

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

**Centro de Artes**

**Curso de Teatro-Licenciatura**



Trabalho de conclusão de curso

**Negritude e branquitude em cena:**  
personagens negras na dramaturgia brasileira

**Luciane dos Santos Avila**

Pelotas, 2018

**Luciane dos Santos Avila**

**Negritude e branquitude em cena:**  
personagens negras na dramaturgia brasileira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pelotas como pré-requisito para obtenção do título de licenciada em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes

Pelotas, 2018

Luciane dos Santos Avila

Negritude e branquitude em cena: personagens negras na dramaturgia  
brasileira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pelotas como pré-requisito para obtenção do título de licenciada em Teatro.

Data da defesa: 07 de dezembro de 2018.

Banca examinadora:

.....  
Profª. Dra. Fernanda Vieira Fernandes (Orientadora)  
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....  
Profª. Dra. Rosemar Gomes Lemos  
PhD em Ciências da Arte e do Patrimônio pela Universidade de Lisboa

.....  
Profª. Ma. Edilaine Ricardo Machado  
Mestra em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## **Agradecimentos**

Inicialmente gostaria de agradecer a todos os movimentos políticos e sociais, em especial aos movimentos negros, que garantiram que corpos negros e periféricos, como o meu, ocupassem a educação pública gratuita e de qualidade. Nesse momento de tensão democrática é necessário demarcar o quanto considero relevante um trabalho que proponha refletir sobre branquitude e negritude na sociedade brasileira.

Dito isto, gostaria de agradecer aos meus familiares, amigos e amigas que me acompanharam nesse caminho.

A Luis Fernando Severo Felipe por dividir comigo as angústias e alegrias de concluir um trabalho acadêmico.

Aos professores, professoras e colegas do curso de Teatro Licenciatura da UFPEL por dividir comigo essa trajetória.

À minha orientadora, professora Fernanda Vieira Fernandes por acolher a proposta de pesquisa e pelo seu olhar atento e dedicado durante toda escrita do trabalho.

Às professoras Edilaine Ricardo Machado (Dedy Ricardo) e Rosemar Gomes Lemos, membros da banca, pela leitura e observações oportunas.

A todas as professoras e professores de teatro, que desde o ensino fundamental, passando pelos grupos de teatro amador e projetos acadêmicos, me proporcionaram conhecer o teatro e não o abandonar. Chegar até esse momento significa a possibilidade de continuar sonhando em me expressar através da arte.

## Resumo

AVILA, Luciane dos Santos. **Negritude e branquitude em cena:** personagens negras na dramaturgia brasileira. 2018. 82f. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Teatro-Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo refletir sobre personagens negras na literatura dramática brasileira tendo como base os conceitos de negritude e branquitude, em dois tipos de escrita: a de dramaturgos brancos e a de dramaturgos negros. Inicialmente, são apresentados os referidos conceitos, que são alicerce para a compreensão histórica e social da representação do negro na dramaturgia brasileira. No capítulo seguinte, a partir do olhar para personagens negras em diferentes peças teatrais, são identificados e discutidos alguns dos estereótipos que caracterizam o lugar social do negro na dramaturgia de escrita branca até a metade do século XX. Ainda neste capítulo, é apresentada uma ruptura da escrita através de autores brancos que passaram a representar personagens negras com seus próprios anseios, embora com a persistência de alguns estereótipos. Por fim, verifica-se como os autores teatrais negros constroem as personagens negras e suas tramas, buscando as possíveis modificações que eles dão às mesmas tentando maior representatividade e humanidade. Para tanto, foram selecionadas duas obras: *Sortilégio II*, de Abdias do Nascimento, e *Namíbia, Não!* de Aldri Anunciação. À guisa de conclusão, são tecidas as considerações finais, colocando em contraponto aspectos encontrados na dramaturgia escrita por autores brancos e negros, quais rupturas nos estereótipos de negritude e branquitude ficam mais evidentes em cada uma delas e discorrendo sobre a importância da escrita negra no teatro brasileiro.

**Palavras-chave:** dramaturgia; negritude; branquitude; teatro negro; personagem negra.

## Abstract

AVILA, Luciane dos Santos. **Blackness and whiteness on stage: black characters in Brazilian dramaturgy**. 2018. 83f. Monography – Curso de Teatro-Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

This monography aims to reflect on black characters in the Brazilian dramatic literature based on the concepts of blackness and whiteness in two types of writing: white playwrights and black playwrights. Initially, these concepts are presented, which are the foundation for the historical and social understanding of the representation of the black in Brazilian dramaturgy. In the following chapter, from the look at black characters in different theatrical plays, some of the stereotypes characterizing the social place of the black in white writing dramaturgy are identified and discussed until the middle of the 20th century. Still in this chapter, a break in writing is presented through white authors who come to represent black characters with their own yearnings, although with the persistence of some stereotypes. Finally, it is verified how the black theatrical authors construct the black personages and their plots, looking for the possible modifications that they give to the same ones trying more representativity and humanity. For this, two works were selected: *Sortilégio II*, from Abdias do Nascimento, and *Namíbia, Não!* of Aldri Anunciação. As a conclusion, the final considerations are discussed, placing in counterpoint aspects found in the dramaturgy written by black and white authors, which ruptures in the stereotypes of blackness and whiteness are more evident in each of them and discussing the importance of black writing in the Brazilian theater.

**Keywords:** dramaturgy; blackness; whiteness; black theater; black character.

## Sumário

1	Introdução.....	8
2	Negritude e Branquitude: considerações iniciais.....	11
2.1	Branquitude: uma pretensão de humanidade única .....	12
2.2	A visão reducionista do continente africano.....	16
2.3	Negritude: uma identidade em construção.....	19
2.4	Mas afinal o que tudo isso tem a ver com dramaturgia? .....	25
3	A personagem negra como pano de fundo para personagem branca.....	26
3.1	A fidelidade do escravizado: o espelho do branco narciso.....	29
3.2	O negro transgressor e o branco senhor: a sociedade escravista em crise ..	35
3.3	A personagem mulata, ardilosa e traiçoeira.....	38
3.4	As personagens negras protagonistas dos próprios sentimentos: o Teatro Experimental do Negro.....	42
3.5	A personagem negra no texto dramático brasileiro: o teatro negro a partir da escrita de dramaturgos brancos .....	45
4	As personagens negras sob a perspectiva de dramaturgos negros.....	52
4.1	<i>Sortilégio II</i> , de Abdias do Nascimento: informações gerais sobre o autor e a peça.....	52
4.1.1	Questões de interpretação sobre a peça a partir das personagens negras em <i>Sortilégio II de Abdias do Nascimento</i> .....	54
4.2	<i>Namíbia, Não!</i> , de Aldri Anunciação: informações gerais sobre o autor e a peça.....	61
4.2.1	Questões de interpretação sobre a peça a partir das personagens negras em <i>Namíbia, Não!</i> .....	62
5	Considerações finais .....	74
	Referências .....	78

## 1 Introdução

Esta monografia de conclusão de curso propõe investigar, através dos conceitos de negritude e branquitude, como as personagens negras são retratadas na dramaturgia brasileira em geral (de autoria branca) e se isso se diferencia na autoria negra. Para o recorte de dramaturgos negros escolhemos dois autores: Abdias do Nascimento, com *Sortilégio II* de 1979, e Aldri Anunciação, com *Namíbia, Não!* escrita em 2011.

Para além da análise de personagem propriamente dita, este trabalho avança numa reflexão sobre tais figuras em outros textos dramáticos brasileiros, percebendo formas estereotipadas de construção ou características mais complexas. Ao lançar nosso olhar para as personagens, acabaram se revelando outras ideias e percepções mais gerais sobre questões negras no Brasil – no campo histórico, social, político, filosófico etc.

A escolha dessa temática deu-se por acreditar que toda a pesquisa carrega um posicionamento político, uma visão de mundo. Durante os últimos anos de graduação na Universidade Federal de Pelotas reivindicou-se, e cumpre frisar que os estudantes são protagonistas nesta luta, que o currículo do curso de Teatro-Licenciatura aprofundasse os ensinamentos dos saberes negros e indígenas, e não somente a dramaturgia europeia e brasileira já canônica ou a história do teatro ocidental divulgada na maioria dos livros.

Ao trabalhar com literatura dramática negra, demarcamos essa escrita como uma possibilidade no território do saber acadêmico. Lançamos como hipótese que, ao pensar sobre personagens negras, caminhamos para desnaturalizar caricaturas sobre essas figuras dramáticas. Além disso, almejamos criar fissuras nos discursos hegemônicos presentes no teatro.

Nesta investigação utilizamos como aporte metodológico a análise de conteúdo. Essa metodologia é utilizada para “[...] para descrever e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos e textos” (MORAES, 1999, p. 7). A primeira etapa do trabalho consistiu-se em escolher quais textos dramáticos iríamos analisar. Esse foi um primeiro empecilho, pois o número de peças teatrais de dramaturgos e dramaturgas negras publicadas é limitada, o que



prontamente mostra a hierarquia racial que obstaculiza o trabalho das pessoas negras.

Algumas obras foram adquiridas e outras obras cedidas pelos próprios autores e autoras para que pudéssemos realizar as leituras e escolher quais analisaríamos. Mencionamos aqui as obras lidas e que, no entanto (lamentavelmente), acabaram não sendo selecionadas para nosso estudo por conta da limitação de um trabalho deste porte: *A história de uma moça rica* (1861), de Francisco Pinheiro Guimarães; *Isto não é uma mulata* (2015), de Mônica Pereira Santana; *Uma Boneca no Lixo* (1998), de Cristiane Sobral; *Por Elise* (2005), *Mata teu pai* (2017), *Amores Surdos* (2006) e *Congresso Internacional do Medo* (2008), de Grace Passô; e *Sete ventos* (2017), de Débora Almeida.

Como apresentado acima, optamos nos estudos de caso por Nascimento, com a peça *Sortilégio II*, e Anunciação, com *Namíbia, Não!*. Esta escolha se deu por compreendermos que o primeiro representa um importante momento de ruptura do discurso construído sobre a personagem negra, e o segundo porque seu texto é contemporâneo e elabora uma reflexão sobre a condição social das pessoas negras na sociedade nacional.

A estrutura do trabalho divide-se em três grandes partes. Na primeira delas, conceituamos o significado de branquitude e negritude e suas construções históricas. Nossos principais referenciais foram: Cardoso e Lucindo (2015), Césaire (2010), Souza (1983), Munanga (2004 e 2009), Bernd (1986), Cardoso (2014) e Bento (2002). Este capítulo se tornou imprescindível para revelar nosso ponto de partida, ou seja, em quais ideias embasamos nossos olhares para as peças teatrais analisadas.

Na sequência, realizamos um breve panorama sobre a presença das personagens negras na dramaturgia brasileira e buscamos compreender a construção dessas personagens na visão de diferentes dramaturgos e dramaturgas brancos, a partir dos referidos discursos sobre branquitude e negritude. Essa parte do trabalho serviu para contextualizar quais os estereótipos de pessoas negras mais frequentes nos textos teatrais nacionais, dos quais destacam-se: o negro e negra velha (figuras dóceis e servis), mulata sensual, ingênua ou traiçoeira, o malandro carioca e o moleque.

Nossos estudos centraram-se principalmente em Mendes (1982 e 1993), Martins (1995) e Augel (2000). Além disso, o capítulo nos deu subsídios para compreender de onde partem os autores que selecionamos no *corpus*. Quais as influências e a partir de que cenário dramático eles escrevem? Quais as rupturas que propõem, quais caricaturas e estereótipos desconstroem etc.?

Chegamos, por fim, ao último capítulo, em que se concentra a análise das obras escolhidas de Abdias do Nascimento e Aldri Anunciação, dramaturgos negros dos séculos XX e XXI. Nas peças de ambos referidas acima, e com toda base de pesquisa histórica e teatral feita, buscamos compreender como são apresentadas por dois autores negros as personagens negras em consonância com os discursos de negritude e branquitude.

À guisa de conclusão, encerramos o estudo com as considerações finais, observando alguns aspectos que se diferenciam entre a escrita de autores brancos e negros, em que pontos evolui essa escrita para romper com a imagem deturpada do negro na literatura dramática nacional e refletindo sobre a importância de estudar a dramaturgia de escrita negra no Brasil, rompendo com a hegemonia dos textos teatrais seguidamente estudados, em sua imensa maioria de autores brancos.

## 2 Negritude e Branquitude: considerações iniciais

O objetivo deste capítulo inicial é apresentar brevemente os conceitos de branquitude e negritude para que possamos compreender a partir dessas considerações a construção de personagens negras sob a perspectiva de dramaturgos negros e brancos, bem como a construção da dramaturgia sobre o sujeito negro.

Os conceitos apresentados neste capítulo estão relacionados a um aporte geral da investigação sobre dramaturgia negra. Procuramos dialogar com a construção da identidade negra e da identidade branca para entender melhor, nos capítulos posteriores, como as personagens são representadas a partir desse processo histórico-cultural.

Acreditamos que, para não naturalizar as personagens brancas como o humano ideal que não tem uma identidade étnica definida e as personagens negras como o humano incompleto e estereotipado, devemos analisar como o imaginário racializado construiu essas visões.

Um primeiro exemplo de como isso vem tradicionalmente aparecendo na literatura (dramática ou não) são os arquétipos de mulheres negras que foram criadas junto a famílias brancas e faziam os trabalhos domésticos, sendo consideradas “da família” – expressão que até hoje serve para explorar e desrespeitar os direitos trabalhistas dessas pessoas, bastante frequentes na dramaturgia brasileira. Assim, destaca Miriam Garcia Mendes que “[...] A mulata Benvinda<sup>1</sup> [...] foi o ponto de partida para outras criadinhos mulatas que, com maior destaque, continuaram aparecendo nas comédias brasileiras” (MENDES, 1993, p. 26). Essas personagens, ao desenrolar da trama, poderiam se aventurar longe da família, mas sempre regressavam arrependidas e prontas para prestar serviços à casa e receber “proteção” da família branca.

Nesse sentido, antes de pensar o dramaturgo negro e a representação das personagens negras em suas respectivas obras, é necessário pensar as representações de negritude e branquitude construídas ao longo do nosso

---

<sup>1</sup> Personagem da obra *A capital Federal*, publicado como folhetim entre os anos de 1892 e 1893, de Arthur Azevedo.

processo histórico, com a finalidade de pontuar como essas construções raciais interpelam a pesquisa.

## **2.1 Branquitude: uma pretensão de humanidade única**

Para Lourenço Cardoso ser branco é algo para além do fenótipo<sup>2</sup>: “ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais [...]. O branco é aquele que se coloca como o mais inteligente, o único humano ou mais humano” (CARDOSO, 2014, p. 17). Visando refletir sobre a humanização do sujeito branco, cremos que seja necessário historicizar esse grupo racial.

De acordo com o mesmo autor, espanhóis e portugueses foram colonizados por um longo período pelos mouros. Sendo assim, para os ingleses, os povos ibéricos não compunham a brancura cultural e fenotípica desejada. “O branco português torna-se branco, belo, inteligente, “civilizador”, desenvolvido, no contato com outros “mais-não-brancos” do que ele” (CARDOSO, 2014, p. 27). É possível observar que a partir da invasão e posterior colonização de países como o Brasil, o branco português afirmou seu ideal civilizador e de portador de humanidade. Assim, no território nacional, foi especialmente nas relações estabelecidas com as populações originárias e com os povos africanos que essa identidade racial se construiu.

É na história da colonização que o invasor branco reforça sua humanização e atribui às outras etnias os estereótipos de inferiorização e animalização. Dessa maneira, o indivíduo de origem europeia descreve-se como o humano possível e o outro, como o humano improvável. Na construção da dramaturgia brasileira podemos identificar a personagem branca como o eixo central, com aspectos humanos complexos, e a personagem negra como o pano de fundo caricato.

---

<sup>2</sup> Fenótipo, de forma resumida, pode ser caracterizado como os traços físicos de uma pessoa. Em relação às pessoas negras, conforme Luiz Silva Cuti, “esta diz de pronto sobre o fenótipo: pele escura, cabelo crespo, nariz largo e lábios carnudos e história social” (CUTI, 2012, p. 1).

O Brasil é um território que se constituiu do trabalho escravizado e o teatro brasileiro acompanhou a mentalidade de seu passado colonial e escravista, caracterizando a personagem negra de maneira pejorativa. Como explicita Mendes (1993), os textos dramáticos retratavam os valores da classe média, ou seja, concebendo a personagem negra de maneira estereotipada e presente somente nas comédias.

Ao investigar escritoras brancas que escreveram sobre personagens negras, Edith Silveira Pompeu Piza (1998) explicita que várias pesquisas apontam que diversos grupos são representados apenas pela sua pertença étnica. Portanto, temos uma identidade simplificada, na qual as ações das personagens negras são reduzidas a sua raça, enquanto a personagem branca é retratada como complexa, interpelada por diversas nuances.

Ao reduzir o sujeito negro, a branquitude se legitima como aquela que conduz os processos sociais, políticos e culturais. É necessário enfatizar que não objetivamos qualificar as pessoas brancas como “vilãs” e as pessoas negras como “mocinhas” da narrativa histórica, nosso objetivo é investigar como os estereótipos de humanidade branca e desumanidade negra constituíram-se e estão refletidos na dramaturgia brasileira. Além disso, salientamos que o imaginário reducionista também aconteceu com outros grupos para além dos africanos e seus descendentes.

A partir do processo colonial europeu criaram-se hierarquias raciais. Conforme Steve Biko:

Em outras palavras, as pessoas que formam o organismo integrado foram extraídas de várias sociedades segregadas, com seus complexos de superioridade e inferioridade introjetados, complexos que continuam a se manifestar mesmo na estrutura “não racial” do organismo não integrado. Portanto, a integração assim obtida é uma via de mão única, no qual os brancos são os únicos a falar, cabendo aos negros escutar. (BIKO, 1990, p. 33)

Ele afirma que o racismo serviu para colocar o ser humano em um compartimento conforme sua cor. Na percepção do autor, os brancos pressupõem que podem lutar pelos negros. Contudo acreditam que, quando um grupo racial se junta, acontece a segregação. Ironicamente, os brancos não acreditam que exista, de alguma maneira, uma onda separatista quando

categoriais profissionais como professores, lixeiros, dentre outros, organizam-se para reivindicar seus direitos em sindicatos. Desse modo, só percebem uma relação segregacionista quando os questionamentos estão ligados à raça.

A branquitude, ao projetar-se como única na categoria humana, surpreende-se quando outros grupos querem o direito de pensar e falar por si mesmos. Para a branquitude, o sujeito branco é o padrão ideal, e nesse imaginário os demais são os sujeitos que não preenchem os arquétipos de superioridade. Por isso, criam-se caricaturas de dominação branca e inferiorização negra.

No Brasil, comumente é pensado a origem étnica com as influências europeias, africanas e indígenas. De acordo com o estudo de Lourenço Cardoso:

Em suma, no tempo áureo da colonização, aqueles que nasciam em nosso território eram os mestiços, filhos do português com a “índia”, posteriormente, o mestiço (o mulato) fruto do português e da africana e, finalmente, o mestiço produto do português e da mulata.<sup>3</sup> (CARDOSO, 2014, p. 74)

A partir da mestiçagem<sup>4</sup> é possível perceber que o ideal branco ainda permanece. Nas palavras de Abdias do Nascimento:

Um brasileiro é designado preto, negro, moreno, mulato, crioulo, pardo, mestiço, cabra ou qualquer outro eufemismo; e o que todo o mundo compreende, sem possibilidade de dúvidas, é que se trata de um homem-de-cor, isto é, aquele assim chamado descendente de escravos africanos. Trata-se, portanto, de um negro, não importa a gradação de sua pele. (NASCIMENTO, 1978, p. 42)

Todos esses eufemismos servem para afastar as pessoas de pele clara da identidade negra. Porém, ela não se torna somente a pessoa dotada de características diversas, sua pertença racial ainda permanece como primordial.

