); Cedida por Elisa Larkin Nascimento.



Cena de *O filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso: ao fundo, José Maria Monteiro (Assur); em primeiro plano Aguinaldo Camargo (Manassés) e Ruth de Souza (Aíla). Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1947. (Foto de José Medeiros); Imagem gentilmente cedida por Elisa Larkin Nascimento.



Sequência de *Sortilégio – o mistério negro*, de Abdias do Nascimento. À esquerda Abdias do Nascimento (Dr. Emanuel); ao centro Helba Nogueira (Margarida-Iemanjá é pescada pela Teoria de Iaôs). Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1957. (Foto de Carlos). Cedida por Elisa Larkin Nascimento.



Léa Garcia (Efigênia) e Abdias Nascimento (Dr. Emanuel) em *Sortilégio – o mistério negro*, de Abdias do Nascimento. Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 1957. (Foto de José Medeiros); Cedida por Elisa Larkin Nascimento.



Abdias do Nascimento (Pai) e Ruth de Souza (Aíla) em *O filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1947. (Foto de José Medeiros); Cedida por Elisa Larkin Nascimento



Cena de *Sortilégio – o mistério negro*, de Abdias do Nascimento. Ótalo de Oliveira (orixá) Abias do Nascimento (Dr. Emanuel). Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 1957. (Foto de Carlos); Cedida por Elisa Larkin Nascimento.



Aguinaldo Camargo como o Imperador Jones, na peça homônima de Eugene O'Neill, Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 1945. (Foto de José Medeiros); Cedida por Elisa Larkin Nascimento.