Podemos observar essa relação na obra *Eles não usam black-tie*, de 1959, escrita pelo italiano naturalizado brasileiro, Gianfrancesco Guarnieri, na

---

<sup>3</sup> Convém observar que há, ainda, sujeitos oriundos dos relacionamentos entre negros e indígenas.

<sup>4</sup> Conforme Kabengele Munanga “[...] a mestiçagem não pode ser concebida apenas como um fenômeno estritamente biológico, isto é, um fluxo de genes entre populações originalmente diferentes. Se conteúdo é de fato afetado pelas idéias que se fazem dos indivíduos que compõem essas populações e pelos comportamentos supostamente adotados por eles em função das idéias” (MUNANGA, 1999, p. 18). Para o autor a noção de mestiçagem é muito mais ideológica do que biológica.

qual temos uma personagem designada “mulata” que ocupa no enredo o arquétipo da culpa feminina, pois ela abandona o sambista Juvêncio. Não são dadas na história maiores informações sobre a personagem, ou seja, sua pertença racial não só retirou dessa personagem o direito a um nome como outras características referentes a sua identidade. Ela é única e exclusivamente a “mulata”<sup>5</sup> e só é abarcada em relação aos estereótipos que esse eufemismo utilizado para as mulheres negras carrega.

O morro é o espaço onde se desenrola a dramaturgia, a fala é de gente simples e o samba é o ritmo que envolve os leitores e leitoras. As personagens vivem vidas miseráveis e encontram em sua união a força para combater a exploração que sofrem. As outras mulheres da trama não têm sua pertença racial classificada, são colocadas como trabalhadoras dotadas de consciência de classe. No entanto, é importante destacar que essas outras mulheres, embora não nomeadas, são imaginadas pelos leitores, e possivelmente pelo dramaturgo, como pessoas brancas.

O não-branco é aquele que precisa ser nomeado e diferenciado. Outro personagem negro desta peça é Bráulio, que representa um favelado que trabalha na fábrica. Podemos identificar a distinção étnica na escrita do dramaturgo:

ROMANA: Otávio foi preso? Aquele quatro de espadas nunca me enganou!

MARIA (*a Tião*): E tu sabia disso?

BRÁULIO: Não, disso ele não sabia. Nessa hora ele tava recebendo gorjeta do encarregado!

TIÃO (*avançando para o negro, possesso*): Olha, Bráulio, tu não provoca! (GUARNIERI, 1991, p. 53)

A única pessoa que tem sua pertença racial destacada na cena é Bráulio, os outros são representados por seus nomes e/ou angústias. Assim, o dramaturgo dialoga com a branquitude, representando o branco como o humano possível e o negro como o sujeito improvável. Não consideramos negativo nomear a pertença étnico-racial das personagens, entretanto, é relevante

---

<sup>5</sup> “O termo “mulato”, de origem espanhola, vinha de “mulo” – animal híbrido que vinha do cruzamento do cavalo com a jumenta. Desse uso genérico, o nome passou a conceito, ligados “aos filhos mestiços das escravas” que coabitavam com seus senhores e deles engravidavam” (SCHWARCZ, 2017, p. 263). Assim, o vocábulo tem origem na zoologia e denota todo o estereótipo de servilismo, hipersexualização endereçada às mulheres negras.

pontuar que as personagens negras quase não aparecem nessa e em outras obras e, quando estão presentes, ocupam papéis secundários e/ou repletos de estereótipos.

O Brasil buscou, ao longo de sua formação, o ideal de civilidade nos sujeitos brancos e, como pontuam Miriam Garcia Mendes (1982 e 1993) e Abdias do Nascimento (1978), os negros na dramaturgia brasileira são retratados através de estereótipos como, por exemplo, da “negra velha”, “do malandro carioca” e da “mulata faceira” que davam suporte para o desenrolar das histórias das personagens centrais.

Ler um texto dramático e não perceber a cor das personagens é o privilégio da branquitude, que não se reconhece como uma etnia que ocupa o espaço central na maioria das narrativas, enquanto as personagens negras são invisíveis. Ao citar uma entrevista de Edith Piza, Maria Aparecida Bento enfatiza:

Segundo as palavras de uma das suas entrevistadas “[...] ser branco é não ter de pensar sobre isso [...] o significado de ser branco é a possibilidade de escolher entre revelar ou ignorar a própria branquitude [...] não nomear-se branca [...]” Piza destaca, alguns pontos sobre a branquitude: - algo consciente apenas para as pessoas negras [...]. (BENTO, 2002, p. 16)

Assim, a branquitude legitima a humanidade do sujeito branco. É o humano ideal e por isso não é nomeado. Os negros e indígenas (e todos os outros que não sejam brancos), aos olhos dessa hierarquia, são os humanos improváveis, aqueles que precisam ser categorizados e o são comumente a partir de imagens pejorativas e reducionistas. Para exemplificar essa afirmação destacamos a obra de Guarnieri, citada acima, em que Bráulio é o negro, enquanto para Tião e Romana não há destaque para suas pertencas étnico-raciais. Compreendemos que essa visão faz parte de um projeto colonizador que buscou inferiorizar os não-brancos.

## **2.2 A visão reducionista do continente africano**



Comumente a África é pensada como um território único, sem divisão territorial em regiões ou países, presente no imaginário social através das savanas, da fome, das guerras e do tráfico de escravizados. Por conseguinte, criou-se no inconsciente coletivo colonizado que esse continente abriga povos primitivos e até mesmo selvagens.

Em conferência no ano de 2010 a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie expôs os perigos de uma história única que é contada a partir da narrativa ocidental sobre aquele continente:

Se eu não tivesse crescido na Nigéria e se tudo que eu conhecesse sobre a África viesse das imagens populares, eu também pensaria que a África fosse um lugar de lindas paisagens, lindos animais e pessoas incompreensíveis, lutando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por elas mesmas e esperando serem salvos por um estrangeiro branco e gentil. (ADICHIE, 2010, s/p)

Para ela, essa mentalidade surge da literatura ocidental, de um projeto colonialista, a partir de relatos de viajantes que acompanharam períodos da colonização africana, cujas narrativas impressionavam pelo exotismo do continente desconhecido. Kabengele Munanga também realiza uma reflexão sobre esse processo:

Os povos tornaram-se sem cultura, sem história, sem identidade e mergulhados na bestialidade. Reinos e impérios foram substituídos pelas hordas e tribos primitivas em estado de guerras permanentes umas contra as outras, a fim de justificar e legitimar a missão pacificadora da colonização das sociedades, adiante qualificadas como ignorantes e anárquicas. (MUNANGA, 2012, p. 12)

Essa visão simplista atribui a esse continente uma unidade irreal, primeiro porque trata-se de um território que possui, “[...] 30 milhões de quilômetros quadrados de superfície que abriga diversas civilizações, milhares de etnias e culturas distintas” (Munanga, 2012, p. 13). Nesse sentido, é reducionista afirmar que esse amplo espaço geográfico conseguisse abrigar uma África com identidade única que não desenvolveu contribuições complexas para a humanidade.

Segundo, porque trata-se do berço da humanidade, onde surgiram os primeiros representantes da espécie humana. E terceiro, o desenvolvimento

desse continente deve ser analisado observando o tráfico transatlântico que desestruturou política, social e culturalmente aquelas sociedades.

Essa representação reducionista está presente na dramaturgia, visto que a mesma é um reflexo da mentalidade racista e colonial. Na peça *Namíbia, não!*, objeto de estudo deste trabalho em capítulo posterior, esse contexto é exposto na fictícia proposta governamental de enviar pessoas de melanina acentuada para a África. Uma personagem socióloga propõe a Namíbia como destino, sem, todavia, conhecer a história do país, conforme citação abaixo:

Antônio: E como você se livrou daquela socióloga que sugeriu lhe enviar para Namíbia?

André: Quando eu disse que não falava alemão... todos riram muito da minha cara. Eles acharam inusitado, estranho. Na verdade, nem sabiam que se falava alemão em Namíbia [...]. Um bando de despreparados, Antônio. Essa informação causou um frisson neles! Começaram a rir... riam muito. Depois... começaram a gargalhar. (*sons de gargalhadas ao fundo*) Gargalhavam descontroladamente de mim, da situação. Sei lá! (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 26-27)

O excerto exemplifica dramaturgicamente e de maneira cômica este olhar para o continente africano como um bloco único, sem peculiaridades regionais. Tal perspectiva ignora a exploração alemã na Namíbia e retira desse país sua singularidade. Esse reducionismo dialoga com a mentalidade colonial que representou os sujeitos africanos como sub-humanos e um povo planificado, portador dos mesmos traços culturais, políticos, étnicos etc.

E por que estamos pontuando o processo histórico que desqualificou as civilizações e os povos africanos? Porque, ao lermos uma peça teatral e nos depararmos com personagens negras repetidamente caricatas, percebemos que essa escrita está interpelada pelo imaginário do colonizador. Nas palavras de Juliana Rosa de Souza:

Logo, não se trata de um debate a nível pessoal, isto é, quais as preferências temáticas de cada pesquisador/a ou as escolhas de cada currículo, mas de perceber as consequências de uma única narrativa sobre a história do teatro ou sobre as teorias teatrais. (SOUZA, 2017, p. 276)

Dessa maneira, ao construir personagens negras com a perspectiva única do estereótipo, o olhar da branquitude se consolida, colocando a narrativa negra como estanque e simplista. Além disso, racializa-se as pessoas oriundas do

continente africano e seus descendentes a um padrão reducionista e pejorativo, representando-as, a partir de pressupostos preconceituosos.

Uma das principais reduções da política escravista para os sujeitos africanos é a insígnia de escravo, reduzindo sua identidade à força de trabalho, sem a presença de uma identidade política, social e cultural.<sup>6</sup> Segundo Marina de Mello e Souza (2014), entre 1690 e 1850, os portos angolanos e os portos da Costa da Mina embarcaram diversos escravizados de origem sudanesa que foram trazidos para o Brasil e só nesse recorte encontramos uma gigantesca diversidade:

Sudaneses, forma como eram identificados, no Brasil, os escravos da vasta região chamada Sudão Ocidental, e que pretendiam uma grande variedade de etnias, como mandigas, hauçás, fulanis, fons e os vários grupos iorubas, havendo uma significativa predominância destes. (SOUZA, 2014, p. 83)

De acordo com a mesma autora, também chegaram ao território nacional escravizados vindos da Guiné, Angola, Zambézia e Moçambique. Mattos (2006) salienta que no Brasil esses grupos foram reagrupados e, sendo assim, as identidades desses sujeitos precisaram ser reconstruídas como estratégia de sobrevivência. A branquitude impeliu uma identidade única e animalizada a essas populações, mas a negritude buscou outras representações para os africanos e seus descendentes.

### **2.3 Negritude: uma identidade em construção**

A negritude construiu-se na diáspora<sup>7</sup>, na oposição à tentativa de desumanização dos povos africanos. Conforme Cardoso e Lucindo, “[a]

---

<sup>6</sup> “[...] é importante estabelecer o conceito de africanos escravizados tendo como dimensão sociocultural e político-filosófico, posto que não nasceram nessa condição, mas foram submetidos e tornados escravos pelo sistema político e econômico e pela instituição sociojurídica implantada pelos conquistadores” (FONSECA *apud* FONSECA, 2009, p. 13). A nomenclatura “escravo” reduz a história da África à escravidão, naturalizando a ideia de que esses sujeitos são escravizados por uma ordem natural e não por um projeto colonial.

<sup>7</sup> “Diáspora africana é o nome que se dá à dispersão de africanos as mais diversas regiões do mundo, ocasionada principalmente pelo tráfico atlântico. Ela é um processo social e econômico, mas também cultural e político, na medida em que partes do mundo onde vivem africanos e seus

negritude pode ser entendida como a reação à branquitude, ou seja, a assimilação à cultura europeia de algumas colônias” (CARDOSO e LUCINDO, 2015, p. 191). Para pensar a negritude é necessário pensar o processo no qual esse conceito identitário formou-se.

O intelectual, poeta, dramaturgo e ensaísta Aimé Césaire aponta:

De fato, a Negritude não é essencialmente de natureza biológica. Evidentemente, para além do biológico imediato, ela faz referência a qualquer coisa de mais profundo, mais exatamente a uma soma de experiências vividas que terminaram por definir e caracterizar uma das formas de humanismo criado pela história; é uma das formas históricas da condição humana. (CÉSAIRE, 2010, p.108)

Assim, a negritude busca a humanização, uma identidade que não signifique apenas os estereótipos de animalização que o escravismo e a colonização tentaram designar para esses sujeitos, um caminho que almeja reelaborar a cultura, a identidade e o modo de ser, ou seja, a negritude busca positivar tudo o que tenha predominância pejorativa.

A questão é que o sujeito africano “torna-se negro” no colonialismo, essa identidade foi construída a partir desse elo, como aponta Neusa Santos Souza (1983). Nesse discurso de coisificação que o negro se construiu frente ao branco, primeiro como força de trabalho e, depois, como sujeito livre, porém menos humano para a branquitude. Conforme a escritora e psicanalista:

A sociedade escravista ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como raça, demarcou o seu lugar, a maneira de ser tratado, os padrões de interação com o branco e instituiu o paralelismo entre cor negra e posição social inferior. (SOUZA, 1983, p. 19)

Essas representações estereotipadas de inferioridade dos sujeitos negros justificaram para a branquitude o processo de desumanização dos africanos e seus descendentes. Porém, é necessário refletir que a identidade branca também foi construída nesse processo identitário.

Ao desagregar as diferentes identidades africanas, a branquitude impôs-se como exploradora, vitoriosa e mais humana. Criou-se a identidade do sujeito

---

descendentes” (ALADRÉN, 2012, p. 14). Acrescentamos à essa dispersão a ressignificação de identidade, pois será nesse contexto que a negritude será construída.

branco sobre si mesmo, como sujeito superior frente a outras raças. Cabe salientar que a afirmação da identidade branca como supostamente superior não se deu somente frente às populações africanas. No Brasil, por exemplo, esse processo aconteceu em relação às populações originárias.

De acordo com Munanga (2004), nas ciências naturais, a raça servia para classificar espécies de plantas e animais. No latim medieval, para designar a descendência, e já na França do século XVII, a raça diferenciava a diversidade dos seres humanos. A raça perdeu a conotação biológica para tomar corpo nas relações sociais. Ou seja, para os franceses,

Não apenas os Francos se consideravam como uma raça distinta dos Gauleses, mais do que isso, eles se consideravam dotados de sangue “puro”, insinuando suas habilidades especiais e aptidões naturais para dirigir, administrar e dominar os Gauleses, que segundo pensavam, podiam até ser escravizados. (MUNANGA, 2004, p. 1)

Percebe-se a partir da citação acima a hierarquização racial, mesmo sem grandes distinções fenotípicas. Para o mesmo autor, ao entrar em contato com as populações negras, ameríndias e malésias<sup>8</sup> o europeu passou a discutir, embasado na ótica cristã, se esses sujeitos seriam ou não humanos.

Duas bulas católicas versaram sobre a escravização, baseadas na expansão territorial e no cristianismo.<sup>9</sup> A primeira data do ano de 1452, chamada de *Bula Papal Dum Diversas*, e foi expedida pelo papa Nicolau V, endereçada a D. Afonso V, rei de Portugal e Algarves, concedendo a essa autoridade o direito de escravizar sarracenos e pagãos. Através da coroa portuguesa e do aval cristão, os avanços territoriais e o tráfico atlântico se efetivaram. Segundo Mariana Candido:

Assim, a expansão portuguesa pela costa da África deve ser entendida no contexto do conflito religioso na Península Ibérica e no Mediterrâneo, principalmente quando os portugueses encontraram muçulmanos na costa da Senegâmbia e utilizaram a lógica dos conflitos entre cristãos e muçulmanos para legitimar a sua captura e escravização. (CANDIDO, 2013, p. 251)

---

<sup>8</sup> A Malésia é um território do sudeste asiático. De acordo com Isabel Luís Machado Cardoso Ricardo (2016), foi uma região estratégica para expansão da colonização portuguesa.

<sup>9</sup> Bula papal é um documento emitido por uma autoridade, papa ou pontífice da Igreja Católica. No século XV, o cristianismo (leia-se neste caso catolicismo) tinha muita força política, e a bula papal legitimou as práticas escravistas.

Ainda de acordo com Candido, esse documento perdeu seu valor quando as trocas comerciais entre mauritanos e portugueses substituíram os conflitos bélicos. Nesse contexto, foi escrita a *Bula Papal Romanus Pontifex*, documento emitido pelo mesmo pontífice e endereçada ao mesmo monarca da bula anterior:

Aliada ao plano de conversão das populações locais, ao reconhecer o direito português sobre o monopólio do comércio com o Marrocos e as Índias, a bula papal Romanus Pontifex, de 1455, reforçava a ação da Coroa portuguesa na costa africana. Com o beneplácito da Igreja Católica, Portugal viu suas ações de sequestro e comércio de escravos reconhecidas como legítimas e essenciais para a expansão do cristianismo. (CANDIDO, 2013, p. 251)

Compreendendo o africano como não portador de humanidade, o europeu, embasado por documentos oficiais cristãos, justificou sua escravização. Ao escrever a obra *Do Espírito das Leis* no século XVIII, Montesquieu afirma:

É impossível que suponhamos que essas pessoas sejam homens [referindo-se os negros]; porque, se supuséssemos que eles fossem homens, começaríamos a crer que nós mesmos não somos cristãos. (MONSTESQUIEU, 1996, p. 257)

Com tal legitimação, sujeitos de diferentes regiões, com pertencimentos culturais, religiosos, políticos e sociais distintos foram retirados da África para serem escravizados em outras regiões. Desse modo, surge uma identidade que une “não necessariamente uma cor de pele, mas o fato de que eles se ligam, de uma maneira ou de outra, a grupos humanos que sofreram as piores violências da história” (CÉSAIRE, 2010, p. 108). Essa identidade construiu-se a partir da ótica da violência, da perda territorial, da perda de laços familiares, da perda econômica, emocional e cultural.

Foi no tráfico transatlântico que africanos e africanas escravizadas precisaram ressignificar suas identidades. Essas pessoas, destaca Claudia Mortari Malavota, “são frutos da diáspora, que implica um descolamento físico, mas, sobretudo, de construção de novas configurações de identidades, de ressignificação cultural de pertencimento” (MALAVOTA, 2013, p. 289). São pessoas oriundas de culturas plurais que não se compreendiam como uma identidade única e, ao construir essa identidade negra, constroem novos

vínculos e significações. Conforme a autora, é a partir das relações parentais que ressurgem a possibilidade de reinventar suas identidades.

Ou seja, eram pessoas de diferentes territórios que não se representavam como iguais. Porém, ao serem retirados da África, foram tratados como força de trabalho, homogeneizadas e animalizadas. A estudiosa complementa:

Em outras palavras, o tráfico atlântico, o desenraizamento e a escravidão dos africanos destruíram os vínculos que estes possuíam na África, mas não a consciência que permitiu a reinvenção das identidades e o estabelecimento de novas estratégias de sobrevivência no contexto da diáspora. (MALAVOTA, 2013, p. 283)

No Brasil, essa reinvenção pode ser percebida nas diversas manifestações culturais como, por exemplo, o candomblé, a capoeira, as irmandades negras, o bumba-meu-boi, a congada, a folia de reis, dentre outras. Além disso, enfatiza Zilá Bernd, “[...] os quilombos brasileiros [...] representaram o primeiro sinal de revolta contra o dominador branco” (BERND, 1986, p. 21). Segundo a pesquisadora, não é coincidência que a data da morte de Zumbi dos Palmares seja um marco e o Dia da Consciência Negra<sup>10</sup> no país.

Para Bernd, é através de uma crise de identidade, a partir de ideologias racistas, que o movimento de negritude nasce. Compreendemos, por meio disso, que na diáspora africana esses sujeitos reinventaram-se. No entanto, é pertinente ressaltar que essa construção étnica estava interpelada pelas significações estereotipadas dadas pelo escravizador. Nesse contexto, a partir da experiência da diáspora e da escravização é que a identidade negra foi construída, o que se verifica em Neuza Santos Souza:

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. (SOUZA, 1983, p. 17-18)

---

<sup>10</sup> O Dia Da Consciência Negra no Brasil é comemorado no dia 20 de novembro, data da morte de Zumbi dos Palmares. De acordo com o site *A cor da Cultura*, essa data foi sugerida pelo ativista negro e poeta Oliveira Silveira que, juntamente com outras pessoas, procurava romper com o imaginário subserviente do negro e ressaltar um período histórico que se retrata a resistência negra. Para maiores informações, ver: <<http://antigo.acordacultura.org.br/herois/herois/oliveirasilveira>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

É essa inferiorização que a negritude procura dissuadir com a finalidade de humanizar a sua vivência e história. Segundo Moore, no prefácio do livro *Discurso sobre a negritude* (CÉSAIRE, 2010), foram Léopold Senghor (Senegal – África), Aimé Césaire (Martinica – região do Caribe na América do Norte), e Leon Damas (Guiana – América do Sul) que cristalizaram o termo negritude, a princípio como um movimento político e estético. Três pessoas de regiões distintas de colonização francesa, mas com origens africanas, por isso, compreendemos que esse continente ocupou em seus imaginários o lugar onde estaria a identidade original.

É relevante salientar que os descendentes de africanos realizaram uma construção identitária em elo com a África, talvez não o continente real e possível, mas aquele que dialoga com a idealização de pessoas cujos ancestrais foram sequestrados de seus territórios.

Ao pensar em negritude é necessário compreender que existe uma busca em recompor uma identidade em negação, de um povo que reconhece sua origem africana e nela se baseia para recriar sua identidade. Nas palavras que compõe o poema *Conceito* do gaúcho Oliveira Silveira:

Negritude  
Uma negra Atitude  
Uma forte Atitude  
Decidida Atitude  
De ser negro Negritude  
... realidade (sendo)  
Uma escolha Não -neutra  
De vida  
Do ser... (Bete)  
Negritude  
Uma... poesia  
Uma sensibi -(li) Dade  
De se sentir.  
Oliveira Silveira  
(SILVEIRA *apud* ESCOBAR, 2014, p. 126)

Desse modo, o discurso da negritude veio para reagir ao discurso de inferiorização imposto pela branquitude e pelo colonialismo francês e, posteriormente, ganhou outras partes do mundo. A palavra francesa *négritude* [negritude] é a derivação de *nègre* [negro]. O uso semântico foi utilizado para ressignificar a identidade negra e diluir as adjetivações como: “pele escura” e “pele morena”, empregadas para afastar esses indivíduos da origem africana.



## **2.4 Mas afinal o que tudo isso tem a ver com dramaturgia?**

Ao investigar, mesmo que de maneira breve, as concepções de negritude e branquitude percebemos os discursos emitidos por dramaturgos e dramaturgas ao escrever suas histórias. Quando a personagem branca ocupa papel central na trama, enquanto a personagem negra corporifica o estereótipo, estamos abordando um processo histórico que contribuiu para essas percepções.

Não almejamos abrandar as escritas racistas e o papel social que brancos e negros ocuparam nas mesmas, mas investigar como esses personagens refletem o projeto colonial que racializou e hierarquizou pessoas. Nesse contexto, criou no imaginário social o branco como o humano, aquele que não precisa ter sua raça nomeada, e os demais como arquétipos de inferioridade que não podem ser pensados fora de seus contextos étnico-raciais.

### 3 A personagem negra como pano de fundo para personagem branca

Neste capítulo analisaremos de forma sucinta e através de alguns exemplos, como as personagens negras e brancas foram representadas ao longo da história da dramaturgia brasileira, e se a escrita desses dramaturgos e dramaturgas dialoga com os ideais de negritude e branquitude trabalhadas no capítulo anterior. Este olhar panorâmico nos ajuda a dar a dimensão sobre as personagens negras brasileiras e melhora a compreensão e análise das personagens selecionadas como *corpus* de estudo do capítulo posterior.

Para Miriam Garcia Mendes (1993), pode-se falar de teatro negro no Brasil a partir da segunda metade do século XVII, quando negros escravizados representavam em casas de ópera, autos profanos como congadas, o Quicumbre etc. Mendes localiza o teatro negro no país, portanto, quando se tem pessoas negras em cena, como atores e atrizes (período sobre o qual, infelizmente, existem poucos registros nos livros de história do teatro brasileiro).

Moema Parente Augel, por sua vez, define que teatro negro é aquele que tem a presença de personagens negras: “Entende-se como pertencentes ao “teatro negro” ou “teatro afro-brasileiro” peças em que o negro brasileiro aparece como elemento central, com toda a sua específica bagagem histórica, psicológica e social” (AUGEL, 2000, p. 291). A seguir, veremos que a personagem negra inicialmente serviu como pano de fundo para as personagens brancas e, mesmo quando eram centrais, ainda refletiam o imaginário da branquitude.

Na segunda metade do século XVIII, companhias de atores negros atuavam com os rostos pintados de branco e usavam luvas da mesma cor para esconder as mãos. As pessoas brancas “[...] só raramente, em papéis de personagens estrangeiros” (MENDES, 1982, p. 2). É possível depreender que, nesse contexto, se os artistas negros só podiam atuar maquiados de branco, a dramaturgia que representavam era igualmente branca.

Conforme a autora, com a chegada de D. João VI no Brasil em 1808, os atores negros saíram de cena e em seu lugar entraram os portugueses (ou outras companhias estrangeiras – francesas, por exemplo). Esse cenário social pode ser analisado como uma pirâmide racial da branquitude. No período

colonial, no território nacional, os brancos portugueses estavam no topo, logo abaixo os brancos brasileiros, na sequência, os mestiços e, na base, os negros e indígenas.

Cardoso explica que o português na pirâmide racial europeia era considerado inferior, não-branco. Porém, quando chegou ao Brasil, ele ocupou os espaços de poder e tornou-se “mais branco”, pois estava convivendo com brancos nascidos na colônia, escravizados africanos e indígenas:

Os “brancos brasis” possuem uma branquitude “mais preta”, porém, não deixa de existir. O branco brasileiro fruto do branco português, com a indígena e o africano em sua matriz. Logo, é um branco não-branco. O branco-centrismo e a rebelião dos “objetos” piorado, “uma raça triste” [...]. Resgatando que o branco português é também um branco não-branco, isso significa menos branco se comparado ao branco inglês, isso diz respeito à hierarquia entre os próprios brancos. O branco brasileiro revigorou a não-branquitude do branco português, de origem judaica, moura, africana, simplesmente, por descender do branco não-branco português e outros não-brancos: indígenas e africanos. (CARDOSO, 2014, p. 52-26)

Apontamos que, para o imaginário da coroa portuguesa, era necessário tornar o Brasil mais branco, mais próximo do padrão do colonizador, e os artistas brancos portugueses/europeus correspondiam a essa expectativa, evidenciando o ideal racista difundido no território nacional. O artista branco na hierarquia racial ganhou espaço no Brasil junto à família real, pois ocupava o ideal de civilidade, preenchendo o imaginário da branquitude como aquele que é capaz de civilizar e de possuir beleza e, por conseguinte, ele foi o sujeito que ocupou os palcos brasileiros como o humano ideal. Logo, os artistas negros perderam o espaço da cena. Não só os corpos de portugueses/europeus brancos ocuparam a dramaturgia brasileira, mas seus valores foram reforçados na ação da coroa portuguesa.

O Brasil é um território que se constituiu do trabalho escravizado e o teatro brasileiro acompanhou a mentalidade de seu passado colonial e escravista. Por isso, ao sair da atuação nos palcos pintado de branco, o negro passou a ocupar a dramaturgia na imagem caricata, do humano improvável. Como explicita Mendes (1993), os textos dramáticos retratavam os valores da classe média, ou seja, concebiam a personagem negra de maneira estereotipada e presente somente nas comédias, servindo ou como contraponto para o riso ou quase como “cenário” dos enredos.

Outra questão importante é levantada por Ieda Maria Martins (1995), ao falar sobre a personagem negra no teatro, no quanto os enredos dizem sobre como pensava a sociedade na época e como as tramas auxiliaram a construir os imaginários sobre os sujeitos negros. Podemos citar os dois conceitos que abordamos no capítulo anterior, negritude e branquitude, para identificarmos que esses foram os discursos que mais construíram significados sobre a personagem negra na dramaturgia brasileira. Há, contudo, primazia para o segundo.

Assim, a cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas. (MARTINS, 1995, p. 34)

As personagens negras analisadas por Mendes (1982 e 1993), Augel (2000) e Martins (1995) podem ser identificadas como estereótipos racializados. De acordo com Martins, alguns modelos são mais recorrentes na dramaturgia, tal como o escravizado fiel, quase como um cão (a personagem que representa a figura animalizada que está ali cumprindo seu papel servil). Outros de destaque são a mulata sensual, ingênua ou ardilosa, a pessoa negra que busca transgredir o sistema (o rebelde) e o malandro carioca sempre disposto a ganhar a vida de maneira duvidosa.

A personagem negra no texto dramático brasileiro, por muito tempo, foi construída a partir do discurso da branquitude, na qual estereótipos de sexualização e reducionismos foram quase naturalizados como inerentes às pessoas negras. Ao falar do negro como signo depreciativo Martins expõe:

[...] através do uso sistemático de vocábulos, provérbios e expressões populares, cuja carga semântica está, simbólica e arbitrariamente, carregada de conotações, pejorativas, o racismo brasileiro exercita-se numa linguagem violenta, que inscreve o preconceito como norma [...]. (MARTINS, 1995, p. 36)

Pode-se compreender que a escravizada, como criada negra, é um arquétipo de origem do período escravista, muitas vezes representada como sensual e alvo de fetiches ou como elemento servil. A negra e o negro velho, que como empregados e empregadas criaram os/as filhos/as das famílias brancas e atuavam como sábios conselheiros. Nessas tramas esses sujeitos viviam

através das histórias das personagens centrais, brancas, sem que suas histórias fossem as motivações para suas ações na trama dramática.

Fazendo oposição a isso, o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944, no Rio de Janeiro, por Abdias do Nascimento, buscou ressignificar a identidade negra. A companhia criou propostas que denunciavam o racismo e demarcavam o espaço das pessoas negras em diversas instâncias cênicas, como os palcos e os textos dramáticos. Esse movimento abriu espaço para uma nova concepção de teatro negro, que analisaremos em um subcapítulo posterior, pois rompe hegemonia da personagem negra estereotipada.

Após a entrada do TEN demarcando território no Brasil, os dramaturgos começaram a representar a personagem negra de uma maneira menos caricatural, embora esse estereótipo ainda persista em algumas tramas.

Porém, não foi somente a iniciativa do Teatro Experimental que enegreceu o teatro brasileiro, nomes como o do dramaturgo, ator, cantor e diretor Benjamim de Oliveira contribuíram nesse processo. Segundo SILVA (2006), o dramaturgo carioca escreveu mais dez peças teatrais, dentre elas *A mancha na corte* e a *Escrava Martha*.

Outra relevante iniciativa foi a da Companhia Brasileira de Revistas: “[p]or todos os lugares em que excursionou, a trupe de “pretos” causou polêmicas e reações as mais diversas” (DOMINGUES, 2009, p. 114). A polêmica de cunho racista fez com que a companhia, conforme o autor, sofresse ataques preconceituosos do público e da imprensa. Embora o grupo fizesse uso de arquétipos racista para provocar o riso, possibilitou que muitos artistas negros ocupassem a dramaturgia. Além disso, a mesma era composta por nomes como Sebastião Bernardes de Souza Prata – o Grande Otelo – que começou a atuar no grupo com 11 anos, ao lado de como atrizes Rosa Negra, Dalva Spindola e da sua orquestra, regida por Pixinguinha.

### **3.1 A fidelidade do escravizado: o espelho do branco narciso**

Realizada a digressão acima, voltemos a refletir sobre os estereótipos mencionados anteriormente. Vamos esmiuçar alguns deles para que fique mais

explícita a nossa reflexão. A primeira personagem que iremos analisar é o escravizado fiel. Para Martins (1995), ele pode representar a sujeição e a docilidade absoluta, como também pode servir para destacar as qualidades do escravista. O tipo aparece em algumas obras como *O cego* escrita por Joaquim Manuel Cordeiro de Macedo e representado pela primeira vez em 1849, *Mãe*, de José de Alencar, de 1959, e *Os pupilos do escravo*, de Costa Lima, datado de 1870. Essas são algumas personagens que legitimam o sistema escravista e os sujeitos que regem o mesmo, muitas vezes representadas como as personagens mais velhas. Em geral servem como conselheiras e trazem aspectos cômicos até mesmo na fala (distorcida e infantilizada).

Outro exemplo sobre o qual teceremos algumas considerações, aparece em *Cancros Sociais* da carioca Maria Angélica Ribeiro, encenado pela primeira vez em 1865. Enfatizamos que se trata de uma escrita feminina em um cenário de hegemonia masculina. A peça traz a história de Marta, uma escravizada “parda-clara”, como descrito pela autora, que teve um filho com um homem branco. O menino, Eugênio, foi designado primeiro como um “mulatinho endiabrado” que foi vendido, separado da mãe e criado por um Barão como filho. Esta criação, contudo, só se deu porque o garoto não possuía o fenótipo negro de um escravizado. Portanto, seu embranquecimento oportunizou possibilidades sociais que uma pessoa negra, de pele escura e traços negroides, na sociedade escravagista, provavelmente não teria.

Parece claro, assim, que o preconceito era mais ligado à condição social que à racial; o que não deixava de construir uma contradição, pois nenhum homem de cor no Brasil da época escaparia de ser descendente de escravo. Negros africanos, livres, certamente não viajariam para o Brasil, a passeio ou para aqui se radicarem. (MENDES, 1982, p. 115)

De certa forma discordamos da visão de Mendes quando a mesma aponta que o preconceito em *Cancros Sociais* está ligado mais à questão social do que a racial, pois Eugênio só foi adotado por um homem branco como filho por ser um menino claro, que se distanciava do fenótipo de sua ancestralidade africana. Provavelmente, se fosse um menino com traços negroides demarcados, sua posição social de herdeiro de um barão seria contestada. Ao analisar a história de Eugênio e Marta é possível identificar que raça e classe se encontram e

demarcam os papéis sociais que os sujeitos poderiam ou não desempenhar conforme sua cor. Conforme podemos perceber: Eugênio (ansioso): E.... o que foi feito do filho de Marta? / Forbes: Vendi-o aqui para o Rio; era um mulatinho endiabrado. Não pude o suportar! (RIBEIRO *apud* MENDES, 1982, p. 114).

Assim, o escravista vende o menino justificando que a origem étnica e de classe o tornava socialmente um estorvo.

Vendera-o justamente ao Barão, que o libertara e pudera criá-lo como filho, provavelmente porque sua cor não o comprometia e também porque, segundo escrevia Perdigão Malheiros em 1866, a alforria de escravo de cor clara era muito comum. (MENDES, 1982, p.114)

Em um primeiro momento a autora defende que o fenótipo ocupa um valor inferior à classe, pois acredita que as pessoas só eram discriminadas por sua condição de escravizadas. Porém, a própria autora afirma que “a cor não o comprometia”, isto é, o fenótipo poderia ser um motivo de discriminação – o que dialoga com o que defendemos aqui. A obra *Cancros Sociais* não descreve somente feridas da escravidão, mas os espaços sociais que as pessoas nascidas escravizadas poderiam ocupar de acordo com a tonalidade de sua pele.

Concordamos com a autora quando a mesma analisa que a principal angústia de Eugênio é contar a sua esposa a sua origem cativa, essa seria a questão social. Contudo, no Brasil colonial, o cativo estava intrinsecamente relacionado à origem africana e às pessoas negras. Caso esse personagem tivesse herdado os traços físicos de seus ancestrais maternos provavelmente não teria sido criado em liberdade.

Ao analisar a negritude, em uma leitura marxista, Zilá Bernd aponta:

[...] o conceito de raça é particular e concreto, enquanto o de classe é universal e abstrato, e que portanto, a Negritude, ao privilegiar a afirmação da raça, estaria mascarando o real problema do negro – sua situação de proletário ou menos do que isto – e dificultando a solidariedade entre os oprimidos. (BERND, 1986, p. 39)

Um dos legados do Ocidente é sobrepor uma temática sobre a outra, isto é, criar supremacias. A supremacia branca na ideologia racista, a supremacia econômica nas ideologias liberal e marxista. Sendo assim, minimizar a questão racial é achatar o ser humano à questão de classe. Falar de pobreza sem falar de racismo é reduzir o processo que legitimou a escravidão e a diáspora africana.

No referido texto dramático, Eugênio sente-se desonrado por ser filho de uma escravizada e por achar que não tinha sido liberto, tentando durante a trama esconder esse passado de sua esposa Paulínia. Marta cumpre o desejo de Eugênio e não revela à sua nora que ele é seu filho, cumprindo os designios da “escrava fiel”, mas que também se cala como mãe. Mesmo após descobrir que ele e a mãe eram livres quando Eugênio nascera, ele reluta em revelar sua origem. As questões de gênero revelam-se através da maternidade idealizada. Ao falar com Eugênio, Marta expõe:

Marta (*triste*): Só para uma mãe, todos os sacrifícios são possíveis! Sei o que me cumpre fazer tua felicidade. Levada pelo egoísmo da minha ternura, esqueci o mal que a minha presença...” (RIBEIRO, 1876, *apud* MENDES, 1982, p. 117)

Desse modo, Marta não é apenas uma cativa sujeita aos desejos do proprietário, ela é uma mãe abnegada aos anseios do filho. Além disso, se Eugênio aproxima-se da humanidade imposta pela branquitude ao não ter traços negroides, a personagem Marta é positivada por ter sido educada junto às moças brancas, conforme exemplo do ato IV, cena XXV:

Matilde: Nem se deve desenvolver e frutificar tão funestos dons em um escravo. Para que revelar-se a uma moça cativa. Condenada pela sua condição aos mais grosseiros misteres, o que há de distinto e elegante em conhecimentos e prendas, só próprias dos círculos elegantes? Marta nesse caso, foi vítima daqueles que o criaram. Educou-se como a filha de sua senhora no mesmo colégio e aprendeu tudo quanto aquela estudou... até música e desenho... (RIBEIRO, 1986, *apud* MENDES, 1982, p. 115)

Na peça, a origem escravizada de Marta lhe faria agir de outra maneira, porém a educação que recebeu supostamente a civilizou, e a fez pensar e agir conforme os princípios da branquitude. Logo, ela não é abnegada porque cumpre o papel do estereótipo da mãe ideal, mas pela educação recebida do escravista.

Matilde, amiga da família, enxerga a si mesma e ao proprietário de Marta de forma narcisista, pois “aquele que possui a mentalidade do branco colonizador não enxerga o Outro como humano [...]. O branco Narciso somente enxerga a si como humano” (CARDOSO, 2014, p. 266). Na visão de Matilde, somente a educação ofertada pelo escravista branco foi capaz de fazer com que a personagem negra agisse de maneira digna, porém, identifica-se que no



imaginário dela essa educação torna-se um desperdício ao ser ofertada a uma escravizada.

Outra personagem negra que reflete o branco narciso é Lourenço, de *O escravo fiel*, escrita em 1858 pelo carioca Carlos Antônio Cordeiro. Ele segue o estereótipo de fidelidade da personagem negra, sentindo-se agradecido por ser tratado com humanidade por escravistas, e suas ações são reflexo dos problemas das personagens brancas. Desse modo, Lourenço protege seu proprietário Lemos da ambição do cunhado Salgado e cumpre a missão de proteger a filha ilegítima do escravista, Eulália.

De acordo com Mendes, o autor preocupa-se em ressaltar as qualidades morais da personagem, qualidades essas representadas como inerentes ao ideal branco. Essa relação fica nítida quando o primo da moça invade o local onde a mesma está presa pelo tio:

Lourenço: Agora, meu senhor, não posso, porque V. Mcê não veio aqui para coisa boa.

Firmino: Miserável! E ousas assim falar, tu, apesar de seres negro...

Lourenço: Mas as intenções do negro eram brancas. (CORDEIRO *apud* MENDES, 1982, p. 81)

Durante a trama, Lourenço se “humaniza” ao demonstrar que se distancia da caricatura negra e aproxima-se da caricatura branca. Ainda conforme Mendes, a fidelidade ao escravista e sua filha valia para a personagem mais que sua liberdade. A autora identifica que suas ações eram reflexo das boas qualidades do senhor.

Lourenço é o estereótipo de inferioridade negra, enquanto Lemos, seu proprietário, cumpre o estereótipo da bondade branca. Porém, maior que a benevolência do escravista é a ação do imperador que, no texto, é essencial para resolver o conflito, conforme Mendes:

[...] a solução do conflito básico é proporcionada pela intervenção de D. Pedro II. Nota-se a fala de Lourenço na Última Cena do Ato V, quando conta a sua audiência com o Imperador. O fato vale por um tácito reconhecimento de que um escravo não tinha mesmo condição de resolver um problema mais sério, ainda que fosse no teatro. (MENDES, 1982, p. 86)

Nesse contexto, D. Pedro II é “o branco mais branco entre os brancos portugueses” (CARDOSO, 2014, p. 30), por isso, cabe a ele estabelecer uma

resolução para o conflito da personagem negra. D. Pedro II é o branco responsável por cumprir a caricatura de superioridade e Lourenço, ao desempenhar seu desígnio de inferioridade, procura o monarca para resolver o conflito. Lourenço, nessa perspectiva, é o humano improvável que mencionamos nos estudos sobre branquitude e negritude, e suas motivações para procurar o monarca têm relação com Eulália. Verifica-se que a personagem negra só tem medos, dúvidas e desejos que envolvam as personagens brancas. Nada se refere a sua individualidade, as suas próprias ambições.

Outro exemplo, já citado no capítulo anterior, é a personagem Bráulio de *Eles não usam black-tie*, que está à mercê dos conflitos das personagens brancas. Mesmo vivendo em uma situação precária, ele empresta dinheiro para Romana fazer o noivado de seu filho Tião. Nas palavras de Otávio, marido de Romana: “Vai ver que era dinheiro do armazém ou do aluguel. Tu não deve pedi mais nada pr’aquele negro. É capaz até de vender as calças pra prestá um favor” (GUARNIERI, 1991, p.34). Não é possível saber muito sobre quem é essa personagem, somente que trabalha na fábrica e no enredo traz notícias sobre a greve.

Embora fora do contexto escravista das personagens analisadas anteriormente, Bráulio cumpre o estereótipo de fidelidade atribuído as demais personagens negras. Assim como Lourenço e Marta, ele vive a partir dos conflitos das personagens brancas e sua presença na escrita dramática somente se dá em função destas. Ele age de maneira servil e empresta o pouco dinheiro que tem para garantir que o noivado do filho dos amigos aconteça.

Em outro momento da trama Bráulio ameaça agredir Tião, pois o mesmo furou a greve dos funcionários da fábrica, traindo seu pai e os demais trabalhadores. Apesar de agir a partir dos conflitos das personagens centrais brancas, demonstra ter consciência de classe e cobra essa postura de Tião:

BRÁULIO: Não fica muito pior, não! Arriscá salário mínimo é o mesmo que não arriscá nada. E depois, todo mundo tem seus galhos pra quebrá, ninguém ia agüentá muito tempo. Tu quis agi sozinho, meu velho, e sozinho não adianta! (GUARNIERI, 1991, p. 100)

Essa personagem já demonstra, portanto, um deslocamento discursivo em comparação com as demais analisadas aqui. Essa peça foi escrita por

Guarnieri em 1959, ano posterior ao trabalho desenvolvido pelo TEN, que buscou contestar os estereótipos de inferioridade atribuídos aos sujeitos negros, tanto que esse deslocamento discursivo já pode ser percebido, minimamente, nessa obra.

Outra peça que possui o estereótipo de fidelidade é a personagem “Negrinha” de *Ano novo, vida nova*, escrita em 1996 pela pelotense Vera Karam, citada no enredo apenas para justificar que a personagem branca, Rosa Maria, não pode reclamar de falta de tempo:

Rosa Maria: Ah, mas de dia, a tia não tem tempo.  
Marta: Não tem tempo? Tu não fazias e nem fazes nada o dia inteiro!  
E ainda tinha aquela negrinha para te abanar nos dias de calor!  
(KARAM, 2013, p. 137-138)

A personagem preenche o enredo como um elemento de comicidade, sendo apenas mencionada, sem sequer possuir um nome ou aparecer em cena. Ao contrário das demais obras citadas, o estereótipo nesse texto serve para ironizar as personagens brancas. Contudo, mesmo no final da década de 1990, observamos que a figura dramática negra continuava representada apenas em seu papel social de fiel servilismo. Não existe na trama nenhuma personagem negra que não sirva para fazer rir e que fuja dos estereótipos construídos ao longo das dramaturgias analisadas neste estudo.

### **3.2 O negro transgressor e o branco senhor: a sociedade escravista em crise**

Neste subcapítulo analisaremos como as personagens, ao romperem com o sistema hegemônico, são retratadas nos textos dramáticos. Iniciaremos pela comédia de costumes *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, que trata sobre a história de Pedro, um adolescente escravizado que ambiciona ser cocheiro e, para atingir o seu objetivo, manipula a família que o escravizou. Destaca Mendes:

A vida de Pedro se enquadra naquela categoria mencionada por Gilberto Freyre: escravo da casa, bem tratado, gozando da confiança e mesmo do afeto de todos. Capaz, por isso, de tratar com familiaridade as pessoas da família e os amigos da casa. (MENDES, 1982, p.43)

Na obra há um deslocamento discursivo, pois Pedro realiza suas ações conforme sua ambição e não a partir dos anseios das personagens centrais brancas. Contudo, Pedro, para conseguir ser cocheiro, passa a peça toda tramando contra as pessoas que representam a sociedade branca. Por conta disso, no final da história, ele ganha a alforria como uma espécie de castigo – o escravista deduz que ele não saberá lidar com a sua liberdade. Estar longe dos brancos seria, portanto, sua “punição”.

Eduardo é a personagem branca, médico e chefe da casa que escraviza o moleque, logo, é o responsável por libertar o menino do cativo. Ele é o estereótipo do senhor que direciona a vida de seu escravizado: como patriarca, cabe a ele dar ou não a liberdade. Pedro é uma personagem negra que rompe as relações pretensamente idílicas existentes entre os negros crias da casa e o escravista. É castigado com a liberdade, porque presume-se que não obterá êxito longe de seu senhor, isto é, somente Eduardo tem condições de direcioná-lo. Ele se legitima como o branco que possui o espaço de dominância, aquele que é capaz de direcionar o humano improvável, o negro.

Ao transgredir o estereótipo de *escravo fiel* ou *escravo da casa*, Pedro é apresentado como rebelde e expõe a estrutura racista, rompendo com a irônica amorosidade de quem o mantém em cativo ao não cumprir com as expectativas dos mesmos.

O negro e o branco, representados respectivamente por Eduardo e Pedro, simbolizam a sociedade escravista. O primeiro como aquele que age para manter a sociedade como está e o segundo, para romper com a mesma. De acordo com Martins (1995), a autoafirmação da personagem negra é caracterizada na dramaturgia como errada: “por sua rebeldia e/ou natureza *maligna*, oferecem o exemplo de uma marca que deve ser apagada, para a própria sobrevivência do sistema social que os submete” (MARTINS, 1995, p. 42. Grifo da autora). Dessa maneira, a personagem preenche os estereótipos impostos pela branquitude, já que para Eduardo a personagem negra é um “réptil venenoso” e suas ações são animalizadas.

O pretenso senhor benevolente castiga Pedro com a alforria para que o mesmo aprenda com a vida a se responsabilizar por suas ações, busca moralizar a sociedade e representa a suposta bondade de uma família escravista que tratava seus escravizados de maneira mais branda.

A mulher negra na dramaturgia brasileira também cumpriu o papel de ser cria da casa, representada como a mulata jeitosa. Ela é categorizada assim em *A Capital Federal*, escrita em 1897 por Arthur de Azevedo, através de Benvinda, personagem transgressora por não querer mais a sujeição do cativo. Todavia, como destaca Mendes, “no fim ela mesma se desilude com o falso mundo que lhe fora prometido e só deseja o perdão dos patrões e voltar para sua terra” (MENDES, 1993, p. 26). Desse modo, na trama de Azevedo, quem ousa transgredir a sociedade escravista e a proteção senhorial encontra como destino a decepção.

Nos textos dramáticos, em sua grande maioria, quando a personagem negra é caracterizada como mulata existem três estereótipos que acreditamos ser de relevante investigação, neste e no próximo subcapítulo.

O primeiro é o da personagem sensual e ingênua, que dá comicidade à peça: “Benvinda, por ser mais inculta e caipira, características já por si mesmas engraçadas e que se bem trabalhadas resultam sempre em sucessos” (MENDES, 1993, p. 25). O papel social dessa mulher é satisfazer o olhar masculino e cumpre esse intento com as personagens brancas de Motta e Figueiredo na peça de Artur de Azevedo, que se empolgam com a oportunidade de ter mais uma mulata chegada da roça na cidade.

O segundo estereótipo é o signo do riso. Benvinda é aquela capaz de saciar o desejo, mas não está habilitada a ocupar espaços sociais sem ser alvo de risos dos brancos, dessa maneira, se enquadra nos dois estereótipos.

Figueiredo é aposentado e tem como passatempo lançar mulatas à sociedade, é um aliciador. Ele cumpre seu papel de abastecer de mulheres a cidade para saciar o desejo masculino, mas não é digno de alçar os espaços da alta sociedade, como frisa o gerente do hotel onde se passa a peça: “Gabo-lhe o gosto de lançar mulatas! Imaginem se um tipo assim tem capacidade para apreciar o Grande Hotel da Capital Federal!” (AZEVEDO, 2002, p. 24). Cumpre o papel do branco degenerado, enfatizado por Lourenço Cardoso:

Se uma das características da branquitude é a virtuosidade, podemos considerar que os brancos degredados são sem virtudes, como a falta de virtude não é uma característica da branquitude, e sim, da negritude, os brancos degredados podem ser considerados degenerados [...]. O branco degenera-se socialmente ao aproximar-se de não-brancos. (CARDOSO, 2014, p. 29)

Todas as personagens que rompem com o sistema escravista são descritas a partir dos valores da branquitude, isto é, suas ações são representadas como equivocadas. Além disso, elas são repletas de estereótipos.

### **3.3 A personagem mulata, ardilosa e traiçoeira**

O terceiro estereótipo da mulata é o daquela tida como a mulher perversa. Para iniciar a discussão sobre esta categoria nos textos dramáticos, analisaremos como ela aparece na obra *Pedro Mico*, escrita em 1957 pelo carioca Antônio Calado. O enredo traz como protagonista o personagem-título, homem negro que vive de pequenos roubos e é conhecido por suas habilidades de fuga. Na história, existem duas personagens mulatas, a primeira é Melize, categorizada como “meninota vizinha, mulata” (CALADO, 1983, p. 61). A segunda é Zémelio, “irmão de Melize, meninote, mulato claro” (CALADO, 1983, p. 61). Sobre elas, sabe-se que vivem no Morro da Catacumba e que suas vidas giram em torno das ações de Pedro Mico.

Neste subcapítulo, especificamente, nos deteremos na personagem Melize. Ela procura aprender a ler para tentar conquistar Pedro, pois o mesmo acredita que as únicas funções das mulheres são ler e satisfazer os desejos sexuais dos homens. O real interesse dele é encontrar uma mulher que leia para ele as notícias dos jornais, com a finalidade de verificar se é procurado pela polícia. Como Melize é analfabeta, Pedro leva para o morro a prostituta Aparecida, “mulher branca [...], maltratada” (CALADO, 1983, p. 61). Essa última também tem suas ações demarcadas pelas atitudes do protagonista e está disposta a largar a prostituição para ficar ao seu lado, na condição de leitora. Aparecida sabe ler porque é filha de professora. A personagem é natural do Estado de Alagoas e convence Pedro a sair do morro. Entre Melize e Aparecida,

ele escolhe a personagem branca, alfabetizada. O enredo possui um forte demarcador de gênero: as mulheres são vistas como algo utilitário para os homens. Destaca Moema Parente Augel:

Naquela peça, não é inclusive para se desprezar um “pequeno” detalhe: o astucioso e individualista Pedro Mico acaba por se politizar e adquirir uma consciência social e solidária, mas isso graças às influências, aos ensinamentos da sua companheira branca. (AUGEL, 2000, p. 314)

É também Aparecida quem contará a Pedro a história do líder quilombola, Zumbi dos Palmares:

Aparecida (*entusiasmando-se*): Eu não sei muito mais que isto não. O Zumbi fugiu com os outros negros que estavam cheios de apanhar de chicote e de viver nuns barracos imundos e meteu os peitos no mato até chegar no tal morro dos Palmares, Lá não perdeu tempo com samba nem nada disso tudo que se faz hoje não. Fez muro, botou lá uma fortaleza, cercou o morro e aquilo ficou feito um país. (CALADO, 1983, p. 90)

Ao contar a história de Zumbi para Pedro, Aparecida não só lhe instiga à consciência política, como também racial. É ela quem procura transpor a personalidade individualista de Pedro para a compreensão da exploração de outras pessoas negras, com o exemplo de Zumbi. A personagem branca se torna responsável pela tomada de consciência da personagem negra.

É possível identificar um ideal da branquitude, pois o branco ainda é o possuidor de civilidade, aquele que ensina, converte e diz ao outro como ele deve agir frente às situações desafiadoras. Aparecida, nesse sentido, é o branco ideal tentando inculcar em Pedro, o humano improvável, de que maneira deve agir em relação às questões sociais e raciais.

A obra rompe com a trajetória mais frequente da personagem negra coadjuvante dos textos teatrais, pois Pedro é um protagonista preto. Melize e Zémelio são os coadjuvantes mulatos. Cumpre então destacar que essas personagens não são pano de fundo para os anseios da personagem branca (ainda que esteja na mulher branca a tomada de consciência).

Melize, todavia, ainda cumpre o tradicional papel de mulata perversa. Passa a maior parte da narrativa tentando convencer Pedro a acabar o relacionamento com Aparecida. Ao levar dele um tapa no rosto e ser preterida

pela personagem branca, trai o amado e o entrega para a polícia – demonstrando certo arrependimento posterior por isso:

Voz de Melize (*bem longe*): Foge, Pedro, a Polícia... (*mais perto*)  
Pedro, fuge. Eu contei tudo [...].  
Pedro mico (*empurrando Melize, sem brutalidade. Vai ao paletó e tira um revólver*): Vivo não me levam não.  
Melize (*num assomo de energia*): Eu vou falar com eles. Eles têm que me matar antes. (CALADO, 1983, p. 100)

Destratada, Melize resolveu vingar-se, rompendo com o esquema social. Ao investigar alguns estereótipos de personagens negras, Ieda Maria Martins compreende que: “Por sua rebeldia e/ou natureza maligna, oferecem o exemplo de uma marca que deve ser apagada, para a própria sobrevivência do sistema que os submete” (MARTINS, 1995, p. 42). Melize é cria do morro da Catacumba, deseja Pedro, mas não consegue seus intentos, então torna-se traiçoeira. Ao perceber que colocou a vida do amado em risco, oferece a sua para atenuar sua culpa. Dessa maneira, como no exemplo da personagem mulata Benvinda de Artur de Azevedo, Melize cumpre o estereótipo da mulata ardilosa e arrependida de suas ações. Mesmo que não peça perdão para voltar à casa dos patrões, pede perdão à figura do amado, negro, mas homem, mostrando aí também questões de gênero.

Outra personagem que iremos analisar é Felisberta da obra *Direito por linhas tortas*, escrita em 1870 pelo carioca França Junior. Na peça, ela é a empregada da casa, que embora alforriada na infância, é tratada como um objeto pelas sinhás. Através da personagem negra, o autor retrata como era a sociedade escravista e os frequentes maus-tratos sofridos por escravizados e libertos.

Felisberta vive na casa de Leonarda, Fortunato e da filha do casal, Inacinha. As donas da casa são agressivas e temperamentais. No começo da trama um jovem chamado Luís pede ajuda do sacristão, Santa Rita, para entregar uma carta à Inacinha com um pedido de casamento. O sacristão o ajuda, pois tem interesse em casar com Felisberta, por quem é apaixonado. Luís consegue o que queria e torna-se marido de Inacinha, porém a mulher negra continua como empregada da casa e solteira, sem o consentimento das patroas



para constituir matrimônio. Cansada dos maus-tratos recebidos, ela resolve fugir com o sacristão.

Posterior a isso, Luís e Fortunato, fartos das grosserias das esposas, também resolvem fugir e deixam uma carta. Ao ler, as esposas concluem que a empregada convenceu os maridos para que os três fugissem. Desse modo, novamente a mulata cumpre o estereótipo de traiçoeira que lhe é atribuído em muitas narrativas. O conflito é desfeito com a volta dos maridos e o consentimento do casamento da personagem negra. Miriam Garcia Mendes frisa que

Felisberta pode ser considerada, também, a visão que a comédia tinha da mucama, aquela personagem terrível dos dramas, capaz de destruir a vida de um casal com suas intrigas e capacidade de sedução de incautos senhores. (MENDES, 1982, p. 147)

Felisberta e Melize se encaixam nesse estereótipo, pois ambas são mulatas e responsáveis por gerar as intrigas dos respectivos textos dramáticos. Outra personagem que cumpre este estereótipo é a já mencionada “Mulata” de *Eles não usam black-tie*. Na intriga, citada no capítulo anterior, a personagem abandonou um sambista, também mulato, Juvêncio. Por conta disso, o músico fica perambulando perdido. Embora com pouquíssimo destaque, a personagem é o arquétipo da culpa feminina pelo insucesso masculino. As outras personagens femininas, como por exemplo, Romana, Maria e Terezinha, ocupam papel relevante na história. Todas elas são brancas e, portanto, suas pertencas raciais sequer são descritas. Em relação à personagem Mulata, é possível questionar: Como ela conheceu Juvêncio? Por qual motivo o abandonou? Sua família habita o morro? É difícil saber: a personagem negra sequer possui um nome ou anseios que possam ser analisados ao longo da dramaturgia. Ou seja, mesmo em textos escritos no século XX fica evidente a presença de personagens negras como sombra dos textos dramáticos, à margem das demais, brancas.

### 3.4 As personagens negras protagonistas dos próprios sentimentos: o Teatro Experimental do Negro

De acordo com Mendes (1993), após a abolição da escravização no Brasil a relação dos sujeitos negros e dos sujeitos brancos só era harmoniosa se o negro se “mantivesse no seu lugar”, se não tentasse romper esse limite.

[...] sendo que esse “lugar” era frequentemente determinado pela manutenção de alguns estereótipos vindos do passado, responsáveis pela idealização que se chegou a fazer do relacionamento senhor-escravo: os velhos “Pai-João”, as bondosas e amorosas mães-negras e as dedicadas mucamas. (MENDES, 1993, p. 138)

Esse “lugar” era o que mantinha o mito da democracia racial<sup>11</sup>, no qual negros e brancos relacionavam-se em pé de igualdade, esquecendo que a abolição era recente e que os negros ainda eram vistos como inferiores nessa sociedade. A falsa harmonia estava atravessada pela ideia de branquura como o padrão e de negrura como o incompleto.

No século XX, a primeira vez que a escrita dramática deixa de apresentar através de estereótipos a personagem negra é com Oduvaldo Viana, em 1926, com *O castagnaro da festa*. A obra estava ambientada em um cortiço e nas palavras de Mendes:

[...] o autor coloca juntos, vivendo seus problemas do dia-a-dia várias personagens, entre as quais o português Alfredo, dono do cortiço, casado com a mulata nordestina, Guilhermina. (MENDES, 1993, p. 141)

Na peça, Viana não discutiu a questão racial. Entretanto, ao romper com os estereótipos, o autor contribuiu para humanizar a personagem negra. Pode-

---

<sup>11</sup> Em relação ao mito da democracia racial entre sujeitos negros e brancos, Abdias do Nascimento conclui que no Brasil essa concepção exclui as dinâmicas sociais que interferem na paridade entre negros e brancos. Nesse sentido, a convivência entre esses grupos não é igualitária e harmoniosa. “Devemos compreender “democracia racial” como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o *apartheid* da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país” (NASCIMENTO, 1978, p. 93).

se inferir que ele ainda escreveu a partir da perspectiva da falsa harmonia entre brancos e negros no pós-abolição.

Em 1944, o Teatro Experimental do Negro (TEN) realizou esse deslocamento discursivo, denunciando o racismo e escrevendo sobre o sujeito negro:

Quando um ator ou atriz de origem africana tinha a oportunidade de pisar um palco, era, invariavelmente, para representar um papel exótico, grotesco ou subalterno; um dos muitos estereótipos negros destituídos de humanidade, tais como a criadinha de fácil abordagem sexual, o moleque careteiro levando cascudo, a Mãe Preta chorosa ou domesticado Pai João. [...] a norma artística era brochar de preto um ator branco. Uma caricatura do negro: eis o negro do teatro brasileiro, antes do TEN. (NASCIMENTO, 1978, p. 161)

Foi denunciando e reivindicando espaço que o teatro feito por artistas negros começou a ganhar forma, buscou fugir do estereótipo, embora muitas vezes permanecesse nele, como analisado por Mendes (1993). O interesse de criar um grupo no Brasil ficou latente quando Abdias do Nascimento assistiu no Peru à peça de Eugene O'Neill, *Imperador Jones* (1920). Nessa montagem, um ator branco maquiava-se de preto para encenar o papel protagonista. Nascimento se deu conta de que o *blackface* também era prática em seu país e compreendeu que a dominância branca nos palcos não poderia ser mais naturalizada. Requeria, portanto, que a interpretação das personagens negras fosse realizada por pessoas negras.

Em suas palavras (1978), o TEN surgiu no Brasil para resgatar os valores de matriz africana, aniquilar o papel folclórico das representações sobre pessoas negras, educar a classe dominante branca sobre sua posição social, suprimir dos palcos atores brancos maquiados de preto e desmascarar pesquisas racistas sobre a população negra.<sup>12</sup> O TEN pretendia narrar e interpretar a sua própria história e formou o grupo com pessoas

originárias das classes sofridas pela discriminação: os favelados, as empregadas domésticas, os operários desqualificados, os frequentadores de terreiros. Com essa riqueza humana, o TEN,

---

<sup>12</sup> As ações do TEN e de Abdias do Nascimento não estão vinculadas apenas ao teatro, mas a aspectos sociais, políticos, entre outros. Foram diversas as iniciativas empreendidas pelos mesmos, tais como o jornal *O quilombo* (veículo de imprensa negra) e programas de alfabetização. Não serão destacados aqui estes outros por conta da extensão de um trabalho de monografia.

educou, formou e apresentou os primeiros intérpretes dramáticos da raça negra – atores e atrizes – do teatro brasileiro. (NASCIMENTO, 1978, p. 130)

Muitas dessas pessoas tornaram-se importantes artistas do teatro brasileiro, tendo em seu elenco atrizes e atores como Léa Garcia, Ruth de Souza, Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro e Claudiano Filho.

As peças montadas eram tanto de dramaturgos negros, como brancos, marcando a cena teatral brasileira. Foram encenados diversos textos, dentre eles: *O Imperador Jones* de Eugene O’Neill, *Sortilégio* de Abdias do Nascimento (1957) e *O filho pródigo* de Lucio Cardoso (1947).

Conforme análise realizada por Moema Parente Augel (2000), as temáticas abordavam por diversas vezes a relação do sujeito negro que se afastava de sua origem étnica. Como, por exemplo, em *O filho pródigo* registrado no livro *Drama para Negros, prólogos para Brancos* (1961) organizado por Abdias, que traz a temática da rejeição da identidade negra e a vontade de embranquecer. O dramaturgo Cardoso deixa explícito em sua escrita que majoritariamente as personagens são negras.

A trama conta a história de uma família que vive em uma terra árida, à beira da estrada na qual transitam peregrinos. Assur, o filho pródigo, deseja ver para além dos limites dos campos onde vive. Aila é cunhada de Assur e, assim como ele, deseja conhecer as coisas longe da terra que conhece. Ao avistar um peregrino, tem curiosidade de perguntar se as pessoas fora dali têm a pele negra, pois acredita que foram abandonados por Deus por sua cor e que a divindade cuida das pessoas que tem peles brancas e delicadas.

O desejo pela brancura está personificado em Aila, casada com Manassês, como podemos verificar no excerto abaixo:

Aila (*de olhos cerrados e devagar*): Quando passava a mão pelo seu rosto, dizia comigo mesma: pele bruta, dizia comigo mesma, pele mais dura do que a terra desenhada pela chuva... E no meu coração nascia o desespero, e eu sonhava com homens brancos e delicados, que trouxessem no pensamento outra ideia que não a de arar o campo e aproveitar o tempo para as sementeiras. (CARDOSO *apud* NASCIMENTO, 1961, p. 41)

Aila rejeita sua imagem e a das pessoas negras com as quais foi criada e acredita que essa é a explicação para vida difícil que levam: “[...] detesto o meu

marido, detesto os que me cercam, detesto a Deus que me fez queimada por este sol de maldição!” (CARDOSO *apud* NASCIMENTO, 1961, p. 57). A personagem negra permanece vinculada a um discurso de inferioridade.

Ao permanecer no ideal de brancura, ressalta-se o imaginário da branquitude que coloca o sujeito branco como ideal e representante da beleza. Nas palavras de Mirim Garcia Mendes:

Aila, em todos os três atos, refere-se ao seu desesperado anseio de brancura, descarta da peça qualquer intenção de contestar essa velha aspiração da sociedade brasileira: o branqueamento da raça negra “uma estratégia de genocídio.” (MENDES, 1993, p. 143)

A história expõe o complexo de inferioridade e o ideal de branqueamento construído ao longo do processo histórico, mas não busca romper o ideal de beleza padronizado.

O desejo de branquear e o conflito étnico também estão presentes na peça *Sortilégio* de Abdias, mas como trata-se de um autor negro que retrata personagens negras, trabalharemos com essa obra no capítulo seguinte. Embora, conforme expõe Mendes (1993), o TEN não tenha conseguido à época formar um público negro, demarcou a história do teatro brasileiro pela escrita, pela inserção de atrizes e atores negros nos palcos, pelas encenações e críticas sociais, pois retirou a personagem negra do papel secundário quase inexistente nos textos dramáticos para colocá-la como protagonista.

### **3.5 A personagem negra no texto dramático brasileiro: o teatro negro a partir da escrita de dramaturgos brancos**

Investigaremos em linhas gerais aqui alguns dos textos considerados parte do que se convencionou designar na época do TEN como Teatro Negro, citados no livro, *Drama para negros, prólogo para brancos*, de Abdias Nascimento. Cabe observar que nos detemos neste subcapítulo a peças escritas por dramaturgos brancos. Augel afirma que:

Apenas três dos nove autores são afro-brasileiros: Romeu Crusoé, com *O castigo de Oxalá*, Rosário Fusco, com *Auto da noiva*, e Abdias do Nascimento, com *Sortilégio*. Estava planejada a publicação de um segundo volume, que parece não ter sido concretizada, onde deveriam constar, por exemplo, o *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, *Pedro Mico*, de Antônio Callado, *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, *O cavalo e o santo*, de Augusto Boal, entre outras. (AUGEL, 2000, p. 303)

Muitos dramaturgos brancos também contribuíram ao criar peças com personagens negras. Salientamos que já investigamos nesse capítulo alguns desses dramaturgos como, por exemplo, Guarnieri e Calado, pois suas obras serviram para exemplificar alguns estereótipos sobre a personagem negra, presentes nos textos dramáticos brasileiros.

De acordo com Mendes (1993), o período entre os anos de 1955 a 1963 foi marcado por transformações para a sociedade brasileira. Principalmente pela tônica nacionalista que o governo de Getúlio Vargas instaurou no país. Nesse contexto, tipos sociais brasileiros diversos, como o vaqueiro e o assalariado fizeram-se presente nas tramas. Além disso, conforme a autora, houve interesse dos autores em humanizar a personagem negra principalmente na obra de Antônio Calado.

É inegável que Calado, com as obras *A revolta da cachaça* (1958), *Pedro Mico* e *Chica da Silva* (1962), trouxe a possibilidade de contar histórias negras, algumas com o protagonismo negro. Porém, conforme analisado anteriormente, alguns estereótipos sobre as personagens negras ainda estão presentes em suas obras. Isso demonstra que o imaginário da branquitude, no qual as pessoas negras são inferiores, está arraigado na sociedade e, conseqüentemente, nas tramas dramáticas. O processo de desconstrução destas ideias é lento e ainda hoje está em vias de evolução.

Augel (2000) localiza a supracitada personagem negra Pedro, de Calado, na obra *Pedro Mico*, como a extensão do escravizado urbano que transgrediu o sistema colonial. Segundo a autora, ele é individualista e vil, representando o tipo malandro marginal:

Prolongamento ou continuação do moleque da Casa Grande, e muito comum como figura “tipicamente brasileira”, sobressai-se o malandro, sempre negro ou mestiço, astucioso, vivo, oportunista, mentiroso, alegre, sedutor e boa vida.” (AUGEL, 2000, p. 314)

Pedro Mico representa um tipo da sociedade brasileira, especificamente a carioca, expondo a desigualdade social, através deste protagonista preto que vive enganando a polícia. A personagem negra é o estereótipo do malandro, um tipo nacional. Esse padrão brasileiro era o existente, mas não era o desejado. A branquitude almejava um tipo mais próximo do ariano, querendo apagar o negro, o indígena e o mestiço desse cenário.

Esse protótipo não é só limitado à dramaturgia brasileira, mas à uma política de Estado. Tal discussão esteve presente no governo de Getúlio Vargas quando o então Ministro Capanema, que exerceu a função de 1934 a 1945, discutiu como deveria ser a estátua colocada em frente ao Ministério da Educação e da Saúde. A primeira figura exposta era a de um caboclo, mas não foi bem aceita. Eles acreditavam que tipos que não fossem a representação das pessoas brancas desapareceriam do Brasil. Para Jerry D'ávila:

O jurista Francisco Oliveira Vianna concordou, replicando que a escultura deveria refletir “não só os tipos brancóides, resultantes da evolução arianizante dos nossos mestiços, como também representantes de todas as raças européias aqui afluentes, sejam colonos aqui fixados, sejam os descendentes deles.” (D’AVILA, 2006, p. 49)

No teatro, esse imaginário racista também estava presente. Tivemos um longo período em que a personagem negra só poderia existir se fosse pano de fundo para o brasileiro branco, o que era desejado para o futuro da nação. Quando a dramaturgia rompe com a personagem negra desejável, a possibilidade desse papel existir é menor. Citamos como exemplo (levantado por Augel) a tentativa de Dias Gomes em *Doutor Ninguém* (1943), ao inserir a personagem negra como um médico que problematiza as questões raciais:<sup>13</sup>

Dias Gomes, celebrado dramaturgo contemporâneo brasileiro, escreveu na juventude, na década de 40, uma peça com o título *João Ninguém*, onde tematizava o problema racial, tendo como personagem principal um médico negro. A peça foi encenada em São Paulo e o autor, num depoimento, relembra o episódio: o negro foi representado por um branco, o preconceito racial foi transformado em preconceito de classe e a peça foi simplesmente modificada pelo diretor que, convencido que o público não aceitaria a ideia original, resolveu

---

<sup>13</sup> A peça também pode ser encontrada com o título *João Ninguém*.

substituir o médico negro por um médico branco, mas pobre, filho de uma lavadeira!. (AUGEL, 2000, p. 294)

Dessa maneira, a personagem negra, na metade século XX era aceita enquanto retrato de tipos brasileiros estereotipados, que não as colocassem em ascensão ou problematisassem as questões raciais. Quando a personagem negra ganha outro status não é aceita artisticamente. O sujeito branco pobre, nesse contexto, era preferível.

O racismo também estava exposto na obra *Anjo Negro* (1946), de Nelson Rodrigues, nascido em Recife e criado no Rio de Janeiro – um dos mais reconhecidos dramaturgos brasileiros. A peça aborda o percurso trágico de Ismael, um médico negro. Criado na escrita rodrigueana, mas não presente na primeira montagem, visto que a sua transposição para os palcos só foi aceitável quando um ator branco foi pintado de preto e interpretou a personagem negra.<sup>14</sup>

Na escrita de Nelson, o negro Ismael rejeita sua identidade étnica. Casado com Virgínia, mulher branca que só casa por obrigatoriedade com o protagonista negro, após ser violentada pelo mesmo. Durante a vida conjugal, ela mata todos os filhos desse relacionamento, pois rejeita a ideia de ter filhos negros. Ela preserva apenas a vida da filha branca, Ana Maria, fruto do relacionamento com Elias, o cunhado igualmente branco.

Ismael cria a menina como filha, mas a cega para que ela não descubra que ele é um homem negro. Ele e Virgínia enclausuram Ana Maria em um túmulo de vidro. Conforme a reflexão de Christian Moura:

Ismael é um negro complexado por sua cor. Deseja superar as barreiras sociais impostas pelo preconceito e torna-se negro de classe média. Numa sociedade racializada entre brancos e negros como a sociedade brasileira, uma das táticas possíveis para o sujeito pertencente ao grupo racial estigmatizado ou marginalizado é a adoção dos valores do grupo racial detentor do poder econômico. Ismael repudia sua origem social e racial, deseja compensar sua cor com os predicados da branquitude. (MOURA, 2012, p. 50)

Ismael é a personagem negra inserida na hegemonia da branquitude, criado pela mãe e pelo padrasto igualmente brancos. Ele acredita que

---

<sup>14</sup> “A peça estreou em 1948, com Ismael pintado de graxa, representado pelo ator Orlando Guy” (LEAL, 2008, p. 3). A personagem negra de Nelson, na visão da branquitude, representa o humano improvável, o tipo que não é desejado, sendo viável apenas através da *blackface*. Soma-se a isso o olhar com desconfiança que a plateia e mesmo a crítica poderiam ter à atuação de um protagonista negro no teatro brasileiro.



embranquecendo, seja através do casamento com a mulher branca, seja através da enteada branca que cria como filha, conseguirá libertar-se dos complexos raciais. A rejeição da identidade negra, para ele, é a possibilidade de humanizar-se na sociedade em que sua pele é símbolo de inferioridade. Neuza Santos Souza infere que:

Afastado de seus valores originais, representados fundamentalmente por sua herança religiosa, o negro tomou o branco como modelo de identificação, como única possibilidade de tornar-se gente. (SOUZA, 1983, p. 18)

No texto rodrigueano, Ismael joga uma imagem de São Jorge pela janela porque a mesma lhe faz lembrar o mundo negro. Acreditamos que provavelmente isso ocorra pela forte identificação desse santo católico com o sincretismo africano de Ogum, que na mitologia africana é um orixá guerreiro. Além disso, recusa-se a beber cachaça, ligando o consumo dessa bebida às pessoas negras. A personagem rejeita tudo que, em sua compreensão, tem relação com sujeitos negros.

A personagem negra solitária na trama branca também foi retratada em Pedro de *Bailei da Curva*, do dramaturgo gaúcho Júlio Conte. A peça, porém, destoa da anterior, já que a identidade racial da personagem não é questionada. Somente as questões sobre classe são trabalhadas.

Encenada pela primeira vez em 1983, o enredo conta a história de vizinhos, da infância à fase adulta, que vivem em Porto Alegre e deparam-se com o regime militar de 1964. Pedro é filho de uma costureira e de um desaparecido político que resolve entrar na luta contra o sistema.

Sabemos que se trata de uma personagem negra através da conversa entre a irmã de Pedro e sua amiga:

Ana: Gozado o Pedro!  
Gabriela: Por quê?  
Ana: Lá no colégio disseram que ele não é teu irmão!  
Gabriela: Mas ele é! Eu lembro dele desde que eu nasci!  
Ana: Mas ele nasceu antes que tu, Gabi!  
Gabriela: E daí? Eu já estava espiando!  
Ana: E como é que ele é preto?  
Gabriela: Sabe o por quê? É porque decerto Deus esqueceu ele no forninho e ele queimou! Até o cabelinho! (CONTE, 1994, p. 25)

Após essa passagem não há citação alguma sobre a pertença racial do menino e da família, nem dos outros personagens. Ser o filho negro de uma mãe e pai branco não é uma questão discutida na obra. Desse modo, houve um intento de falar sobre os perigos de viver sob a ditadura militar, mas abstraiu-se dessa história os conflitos raciais que a única personagem negra de *Bailei na curva* poderia ter.

É possível perceber duas questões relevantes nas dramaturgias, analisadas neste subcapítulo. A primeira foi a identidade nacionalista criada a partir do governo de Getúlio, que demarca nas escritas o tipo brasileiro que pode ou não ser atravessado por questões raciais. Exemplo desse tipo é Pedro Mico, o malandro carioca.

A segunda questão é a escrita com forte viés político no contexto da ditadura militar, no qual as personagens negras têm nelas uma latente tomada de consciência das questões de classe, abstraindo-se, contudo, as questões raciais. Com essa visão temos as personagens Bráulio de *Eles não usam black-tie* e Pedro de *Bailei na Curva*, ambos com consciência de classe, mas inseridas nas tramas em que a maioria das pessoas são brancas.

Buscamos aqui identificar os estereótipos e os deslocamentos discursivos elaborados sobre a personagem negra. Inicialmente, essa figura dramática no contexto do século XIX servia como pano de fundo para as tramas brancas e, no século posterior, já percebemos negros protagonizando seus próprios anseios. A escrita do século XX abandonou alguns estereótipos e conservou outros, mas sobretudo contribuiu para humanizar a personagem negra.

Com este panorama procuramos compreender de qual maneira as personagens negras foram retratadas ao longo da história da dramaturgia brasileira e como essas escritas refletem o imaginário racista presente no território nacional. Além disso, salientamos o movimento realizado no século XX através do TEN para romper com o estereótipo criado sobre as personagens negras.

Houve, a partir desse movimento, um deslocamento discursivo retirando os sujeitos negros da posição de meros coadjuvantes para colocá-los no centro. Embora muitas vezes esses dramaturgos e dramaturgas ainda tenham utilizado a dualidade de inferioridade negra e superioridade branca para construção de seus enredos.

No capítulo que segue analisaremos duas obras de dramaturgos negros e como os mesmos retratam as personagens negras. Investigaremos se essas personagens aparecem através de estereótipos ou se rompem com esses tipos construídos ao longo da dramaturgia brasileira.

## **4 As personagens negras sob a perspectiva de dramaturgos negros**

Após o percurso percorrido nos capítulos anteriores, focados em ideias mais gerais a respeito de negritude/branquitude e em como isso vem aparecendo ao longo da dramaturgia brasileira de autoria branca, chegamos, por fim, a este capítulo, cuja finalidade é responder à questão: De que forma as questões sobre negritude e branquitude aparecem na escrita dramática de autores negros?

Creemos que seja importante referenciar estes dramaturgos e perceber como seus textos apresentam estas personagens, de que maneira as retratam, como articulam suas ideias e, em especial, como eles se posicionam através de suas obras. Principalmente para não naturalizar a dramaturgia como um campo homogêneo de autores e autoras brancas.

Fez-se necessário um recorte por conta de brevidade e extensão que cabe a um trabalho de conclusão de curso em nível de monografia. Entre diversos nomes de dramaturgos e dramaturgas (ainda que sejam em quantidade bem menos expressiva do que os autores e autoras brancos, e cuja divulgação é menor), escolhemos dois.

A primeira obra elencada é *Sortilégio II* de Abdias do Nascimento. Escolhemos essa peça primeiramente pela importância e protagonismo já destacados de Nascimento. Além disso, por acreditar que a mesma representa uma ruptura na escrita sobre a personagem negra e reivindica um olhar mais humanizado sobre os sujeitos negros.

O segundo nome escolhido é o de Aldri Anunciação, autor contemporâneo que dialoga com a nossa atualidade. Compreendemos que *Namíbia, Não!* analisa a sociedade brasileira de hoje e seus conflitos através da visão de duas personagens negras.

### **4.1 *Sortilégio II*, de Abdias do Nascimento: informações gerais sobre o autor e a peça**

Abdias do Nascimento (1914-2011) nasceu em Franca, no Estado de São Paulo. Foi soldado, ator, professor, gerente de banco, contador, poeta, dramaturgo, jornalista, diretor de teatro e é um dos principais nomes do movimento negro brasileiro, tendo participado da Frente Negra Brasileira. Atuou ainda como político nos cargos de deputado federal e senador pelo PDT (Partido Democrático Trabalhista). Como já citado anteriormente, foi fundador e diretor do Teatro Experimental do Negro (TEN).

Nascimento preocupou-se em combater a discriminação racial, criar um projeto de alfabetização e valorizar a cultura negra. Tem uma grande obra, entre peças teatrais e livros que buscam refletir a realidade das pessoas negras no Brasil. Dentre eles: *Drama para Negros, prólogos para Brancos* (1961), *O negro revoltado* (1968), *Sortilégio (mistério negro)* escrita em 1951, e proibida pela censura, estreando apenas em 1957, e *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo*, inspirada na anterior e escrita em 1979.

Por se tratar de uma obra revista por ele, optamos por trabalhar com a segunda versão de *Sortilégio*. Nela, Abdias traz a figura da Yalorixá ou Babalorixá<sup>15</sup>, chefe de terreiro, como uma forma de aprofundar a inserção de elementos da cultura africana. Nas palavras do próprio autor:

Quase trinta anos se passaram desde que escrevi o primeiro *Sortilégio*, e considerei necessário reformular alguns detalhes que intensificam o engajamento do mistério com suas raízes africanas, assim como resgata da história, atualizando-o, o exemplo de Zumbi na luta por libertação, dignidade humana, e soberania dos povos negros-africanos. (NASCIMENTO, 1979, p. 14)

No texto, o autor trabalha a mitologia africana, através de elementos da macumba.<sup>16</sup> A partir dos elementos religiosos conhecemos a tragédia vivida por Emanuel, homem negro distante de sua cultura, que renega as religiões afro-brasileiras e todas as questões que o remente à cultura negra.<sup>17</sup> Advogado, ele

---

<sup>15</sup> Nas palavras de Nascimento, “[o] Sacerdote chefe do terreiro pode ser uma mulher – Yalorixá – neste caso ela será tratada de Iya pelos devotos e filhas, ou pode ser um homem – Babalorixá – que será tratado por Babá” (NASCIMENTO, 1979, p. 37).

<sup>16</sup> Embora tenhamos a compreensão que em muitos contextos a palavra macumba seja utilizada para inferiorizar as religiões de matriz africana e não nomear propriamente uma denominação religiosa, utilizamos no texto o termo para não descaracterizar a escrita dramática de Abdias do Nascimento, que enfatiza em *Sortilégio II* que “[o] ritual da macumba constitui uma parte integral do ‘mistério negro’” (NASCIMENTO, 1979, p. 39).

<sup>17</sup> O nome Emanuel, do hebraico, significa “Deus (está) conosco”. Conforme a trama, o nome foi escolhido pela mãe de Emanuel que era uma mulher católica e buscou incutir no filho a sua

rejeita Ifigênia, sua ex-namorada, mulher negra, para casar-se com Margarida, mulher branca<sup>18</sup>.

Vive um relacionamento infeliz e sofre com o repúdio de sua esposa. Margarida, por sua vez, mata o filho fruto desse matrimônio para não gerar como descendente uma criança negra. Emanuel, tomado de raiva, estrangula sua esposa e foge para um bosque no alto do morro, onde se passa toda a ação da peça. Nesse local encontra-se um terreiro de macumba e ele revive suas lembranças da infância com a mãe e dos relacionamentos com Ifigênia e Margarida, além de lembrar todas as vezes que foi preso pela polícia pelo fato de ser negro.

No terreiro, ele aproxima-se da religiosidade africana e enfrenta todos os valores da branquitude que regeram sua vida até aquele momento. No ritual da macumba, encontra a libertação do mundo branco. A trama é uma tragédia, construída em um ato e se passa no tempo de um ritual religioso durante uma noite (não é especificado pelo autor quantas horas se passam).

A peça, em sua estreia, teve direção de Leo Jusi e foi encenada pelos atores e atrizes do TEN. Ao criar uma dramaturgia que aborda as religiões afro-brasileiras, de acordo com o próprio Abdias Nascimento (1979), ele não quis recriar um cenário naturalista, tampouco levar algo folclorizado para seu texto. Seu objetivo com o enredo era valorizar a cultura negra.

#### **4.1.1 Questões de interpretação sobre a peça a partir das personagens negras em *Sortilégio II* de Abdias do Nascimento**

Todas as personagens na trama são negras, exceto Margarida. Ela se casa com Emanuel, um homem negro que almejou através dos estudos sua

---

religiosidade. O nome também é utilizado para se referir a Jesus Cristo. O significado do nome Emanuel está disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/emanuel/>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

<sup>18</sup> O nome Ifigênia nos remete diretamente à personagem mitológica grega, princesa de Micenas, filha de Agamemnon e Clitemnestra, que se tornou um símbolo do auto-sacrifício feminino, principalmente a partir da peça de Eurípedes, *Ifigênia em Áulis*. A escolha deste nome por Nascimento dá certa conotação trágica à personagem desde o primeiro momento em que a mesma é apresentada.

ascensão social. Essa personagem negra rejeita tudo que em sua visão é algo inerente à cultura negra, buscando todos os atributos da cultura branca para distanciar-se de sua origem negra. Destaca Souza a partir desses processos:

Tendo que livrar-se da visão tradicionalista que o define política, econômica e socialmente como inferior e submisso, e não possuindo uma outra versão positiva de si mesmo, o negro viu-se obrigado a tomar o branco como modelo de identidade, ao estruturar e levar a cabo sua estratégia de ascensão social. (SOUZA, 1983, p. 19).

Como citado anteriormente, Emanuel mata a esposa, ao fugir da cena do crime, vai para o bosque no alto do morro. Ao se deparar com um despacho (oferenda) de macumba vocífera contra o que visualiza:

Emanuel: É por isso que essa negrada não vai para frente... Tantos séculos no meio da civilização e o que adiantou? Ainda acreditando em feitiçaria... praticando macumba... culto animista! Evocando deuses selvagens... Deus! Por acaso serão deuses essas coisas que baixa nesses boçais? A ciência já estudou esse fenômeno: tudo não passa de histeria coletiva; de qualquer forma é um estado patológico. [...] Engraçado: eles são devotos igualmente dos santos e do demônio... Exu é um anjo caído... o anjo rebelado dos macumbeiros. (NASCIMENTO, 1979, p. 58).

Assim, a personagem negra fala a partir dos padrões civilizatórios do ocidente. Faz comparações de Exu com o “anjo caído”, ou seja, com o diabo bíblico. Ele repete o estereótipo presente no imaginário social que a figura do demônio é a mesma que a de Exu, desqualificando a mitologia africana e as atribuições que essa cultura confere a esse orixá.

Na trama, as Filhas de Santo explicam que Exu faz o bem e o mal e sua fúria vem do fato de ter sido rejeitado. Diferente das religiões cristãs que carregam a dicotomia maniqueísta do bem e mal, na qual suas divindades são uma coisa ou outra, para as religiões de matriz africana, os orixás possuem sentimentos mais próximos aos humanos e podem ser duais, isto é, ser amorosos ou rancorosos dependendo da situação.

É por causa da rejeição a Exu, orixá mensageiro, que Emanuel cumpre seu destino trágico. Essa explicação é dada ao leitor logo no começo do enredo, através do diálogo entre as Filhas de Santo:

Filha I: ...Esquece os orixás...

Filha II: ... Desonra a obatalá... (NASCIMENTO, 1979, p. 52)

É o orixá Exu que conduz as ações de Emanuel. A divindade não possui falas, suas intervenções são realizadas através da pantomima. É Exu que guiará Emanuel na busca por sua identidade negra e essas características na peça estão muito ligadas às insígnias religiosas. Não nos deteremos na discussão detalhada de todos os signos religiosos presentes na peça, mas nos interessa pontuar que todos esses elementos perpassam a construção da positividade da identidade negra de Emanuel.

Kabegle Munanga (2009), ao analisar a construção da negritude como positividade dos sujeitos negros, pontua que a identidade mítico-religiosa pode ofertar elementos de coesão para essas pessoas. No enredo, através da macumba, Emanuel vivência características culturais “originais”, ou seja, distante dos valores religiosos brancos. É por causa da vontade dos orixás africanos que a personagem traça seu caminho em busca da sua libertação da assimilação realizada pela branquitude.

Aliás, são os orixás que guiam as falhas trágicas de Emanuel, depois que o mesmo os rejeita. Uma de suas falhas no enredo foi casar com Margarida, não por amor, mas por identificar nela a possibilidade de sua integração social. “Sem negar o amor autêntico, livre, romântico, o que se configura é a não realização das pessoas numa relação mista enquanto não forem expulsos os sentimentos de inferioridade” (MUNANGA, 2009, p. 39-40). Seu casamento significou para ele seu embranquecimento social, e essa ação não está deslocada do projeto de nação brasileira.

Compreendemos que escrevendo sobre uma relação inter-racial como estratégia de embranquecimento, Nascimento procurou desenvolver uma crítica a nossa sociedade. De acordo com Lotierzo e Schwarcz (2013), no imaginário de intelectuais brasileiros e do Estado, com a vinda de imigrantes europeus para o país, em três gerações ou em aproximadamente um século, o Brasil teria uma população branca. O projeto que visava embranquecer a nação ocorreu entre os séculos XIX e XX.

Porém, na trama de Nascimento, Margarida não prossegue com a gravidez e desse modo, não cumpre o desejo de ascensão do marido por meio do filho. A relação entre negros e brancos e a vontade da branca é uma



temática encontrada em *Sortilégio II* e na obra mencionada no capítulo anterior, *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues. Tanto Ismael, personagem negra rodrigueana, como Emanuel, de Nascimento, representam o casamento do homem negro como uma mulher branca como forma de embranquecimento. Ambas as cônjuges interrompem as gestações e não dão à luz as crianças frutos dos relacionamentos inter-raciais, por rejeitar a ideia de ter uma prole negra. Ambas também se casam como maneira de recuperar suas “honras”, pois não são mais virgens. Nesse contexto há um forte recorte de gênero que demonstra o papel da mulher branca na sociedade, porque somente no casamento ao lado de um homem, é que irão recuperar suas “purezas”.

Todavia, Nascimento propõe outra reflexão para além dos discursos machistas e misóginos sobre as mulheres. O autor demarca o lugar social da mulher negra e da mulher branca quando ambas deixam de ser virgens antes do casamento. O destino da rodrigueana Virginia foi casar com um homem negro e o destino de Ifigênia, ex-namorada de Emanuel, foi a prostituição como única saída. Abdias fala também do estupro como algo cultural na colonização, no qual o homem branco compreende-se proprietário do corpo da mulher negra. Essa análise fica nítida no diálogo entre Emanuel e Ifigênia:

Emanuel (*explicativo, sincero*): Já observou como os brancos olham para você? Tem sempre um ar de donos... de proprietários. Trata-se de algo assentado na consciência deles. Nem se dão ao trabalho de um autoexame. Basta a um branco desejar uma negra, e ponto: deita em seguida com ela.  
Filha II: Tem sido assim desde o navio negreiro! (NASCIMENTO, 1979, p. 75)

Ao falar sobre o tratamento que teve da sociedade, Ifigênia expõe: “A única coisa que interessava era... meu corpo! Fiz dele a minha arma, já que até você [referindo-se a Emanuel] se ausentou” (NASCIMENTO, 1979, p. 99). Ela ressentida ao ser preterida pela mulher branca.

Ao mesmo tempo que Ifigênia nessa tragédia tem seu destino fixado pelo enredo trágico, ela coloca-se como protagonista dos próprios desejos. Suas ações são realizadas a partir do que ela acredita ser o ideal para a situação que vive. Nesse sentido, a trama de Nascimento demarca, dentre as obras analisadas nesta pesquisa, a ruptura do estereótipo da personagem negra

sempre submissa à vontade da personagem branca – ainda que esteja à mercê da sociedade como um todo (regida pelos valores brancos).

Outra questão de similaridade encontrada nas obras de Abdias e Rodrigues é a aversão que Ismael e Emanuel tem à cachaça, ambos compreendendo que a bebida é “coisa de negro”. Para Emanuel, ela é o marafo (cachaça) consumido na macumba, e para Ismael, trata-se de uma bebida que alguém que alcançou a ascensão social, como ele, deve dispensar beber.

No século XVI os negros foram os pioneiros na produção e consumo da bebida, um subproduto da cana de açúcar. Dessa maneira, ficou conhecida como “[...] bebida de pobres, negros, bêbados e marginalizados” (ALMEIDA, 2008, p. 91). Compreendemos que os autores utilizam essa construção social sobre o consumo da cachaça e sua relação com as pessoas negras para demarcar as tentativas de embranquecimento das personagens. Porém, não fizeram nenhum deslocamento discursivo sobre essa questão. Assim, não problematizando a questão, contribuem para a manutenção desse estereótipo depreciativo da “bebida de negro”.

É digno de nota, contudo, evidenciar que as personagens estão submetidas à ordem social da branquitude. Essa forma de escrita também pode ser encontrada em *Namíbia, Não!* próxima obra que analisaremos na sequência. A maioria das arguras das vidas das personagens de Abdias ocorrem por causa do racismo que atravessa Emanuel e Ifigênia com a insígnia da inferioridade negra.

Emanuel, embora seja um advogado, é muitas vezes interpelado e preso injustamente acusado de cometer algum delito. Na visão da polícia, é apenas o estereótipo do “preto criminoso”. Ao ir a delegacia denunciar que Ifigênia havia sido estuprada, desespera-se quando identifica que a garota é caracterizada como uma vagabunda que transou com um homem branco e não como uma menina virgem seduzida e violentada e, por isso, bate no delegado. Nessa cena Emanuel vê sua carteira profissional de advogado ser rasgada e colocada no lixo pela autoridade policial. Além disso, é surrado e preso. Ou seja, a sociedade racista os impõe o destino trágico. Nascimento, através desse enredo, procura falar do lugar social que o sujeito negro ocupa no Brasil.

A inserção social das pessoas negras para branquitude é sempre uma benevolência, uma concessão que pode ser retirada no primeiro instante que o

sujeito branco se vê contrariado em sua vontade. De acordo com Lourenço Cardoso (2014), o negro tem sua essência ligada à escravização, não a um determinado período histórico, como algo naturalizado. Enquanto o sujeito branco, como resultado do colonialismo, é representado como senhor. Vinculando a análise de Lourenço ao enredo de Nascimento, é possível compreender que o negro é estigmatizado como objeto que pode ser machucado, usurpado e humilhado. E o branco é retratado como condutor, dono da vontade e do destino alheio.

Nessa estrutura social, o branco tem o poder de assujeitar o negro. Infelizmente, esse imaginário se concretiza de fato na sociedade brasileira. Como exemplo, citamos a história recente da advogada negra Valéria Lúcia dos Santos que foi algemada, por ordem da juíza que acompanhava o seu caso, ao insistir em ter acesso à contestação do processo de um cliente, conforme notícia vinculada pelo portal *Geledes*.<sup>19</sup> O fato aconteceu em 11 de setembro de 2018 e a advogada foi levada para o Departamento de Polícia da cidade de Caxias, no Rio de Janeiro. Ainda algemada, afirmava que estava solicitando algo previsto em lei e queria exercer o seu direito de trabalhar.

Tanto na trama de Nascimento, como no fato ocorrido em Caxias, o branco ocupa papel de mando, de senhor que pode conceder e retirar o direito da pessoa negra, mesmo que esse sujeito tenha ascendido socialmente e exerça a função de advogado.

Outra questão relevante a ser analisada na obra de Nascimento é a mulher negra como fruto do conflito. Emanuel culpa Ifigênia de tê-lo influenciado a assassinar a esposa: “Diga primeiro você: quem me botou na cabeça a idéia de acabar... de liquidar Margarida? Quem arranjava amantes para ela? Você” (NASCIMENTO, 1979, p. 120). Logo, a personagem negra permanece estereotipada como uma mulher negra ardilosa e traiçoeira, característica analisada no capítulo anterior.

Por outro lado, no enredo, a personagem branca é a personificação dos valores da branquitude. Segundo as Filhas de Santo, ela humilhou o marido, assassinou os filhos do relacionamento com ele e largou sua ama de leite, que considerava como mãe, na miséria. Essa mulher negra (apenas mencionada na

---

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/advogada-negra-e-algemada-ao-pedir-para-rever-processo-em-forum-de-caxias/>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

peça) que cuidou da criança branca de seus patrões, guarda similaridades com o período escravista. Ela cumpre o estereótipo de negra velha nesse contexto para que o autor realize uma crítica social através das atitudes de Margarida. Suas ações representam o arquétipo de superioridade branca e negação da existência negra.

A mãe de Margarida (também apenas mencionada) amaldiçoa as pessoas negras por não aceitar o casamento da filha e justifica: “Amaldiçoado são vocês... a sua raça negra. Desde o tempo da bíblia! (NASCIMENTO, 1979, p. 65). Fonseca (2009) explica que essa justificativa bíblica embasou a escrita da bulas papais (citadas no capítulo inicial) que, por conseguinte, legitimaram a escravização. Nas palavras de Dagoberto Fonseca:

Para tanto, pautaram-se na justificativa teo (ideo)lógica que fundamentou a prática escravista das populações africanas no século XV: a segunda passagem bíblica (Gêneses, cap. 9, vers. 18-28), de acordo com a qual Noé amaldiçoou Canaã, que se tornaria “escravos dos escravos” de Sem e Jafé, irmãos de seu pai Cã, por causa do desrespeito deste para com seu próprio pai, Noé. (FONSECA, 2009, p. 30-31)

A interpretação de uma passagem bíblica possibilitou que os povos africanos fossem inferiorizados e escravizados. Nascimento, através das personagens Filhas de Santo, afirma que os brancos, como a personificação do colonizador, suprimiram as riquezas africanas, violentaram as mulheres e roubaram a liberdade dos sujeitos negros.

Emanuel só consegue livrar-se de assimilar esses padrões civilizatórios quando acolhe a macumba. Em um final catártico, ele liberta-se dos valores da branquitude, morrendo na vida terrana e continuando sua vida mítica, através da vontade dos Orixás, em suas palavras:

Agora me libertei. Para sempre. Sou um negro liberto da bondade. Liberto do medo. Liberto da caridade e da compaixão de vocês. [...] Comigo se enganaram. Nada de mordança na minha boca. Imitando vocês que nem macacos amestrados. Até hoje fingi que respeitava vocês... que acreditava em vocês. Margarida muito convecida que eu estava fascinado pela brancura dela. (NASCIMENTO, 1979, p. 121-122)

Dessa maneira, Emanuel constrói sua identidade negra. A crítica ao mundo branco e a idelização do mundo negro que se apresenta a Emanuel

através da religião pela qual ele será acolhido estão presentes nessa obra. Ele desejava através do filho “esmagar a hipocrisia do mundo branco” (NASCIMENTO, 1979, p. 122). Quando ele rejeita a branquitude, as Filhas de Santo começam a trabalhar a macumba para acolher Emanuel.

A cena transforma-se no Quilombo dos Palmares, a figura de Zumbi é utilizada para positivar a identidade negra e os valores culturais dessa população. A escrita de Nascimento, em nossa compreensão, visa estabelecer uma crítica à hegemonia branca e à discriminação racial endereçada aos sujeitos negros. Além disso, por meio de sua tragédia, procurar evidenciar os elementos presentes nas religiões africanas sem que para isso incorra em uma folclorização da ancestralidade negra. Ademais, as personagens negras humanizam-se e reagem às tentativas de assujeitamento.

#### **4.2 *Namíbia, Não!*, de Aldri Anunciação: informações gerais sobre o autor e a peça**

Aldri Anunciação nasceu em Salvador em 1977 e bacharelou-se em Teoria Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É ator, diretor, dramaturgo e apresentador de televisão. Além disso, idealizou e promove junto a outros colaboradores o Festival Dramaturgias da Melanina Acentuada. Desde 2012, o evento reúne dramaturgas e dramaturgos negros brasileiros para ler e debater suas obras, além de refletir sobre o teatro negro contemporâneo. Outra ação relevante de Anunciação para as artes cênicas é o portal *Melanina Digital* responsável por catalogar as peças teatrais de negros e negras brasileiras.<sup>20</sup>

A obra do autor que analisaremos é *Namíbia, Não!*, sua primeira peça, cuja estreia ocorreu no ano de 2011, em Salvador, com direção de Lázaro Ramos e atuação do próprio dramaturgo, juntamente com Flávio Bauraqui. Agraciado em 2013 com o Prêmio Jabuti de Literatura da Câmara Brasileira do Livro, o texto discute políticas públicas em um cenário distópico. Através da

---

20 Disponível em: <<http://melaninadigital.com/>>. Acesso em: 25 out. 2018.

ficção e de uma situação tida como absurda, aborda as questões étnico-raciais e sociais por meio de duas personagens negras, os primos Antônio e André.

A peça possui somente um ato e cenário único, um apartamento branco de dois quartos. Salienta-se que todos os objetos do local são igualmente brancos, o que acreditamos que sirva para representar a hegemonia racial branca que cerca os dois homens negros – comentaremos sobre isso no decorrer da análise. Em relação ao tempo em que decorre a ação o autor explica:

O tempo em que se passa a ação da peça será sempre cinco anos à frente do tempo atual de sua montagem. Como terminei de escrever esse texto em 2011, para meu tempo ação se passa em 2016. Na segunda edição do livro, realizada em 2015, o tempo da história passa a ser 2020. (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 17)

Na trama, a partir de uma medida provisória, o governo brasileiro decreta que todas as pessoas de “melanina acentuada” (expressão que é usada para designar as pessoas negras) seriam deportadas para o continente africano. Esse ordenamento, de acordo com o enredo, seria uma forma do Estado reparar os anos de escravização vividos por sujeitos africanos e seus descendentes em território nacional. Ao saber da medida provisória, os primos Antônio, que é advogado (como Emanuel), e André, um estudante de Direito, ficam confinados no apartamento debatendo e tentando escapar das tentativas dos funcionários do governo de levá-los para a África.

Além dos primos, o texto conta com outras personagens que participam da ação somente através de áudios. O autor utiliza vozes conhecidas como as das apresentadoras Glória Maria e Leda Nagle. Essas vozes são responsáveis por emitir o discurso do governo e as contradições sociais que a medida deflagra.

#### **4.2.1 Questões de interpretação sobre a peça a partir das personagens negras em *Namíbia, Não!***

Ao observar as personagens, Antônio parece um homem crente na ascensão social dos negros, através do estudo – e também neste aspecto se assemelha a Emanuel. Por isso, está empenhado em frequentar um curso

preparatório para o concurso de Diplomata de Melanina Acentuada do Itamaraty. Ao perceber que para não ser levado compulsoriamente para África precisa ficar escondido em seu apartamento, o advogado se desespera, pois poderá perder as aulas.

André, por outro lado, é mais cético, trabalha em uma *lan house* e com o seu salário paga as mensalidades da faculdade. É descrito, pelo primo, como um homem que gosta de farras noturnas e que desperdiça seu dinheiro em bebida. Percebe a sociedade de uma maneira mais pessimista e não crê em uma democracia racial, nem que a ascensão de alguns negros fará com que o racismo acabe e que essas pessoas sejam aceitas na sociedade.

Ao debater sobre as mudanças sociais, Antônio acredita que a eleição de Barack Obama para presidente dos Estados Unidos comprovaria que o mundo está se modificando e que, através dele, os estereótipos sobre as pessoas negras se dissipariam, afirmando: “O Obama trouxe a possibilidade de transformação da história. Nosso símbolo deixou de ser sexual e passou a ser de ascensão social!” (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 56). André, por sua vez, identifica que a eleição de um estadunidense negro foi uma forma de abrandar a crise daquele país:

Sua Melanina Acentuada não passa de um disfarce sociopolítico pra sensibilizar a comunidade internacional a ajudar os americanos a sair daquele buraco econômico no qual se meteram! (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 56)

Dessa maneira, essa personagem enxerga que as pessoas negras permanecem em um local periférico e que a cor, nesse contexto, foi utilizada para abrandar questões econômicas, sociais, culturais e étnico-raciais existentes.

Antônio acredita no sistema social e nas leis que regem o mesmo e, por meio disso, tenta manter sua sanidade enquanto está confinado. No início da peça André empenha-se em convencer o primo que a medida provisória é uma realidade e não a fantasia de um bêbado que não se curou da ressaca. Ele narra para o primo que na noite anterior, enquanto estava no bar, a polícia o levou para a delegacia, onde uma socióloga lhe explicou a normativa e pediu que escolhesse para qual região africana gostaria de ser deportado. A profissional o aconselhou a optar pelo país de onde sua família veio na época do tráfico

atlântico, quando africanos e africanas eram capturados e escravizados em outras regiões. Para a socióloga, era obrigação de André (e conseqüentemente de todos os negros brasileiros) saber sua origem.

Nesse sentido, temos uma relevante questão em relação à identidade negra: a lacuna de origem. André não sabe qual país escolher, pois desconhece sua origem. Conforme Regiane Augusto de Mattos (2012), o continente africano era conhecido como Guiné e usava-se a expressão “negros da Guiné”, para referenciar as pessoas do litoral da costa ocidental africana.

Essa expressão abrangeu outras regiões, porém, mais tarde com a intensificação do comércio de escravizados, os grupos africanos passaram a ser identificados por “nações” como, por exemplo, Congo, Monjolo e Benguelas. Dessa maneira, nos portos africanos ou brasileiros, esses sujeitos eram batizados recebendo um nome cristão, seguido do nome da nação a qual pretensamente pertencia. Esse poderia ser um indício de onde vieram os antepassados dos descendentes dos africanos que residem no país. No entanto, a autora compreende que:

[n]a realidade as chamadas “nações” nada mais eram do que nomes de portos de embarque ou dos principais mercados de escravos do continente africano. Muito raramente a etnia original do africano era identificada. Portanto, essa prática estava relacionada diretamente ao tráfico atlântico de escravos africanos. (MATTOS, 2012, p. 114)

Ao investigar sua origem, André possivelmente chegaria até o porto onde seus antepassados foram deportados para serem escravizados. Antônio também se questiona sobre essa lacuna de origem, lembrando que sua namorada, Capitu, também negra, ficava tentando descobrir suas origens através de pinturas antigas de africanos e fotos atuais das suas famílias. Ela chegara à conclusão de que era de proveniência angolana e Antônio, etíope.

Para as duas personagens de *Namíbia, Não!* e, acreditamos que para a maioria dos descendentes de africanos, essa é uma lacuna que promove fissuras identitárias. Ao procurar apagar as origens das pessoas escravizadas, o colonizador tentou impor seu projeto colonial.

Ainda segundo Mattos (2012), os escravistas promoviam rivalidades entre distintos grupos de africanos escravizados, assujeitando tais pessoas com maior facilidade. Além disso, os escravizados eram marcados com suas iniciais ou o



símbolo do escravista. Essa prática de requerer que seres humanos fossem transformados em objetos, depõe muito sobre os estereótipos caricatos das personagens negras tanto na dramaturgia (como as que foram vistas no capítulo anterior), como nos romances, poesias etc. Ao longo do processo histórico essas pessoas foram representadas como mercadorias, como o humano improvável que mencionamos na parte inicial deste trabalho. Essas figuras dramáticas não representavam seus próprios anseios, sendo suas preocupações ligadas às famílias brancas. Desse modo, carregavam o estereótipo animalizado e coisificado.

Essa lacuna de origem no Brasil também tem relação com a queima dos arquivos referentes ao período da escravidão. Quando o então Ministro da Fazenda Rui Barbosa (no cargo de 1889 a 1891), através de um decreto ordenou que os vestígios dessa prática fossem destruídos. Isso significa que reconstruir o caminho do comércio atlântico e, por conseguinte, a origem dos povos escravizados no Brasil é uma tarefa muito mais complexa.

Na trama, os primos acreditam que por conta disso suas ascendências nunca serão descobertas. Eles discutem quais as intenções do antigo Ministro em realizar tal ação. Para André, a queima ocorreu porque o político previa a solicitação de indenização por parte dos descendentes de escravizados. Por outro lado, Antônio está convicto de que o ato ocorreu para evitar que os escravistas solicitassem indenização por causa da abolição. Com a queima, de acordo com ele, evitou-se um dano aos cofres públicos.

Anúnciação utiliza a destruição dos documentos, um fato histórico, e o embate de ideias entre os personagens sobre o fato, para debater as questões sociais de nossa sociedade. No texto dramático, um advogado é entrevistado por Jô Soares (através das vozes em *off*) e pede indenização para os descendentes de africanos escravizados no Brasil e essa ação, acreditam as personagens, motiva o governo brasileiro a criar a medida provisória decretando que todos os “melaninas acentuadas” sejam deportados para África:

Cidadãos com traços e características que lembrem, mesmo que de longe, uma ascendência africana, a partir de hoje, 13 de maio de 2020, deverão ser capturados e deportados para os países africanos, como medida de correção do erro cometido pela então Colônia Portuguesa, e continuado pelo Império e pela República Brasileira. Erro esse que gerou quatro séculos de trabalhos gratuitos realizados [...]. Com o

intuito de reparar esse gravíssimo erro cometido pela União, essa Medida prevê a volta desses cidadãos, e de seus descendentes, para terras africanas em caráter de urgência. (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 23)

A data de 13 de maio é emblemática, pois marca também o dia e o mês da abolição da escravidão no Brasil. O que deveria ser uma medida de humanização e inserção dos ex-escravizados na sociedade nacional, foi uma ação que não garantiu a emancipação desses sujeitos no território nacional. Na trama, a medida é defendida pelo governo como uma política pública de reparação histórica, mas seu objetivo verdadeiro é eliminar as pessoas negras do país.

Através dessa resolução governamental os primos começam a repensar suas identidades, porque ao aceitar pacificamente a deportação para a África, estariam reconstruindo suas lacunas de origem. Contudo, ao rejeitar a deportação, estariam pretensamente negando a ligação com o continente africano e assumindo para si uma identidade brasileira, que, de fato, lhes está sendo negada pelo Estado.

No texto fica explícito que o meio social das personagens negras também despreza a brasilidade dos “melaninas acentuadas”, pois os vizinhos requerem que Antônio e André voltem para África quando o governo corta a luz das casas próximas ao apartamento deles como forma de pressionar que aceitem a determinação. Os primos permanecem no local, pois sabem que existe um decreto que proíbe a invasão a domicílio. Eles se mantêm confinados tentando encontrar uma maneira de escapar da deportação. A sociedade externa os avisa que eles não são bem-vindos naquele espaço: são negros em uma sociedade que se almeja embranquecida.

A escrita de Anúnciação é uma análise pungente da sociedade brasileira, já que ele utiliza fatos verídicos para refletir os conflitos sociais e étnico-raciais. A ameaça de expulsão do apartamento e a pressão para que isso ocorra, cortando o fornecimento de água e luz elétrica, como citamos acima, é fato comum em muitos casos de reintegração de posse ou desapropriação. Recentemente, em 7 de novembro de 2018, isso ocorreu no Quilombo dos Lemos em Porto Alegre. Segundo informações do portal *Sul21*, os moradores habitam ali desde 1960 e o território trata-se de um quilombo urbano. A reportagem destaca que muitas famílias saíram do local pela pressão do Estado

e as que ainda permaneceram tiveram o fornecimento da água e a luz cortados.<sup>21</sup> Nesse sentido, identificamos que as reflexões propostas pelo autor mostram o cenário contemporâneo, problematizando os mecanismos judiciais que apartam os sujeitos negros da sociedade nacional.

Para além dos dispositivos jurídicos, a trama revela os conflitos étnico-raciais através da medida provisória, e promove a reflexão sobre a identidade dos sujeitos que são alvos dessa política. São os traços e as características que registram a ascendência africana que delimitam quem será deportado. O corpo, portanto, torna-se alvo dessa política racista. Segundo Neuza Santos Souza:

A identidade do sujeito depende, em grande medida, da relação que ele cria com o corpo. A imagem e o enunciado identificatório que o sujeito tem de si estão baseados na experiência de dor, prazer e desprazer que o corpo obriga-lhe a sentir e a pensar. (SOUZA, 1983, p. 6)

A medida nega a identidade que foi construída ao longo dos séculos de trabalho escravizado e livre no território nacional e cria um processo racista que visa deportar compulsoriamente os sujeitos negros para o continente africano. Como citado no capítulo inicial, africanos escravizados tiveram que ressignificar suas identidades para sobreviver às novas configurações sociais. André e Antônio são duas personagens negras refletindo sobre essas dinâmicas sociais e seus lugares em um mundo que reflete uma hegemonia da branquitude. Essa supremacia é representada também pelos objetos presentes no apartamento, todos brancos, e pelas vozes das personagens que representam o governo.

Diferentemente do que propõe e supõe a tal medida, foram quatro séculos de escravidão, nos quais os escravizados africanos e seus descendentes tiveram que ressignificar suas identidades. A África não é o mesmo continente desde o sequestro de milhares de pessoas. É importante ter consciência que os sujeitos que lá ficaram e seus descendentes também construíram novos laços e novas identidades.

Na trama, os negros brasileiros se veem em um novo cenário, sua identidade nacional é negada pelo Estado e pela sociedade que almeja que retornem à África. Além disso, muitos africanos não almejam receber esses

---

21 Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/cidades/2018/11/sem-cumprir-protocolo-reintegracao-de-posse-do-quilombo-lemos-e-suspensa/>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

sujeitos em seus territórios. Esse fato fica latente quando a voz em off da apresentadora Glória Maria, junto a uma comitiva de “melaninas acentuadas”, conta que fora recebida a tiros no aeroporto angolano, sob protesto da população local:

Eles protestam com faixas... temem que esses ex-brasileiros recém-chegados aumentem ainda mais o número de desempregados, e provoquem uma disputa acirrada pelas poucas vagas de trabalho que existem em Angola... (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 68)

Conforme o texto, poderia surgir, a partir da captura no Brasil e deportação para aquele país, uma nova nacionalidade denominada como “angoleiro”. Acreditamos que a expulsão do território nacional e a entrada na África modifiquem não somente a nacionalidade dos “melaninas acentuadas”, mas a identidade desses sujeitos.

No confinamento, os primos compreendem que ser negro brasileiro é ser repellido pela branquitude e rejeitado pelo território de seus ancestrais. Essa nova identidade seria construída em negação com as duas raízes que as personagens negras possuem, o Brasil e o continente africano.

Ainda sobre identidade, outra questão relevante abordada na obra, é sobre os descendentes de africanos de pele clara e seus traços negroides que em alguns personagens são menos ou mais acentuados. Um dos primeiros questionamentos dos primos é se a conhecida atriz Camila Pitanga seria levada ou não. Eles acreditam que ela poderia escolher se iria partir, pois sua pele é clara. O mesmo ocorreria com a namorada de André, Astrid, mulher negra de tez mais clara, que, segundo o estudante de direito, não foi levada pelos policiais como ele. Antônio salienta, porém, que os traços dela são característicos de um africano, para o que conclui André:

Talvez seja por isso que ela não me acompanhou. Ficou com medo de perceberem que, apesar de não ter a Melanina Acentuada, ela tinha um pezinho na África. (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 61)

No excerto acima, nota-se uma hierarquia racista de cor, na qual o tom da pele mais clara fez com que Astrid “se passasse” por branca, o que impediu que ela fosse encaminhada para alguma região africana. Essa prática de criar escalas baseando-se pela cor é chamada de colorismo ou pigmentocracia.

Nesse contexto, pessoas de pele clara possuem alguns privilégios enquanto pessoas de pele escura, desvantagem em decorrência da sua tonalidade: “[...] é pertinente pensar que a prática do colorismo derivou-se de valores criados e reforçados pela supremacia branca” (NASCIMENTO, 2015, p. 171).

Esse privilégio de viver no mundo branco como um “igual” também é retratado na obra *Cancros Sociais*, de Maria Ribeiro, mencionada no capítulo anterior e analisada por Mendes (1982). Nela, a personagem Eugênio, um mulato, é criado como filho por um barão, ação que só é possível porque o menino tem a pele clara.

Em outro caso de *Namíbia, Não!*, ainda referente ao colorismo, a personagem Dona Aracy, vizinha de André e Antônio, que nunca se considerou negra, sai a rua sem qualquer temor. Os primos acompanham pela janela do apartamento ela ser capturada e deportada.

SENHORA (*off*): (*chorando*) Reparem bem na minha pele. Eu sou de melanina suave... clarinha! Vocês estão cometendo uma injustiça!

ANTÔNIO: (*Antônio grita pela janela*) Soltem essa senhora! Respeitem a terceira idade! Parem com essa palhaçada! [...]

ANDRÉ: (*incisivo*) [...] Dona Aracy tem a Melanina Acentuada! Sempre teve! Por ter a pele um pouco mais clara, se achava descendente de australianos. (*sádico*) Mas o destino mostrou a verdade. E agora, quando ela se vir no meio de uma tribo africana no Congo, ela terá certeza absoluta que sua melanina é bem exaltada! (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 72)

Nesse momento da peça, a personagem Aracy é obrigada a deparar-se com a identidade negra de maneira compulsória, em uma ação violenta, de uma crise identitária. Sua melanina, embora negada por ela, lhe rendeu como destino a deportação. Conforme exposto na citação acima, a personagem André fala da negação da identidade negra e o processo racista que a constituiu. Em relação a esse processo, Souza reflete:

Pensar sobre a identidade negra redonda sempre em sofrimento para o sujeito. Em função disto, o pensamento cria espaços de censura a liberdade de expressão e, simultaneamente suprime retalhos da própria matéria. A violência racista subtrai do sujeito a possibilidade de explorar e extrair do pensamento todo o infinito potencial de criatividade, beleza e prazer que ele é capaz de produzir. (SOUZA, 1983, p. 10)

A violência explica porque Dona Aracy tentava negar essa identidade, numa espécie de tentativa de sobrevivência. Na visão crítica de André, ao não

se assumir, ela acreditou que realmente não tinha melanina acentuada. Contudo, o governo brasileiro identificou esse atravessamento étnico-racial. Assim, como analisa Souza, a identidade para os sujeitos negros transforma-se em um processo de sofrimento e represália.

De acordo com Munanga (2009), o processo de aquisição da identidade surge quando identificamos as diferenças entre nosso grupo de origem e os demais. Para o autor, a identidade, então, funciona como uma ideologia, conservando os laços de um grupo. Porém essa consciência pode criar uma vontade de separar os grupos e pode fazer incentivar o surgimento de uma ordem dominante.

No contexto de *Namíbia, Não!* a identidade negra não tem predomínio, está escamoteada, e, desse modo, a ordem dominante cria uma medida provisória que busca a supremacia de um grupo sobre o outro. Nos textos dramáticos analisados no capítulo anterior é possível identificar que a supremacia branca relegou à personagem negra papéis secundários e estereotipados. Essa visão pejorativa vem sendo rompida com os movimentos de negritude, como os apresentados no início deste trabalho.

Em primeiro lugar é importante frisar que a *negritude*, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce de um simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A *negritude* e/ou identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu com o nome de negros. (MUNANGA, 2009, p. 20. Grifo do autor)

A negritude nasce como um laço de solidariedade entre os oprimidos negros, como uma reação à predominância branca nos espaços sociais. É essa predominância que Anúnciação convida o leitor e/ou espectador de sua obra a refletir. Ele, assim como outros autores citados, trabalha com estereótipos, mas em sua escrita a caricatura ganha propositalmente um tom irônico, principalmente no que diz respeito às imagens pré-concebidas que os brancos têm a respeito do continente africano.

Exemplo desta escolha do dramaturgo é a situação de desconhecimento da socióloga sobre o continente africano já mencionada aqui e no capítulo de abertura deste trabalho. André relata ao primo que encontrou a profissional na

delegacia e ela sugerira que, como ele desconhecia o país de origem de seus ancestrais, fosse enviado aleatoriamente para a Namíbia. O estudante rejeita a ideia e é categórico ao dizer que não fala alemão – a língua até os anos de 1990 era a oficial no país. A argumentação do universitário provocara gargalhadas de estranheza na socióloga, que não sabia que a Namíbia era uma ex-colônia alemã – provavelmente pela crença na África como um local homogêneo, com apenas um idioma e de cultura única.

Visões distorcidas sobre o continente africano também estão no imaginário dos primos. Embora saibam muito mais informações do que a socióloga, para eles é um território estranho. Na visão de Antônio não há motivos para morar em qualquer país africano, já que os laços com os possíveis parentes que ficaram não existem mais. André, por sua vez, cogita que eles deveriam voltar para realizar ajudas humanitárias e acabar com a exploração vivenciada sistematicamente pelos africanos. Compreendemos, portanto, que o pensamento civilizatório da branquitude está presente no estudante.

O continente preenche, então, dois estereótipos na peça teatral. O primeiro é o local onde as personagens negras podem completar suas lacunas de origem e conhecer a história e a cultura de seus ancestrais. O segundo, é o continente que é desprovido de tudo que o mundo ocidental oferece, como enfatiza André:

Por que você não vai lá aplicar seus conhecimentos diplomáticos? Sua inteligência? Você sabia que hoje em dia só se morre de Aids na África? Existem remédios avançadíssimos que controlam o HIV no corpo humano evitando o desenvolvimento de doenças... Hoje em dia quase ninguém morre por causa do vírus HIV. [...] Eu pergunto, mas eu sei a resposta. Porque ir para aquele “cu do mundo”, como você mesmo disse, iria te deixar privado de tudo isso aqui... privado da vida confortável [...]. Tudo isso que a nossa cultura te proporciona, Antônio, iria acabar! (ANUNCIAÇÃO, 2015, p. 54-55)

A África descrita por ele com certeza existe, mas não é a única realidade daquele continente. O imaginário de André e Antônio reconhece apenas a miséria que os atemoriza. Como levantado no capítulo de abertura, ao citar a autora Chimamanda Ngozi Adichie (2010), é nocivo analisar o continente africano em uma perspectiva limitada, na qual as pessoas estão esperando ser salvas pelo “branco gentil”. Na trama, as personagens negras, impregnadas pelo

imaginário da branquitude, acreditam que, ao serem deportadas para África, ajudariam a salvar aquele continente.

O ideal civilizador perpassa o imaginário embranquecido que foi imposto aos sujeitos dos países colonizados. Não só os primos têm esse conceito introjetado, mas a sociedade brasileira no geral. Não sabemos precisar se esse estereótipo é uma crença do autor ou uma provocação do mesmo aos espectadores e leitores de sua obra. Acreditamos mais fortemente na segunda hipótese, já que *Namíbia, Não!* carrega a ironia como principal característica para desenvolver a crítica social.

Essa ironia também pode ser identificada nas passagens distópicas escritas pelo autor como, por exemplo, na cena em que os “melaninas acentuadas” são deportados. Enquanto isso acontece cai neve no Rio de Janeiro, e Antônio remete aquela paisagem à Áustria, onde fica tudo branco com o fenômeno natural. Anúnciação expõe com esta metáfora o pensamento da branquitude que, através da medida provisória, pretende retirar as pessoas negras do Brasil e transformar o país em uma pseudo-Europa, de paisagem igualmente branca.

Além disso, André pinta o rosto de branco como estratégia para sair de casa e comprar comida, mas o seu plano não se concretiza. Essa passagem denota que a pessoa negra frente à supremacia branca precisa se camuflar para sobreviver. Compreendemos que Anúnciação procura problematizar o desejo da branquitude de concretizar uma sociedade branca, eliminando do país os “melaninas acentuadas” para efetivar uma vontade racista de supremacia.

*Namíbia, Não!* é uma importante obra da dramaturgia nacional contemporânea, pois reflete de forma crítica temas importantes da sociedade brasileira. Através de fatos distópicos, é possível compreender um pouco mais sobre como as pessoas negras ainda são tratadas nesse país e como medidas racistas impedem os sujeitos negros de viver plenamente.

A obra rompe com o estereótipo da personagem negra, pois são elas que narram suas próprias histórias e vivem seus anseios, felicidades e infelicidades. André e Antônio são figuras dramáticas complexas que apresentam diferentes pontos de vistas sobre a realidade na qual estão inseridos. O autor humaniza as personagens. Cumpre frisar, contudo, que embora eles não estejam vivendo a partir dos anseios das personagens brancas, os primos agem de acordo com as



normas sociais que o Estado, hegemonicamente branco, impõe. Ou seja, a branquitude ainda impera na vida das personagens negras.

## 5 Considerações finais

A escrita de dramaturgos negros, como Abdias do Nascimento e Aldri Anunciação, ao romper com o estereótipo de inferiorização das pessoas negras no teatro pode ser posicionada como uma reação aos padrões civilizatórios da branquitude. Essa ação vai além da retirada da personagem negra do pano de fundo das histórias de personagens brancas, ela significa que os artistas negros estão criando suas próprias histórias e demarcando seus posicionamentos políticos e artísticos, resistindo a um histórico de opressão e tentativas de apagamento cultural simbólico.

Compreendemos que os dramaturgos negros analisados, através de suas obras, realizam um movimento para romper com a hegemonia branca que construiu o teatro brasileiro. Além disso, suas escritas significam a humanização da personagem negra, em figuras como André, Antônio, Ifigênia e Emanuel.

Contudo, suas dramaturgias podem apresentar, em alguma medida, estereótipos sobre os sujeitos negros, tais como o emprego da cachaça como a “bebida de negro”, presente na peça *Sortilégio II*, e a África como o continente que precisa ser tutelado para ser salvo das ambições imperialistas, retratado em *Namíbia, Não!*

Ao pesquisar os textos de dramaturgos negros, vislumbramos a escrita negra como um campo do saber teatral que necessita ser estudado. O teatro, e a arte em geral, são habitualmente representados como vertentes que analisam e refletem sobre a sociedade em que se inserem. Por isso escolhemos questionar o saber hegemonicamente branco ao verificar como personagens negras foram sendo construídas ao longo da história do teatro no Brasil e como essa construção revela os valores da sociedade nacional.

Para além disso, buscamos por meio desse trabalho enegrecer a pesquisa teatral. Compreendemos que investigar as personagens negras através dos conceitos de branquitude e negritude contribui para desnaturalizar o olhar estereotipado que desumanizou essas figuras dramáticas.

Antes de investigar a escrita dos dramaturgos negros, buscamos realizar um panorama sobre como a personagem negra foi construída ao longo da dramaturgia. E, assim, percebemos o quão estereotipadas, excludentes,

inferiorizadas e caricatas são muitas das figuras negras no teatro. Essas tramas são ferramentas políticas que posicionam os sujeitos negros a partir de uma perspectiva racista.

Através de alguns textos dramáticos, destacamos alguns estereótipos mais recorrentes. Dentre eles, a negra e o negro velho sendo retratados como o arquétipo do servilismo, revelando como a sociedade hegemonicamente branca direciona o lugar social das pessoas negras. Esses sujeitos eram caracterizados como abnegados e com almas brancas. Como a personagem Lourenço, protagonista de *O Escravo Fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro, que embora possua papel de destaque, tem suas ações justificadas na solução dos conflitos dramáticos de seus escravistas Lemos e Eulália. Por ser fiel, servil e ordeiro a personagem era representada como alguém com “atitudes de branco”. Ao embranquecer, chegava mais próximo do ideal de humanização, do imaginário social da branquitude que enxerga como uma ação positiva os sujeitos cujas atitudes não rompem com a hierarquia racial. Por outro lado, quando essas personagens agem conforme suas próprias ambições, são caracterizadas como traiçoeiras.

A personagem Melize, de *Pedro Mico*, de Calado, representa bem o arquétipo maléfico quando, desprezada por Pedro, o entrega para a polícia. Ao romper com o servilismo imaginado para o sujeito negro (e feminino), ela se revela, no enredo, uma figura ardilosa, que necessita ser perdoada.

Outra personagem que não é bem vista por agir conforme seus desejos pessoais é Pedro de *O demônio familiar*, de José de Alencar. Ele é a personificação do moleque cria da casa grande, que deveria ser agradecido por ser criado pela família branca, mas promove uma ruptura social ao ambicionar ser cocheiro e manipular as personagens brancas para conseguir seus objetivos. Descoberto, ganha a alforria como punição. O que poderia ser representado como um ato benéfico para o garoto, pois a partir da libertação teria possibilidade de procurar o emprego sonhado, é concebido pelo escravista como castigo. Dessa maneira, Pedro é a personagem negra que consegue arquitetar diversas tramas na casa que o criou, e até mesmo ludibriar seus donos, mas sucumbe ao se deparar com a sociedade. Para o meio escravista era como dizer que, mesmo liberto, o negro, humano improvável, não conseguiria se integrar à sociedade de classes. Deveria sempre ser tutelado pela hegemonia branca.

No século XX alguns autores brancos, como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Antônio Calado e Julio Conte, escreveram tramas que possibilitam uma centralidade maior para a personagem negra. Porém, as personagens de destaque são destituídas de consciência racial e, em sua maioria, são masculinas – cabendo ainda à mulher negra as mesmas imagens pejorativas.

Por outro lado, ao analisar a escrita de Aldri Anunciação e Abdias do Nascimento, é visível um deslocamento, tanto da personagem construída no século XIX, como das construídas no século XX. Elas têm uma maior compreensão da posição do negro na sociedade, como é o caso de Antônio e André.

Em *Sortilégio II*, Emanuel lembra-se que foi preso injustamente por diversas vezes. O próprio autor já havia sido encarcerado por lutar contra o racismo. Na prisão, criou juntamente com outros apenados o Teatro do Sentenciado, em que os próprios presos escreviam e encenavam as peças teatrais. Depois de solto criou o TEN, que funcionou como um espaço político e social de tomada de consciência racial e valorização da estética de origem africana. Ou seja, assim como Emanuel, Nascimento percebeu que a cor de sua pele determinava o seu espaço social. Ambos, assim como os africanos diaspóricos que desembarcaram em nosso território, precisaram ressignificar suas identidades. Emanuel decide entregar-se à morte, num final de reencontro com sua identidade negra. O autor, por sua vez, também busca a identidade negra, mas com ações que repercutiram de forma muito significativa na sociedade brasileira.

Os dramaturgos analisados humanizam as personagens negras e colaboram para uma nova visão da estética negra. Aldri Anunciação e Abdias Nascimento preocuparam-se em construir enredos que respondessem aos anseios da negritude, isto é, de posituação da identidade negra.

Através da análise mais detalhada desses dois dramaturgos, compreendemos que surge um tipo de personagem negra mais preocupada em combater as caricaturas racistas que historicamente serviram para representá-las. Figuras dramáticas que anseiam viver seus próprios conflitos e satisfazer seus interesses.

Embora as personagens dos dois dramaturgos pesquisados ainda vivam sob hierarquias raciais e sob imposições da branquitude, elas vivenciam seus

conflitos em primeira pessoa. Além disso, analisam as hierarquias raciais de uma maneira crítica. Emanuel, Antônio e André buscam libertar-se da hegemonia branca e refletir sobre a sociedade racista que os cerca.

Ainda hoje na dramaturgia nos deparamos com caricaturas negras. Além disso, ocupamos espaços periféricos em várias vertentes, como nos currículos escolares e universitários, e como, também, em textos dramáticos encenados, novelas, filmes etc. Nesse contexto, falar do teatro negro a partir da visão de dramaturgos negros, é reafirmar a importância das estéticas e dos saberes negros para a sociedade brasileira.

O racismo é uma herança do período da escravização, algo que necessita ser analisado, questionado e desconstruído. Através dos conceitos de branquitude e negritude, nos debruçamos sobre as tramas que retrataram as personagens negras e tentamos, ainda que de maneira breve, provocar fissuras no discurso hegemônico que inferioriza as pessoas negras.

## Referências

Advogada negra é algemada ao pedir para rever processo em fórum de Caxias. In: **Geledes**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/advogada-negra-e-algemada-ao-pedir-para-rever-processo-em-forum-de-caxias/>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. 2010. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

ALADRÉN, Gabriel. O tráfico de escravos e a escravidão na América portuguesa. In: DANTAS, Carolina Vianna.; MATOS, Hebe.; e ABREU, Martha. (Orgs.). **O negro no Brasil: trajetórias e lutas em dez aulas de história**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

ALMEIDA, Rosélia Oliveira de. **Ajofé e Alcolometria. Poderão viver juntos? As escolas diante das mudanças sócio culturais ligadas à produção de cachaças artesanais na microrregião de Abraía- BA**. Campinas, SP: [s/n], 2008.

ANUNCIAÇÃO, Aldri. **Namíbia, Não!** 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2015.

AUGEL, Moema Parente. A fala identitária: teatro afro brasileiro hoje. In: **Afro-Ásia**, nº 24, p. 291- 323, 2000.

AZEVEDO, Arthur. **A capital Federal**. 2º ed. – Porto Alegre: Mercado aberto, 2002.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (Org.) **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

BERND, Zilá. **O que é negritude?** 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BIKO, Steve. **Escrevo o que eu quero**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

BRANDÃO, C. R. **Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural**, 1986. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/115710/000809900.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em 15 set. 2018.

CALADO, Antônio. **A revolta da cachaça: teatro negro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

CANDIDO, Mariana P. O limite tênue entre liberdade e escravidão em benguela durante a era do comércio transatlântico. **Afro-Ásia** [online]. 2013, n.47, pp.239-268. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0002-05912013000100007>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil**. 2014. 290 f. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/115710>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco; LUCINDO, Willian Robson Soares. Outras experiências no século XX: pensando pan-africanismo, a negritude e o movimento negro. In: Cláudia Mortari (Org). **Introdução aos estudos africanos e da diáspora**. Led. Florianópolis/SC: DIOESC; UDESC, 2015.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a Negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CONTE, Julio. [et. a/]. **Bailei na curva**. 2ª ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1994.

CULTNE DOC - **Black Experimental Theater - Teatro Experimental do Negro - Abdias Nascimento**. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=6Vv2wkQBqS>>. Acesso em 19 de novembro de 2018.

CUTI, Luiz Silva. **Quem tem medo da palavra negro**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012. Disponível em:<[http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/quemtemmedodapalavraneuro\\_cuti.pdf](http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/quemtemmedodapalavraneuro_cuti.pdf)>. Acesso em: 07 ago. 2018.

Dicionário de nomes próprios. **Emanuel**. Disponível em:  
<<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/emanuel>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

D'AVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil- 1917-1945**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DOMINGUES, Petrônio. Tudo preto: A invenção do teatro negro no Brasil. **Luso Brazilian Review**, vol. 46, n. 2, 2009, pp.113-128.

ESCOBAR, Geanine Vargas. **Memória da Militância Negra durante a Ditadura Militar no Brasil e a Luta Antirracista através do Acervo Fotográfico de Oliveira Silveira (1971-1988)**, Pelotas, 2014.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis, As fenícias, As bacantes**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FERREIRA, Ligia Fonseca. 'Negritude', 'Negridade', 'Negrícia': história e sentidos de três conceitos viajantes. **Via Atlântica (USP)**, v. 9, p. 163-184, 2006. Disponível em:  
<<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50048/54176>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

FLECK, Giovana. Sem cumprir protocolo, reintegração de posse do Quilombo Lemos é suspensa. **Sul21**. Disponível em:  
<<https://www.sul21.com.br/cidades/2018/11/sem-cumprir-protocolo-reintegracao-de-posse-do-quilombo-lemos-e-suspensa/>>. Acesso em 9 nov. 2018.

FONSECA, Dagoberto José. **Políticas públicas e ações afirmativas**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black tie**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

Heróis de todo mundo: Oliveira Silveira (1941-2009). In: **A cor da cultura**. Disponível em:< <http://antigo.acordacultura.org.br/herois/heroio/oliveirasilveira>>. Acesso em: 18 dez. 2018.



KARAM, Vera. **Vera Karam**: obra reunida. Porto Alegre, Instituto Nacional do livro: Corag, 2013.

LEAL, Maria Lúcia. Anjo Negro: Cor e Desejo. In: **IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT)**, 2008, Salvador. Anais do IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: CULT e Pós-Cultura (UFBA), 2008.

LOTIERZO, Tatiana; SCHWARCZ, Lilian Katri Moritz. Raça, gênero e projeto branqueador: a redenção de Cam, de modesto brocos. **Artelegie** (Online), 254, v. 5, p. 35-56, 2013. Disponível em: <[http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article\\_PDF/article\\_a254.pdf](http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a254.pdf)>. Acesso em: 28 ago. 2018.

MALAVOTA, Claudia Mortari. Construindo vidas na diáspora. Os africanos da cidade do Desterro, Ilha de Santa Catarina (Século XIX). **História** (São Paulo. Online), v. 32, p. 281-303, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v32n1/16.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MARTINS, Ieda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MATTOS, Regiane Augusto de. **De cassange, mina, benguela a gentio da Guiné: grupos étnicos e formação de identidades africanas na cidade de São Paulo (1800-1850)**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2006.

\_\_\_\_\_. **História e cultura afro-brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

**Melanina Digital**. Disponível em: <<http://melaninadigital.com/>>. Acesso em: 25 out. 2018.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888**. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat. **O espírito das leis**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

MOURA, Christian Fernando dos Santos. A brutal solidão negra no paraíso racial: a representação do negro no teatro brasileiro moderno a partir da leitura da peça Anjo Negro, de Nelson Rodrigues. **Pitágoras 5000- Revistas de Estudos Teatrais**, v., p.,38-51, 2012. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/38>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e sentidos**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: história línguas, culturas e outras civilizações**. São Paulo: Gaudí Editorial, 2012.

\_\_\_\_\_. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In. **Cadernos Penesb 5** – Periódico do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira. Niterói: Ed. ALTERNATIVA/EdUFF, 2004.

NASCIMENTO, Abdias (org.). **Dramas para Negros e Prólogo para Brancos**. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

\_\_\_\_\_. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. **Sortilégio II - Mistério Negro de Zumbi Redivivo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. In: **Estudos avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, Abril, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 16 dez. 2018.

NASCIMENTO, Giovana Xavier da Conceição. Os perigos dos Negros Brancos: cultura mulata, classe e beleza eugênica no pós-emancipação (EUA, 1900-1920). **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 35, n. 69, p. 155-176, 2015 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882015000100155&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882015000100155&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 6 nov. 2018.

PIZA, Edith Silveira Pompeu. **O caminho das águas**: estereótipos de personagens negras por escritoras brancas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 1998.

RICARDO, Isabel Luís Machado Cardoso. A influência de Portugal no Oriente. **E-Revista de Estudos Interculturais**, Porto, 2016. Disponível em: <[http://www.iscap.ipp.pt/cei/EREI%20Site/4Artigos/Trabalhos%20EI/Isabel%20Ricardo\\_Influencias%20de%20Portugal%20no%20Oriente.pdf](http://www.iscap.ipp.pt/cei/EREI%20Site/4Artigos/Trabalhos%20EI/Isabel%20Ricardo_Influencias%20de%20Portugal%20no%20Oriente.pdf)>. Acesso em: 28 ago. 2018.

SCHWARCZ, Lilian Katri Moritz. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SILVA, Daniel Marques. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. **Sala Preta**, v. 6, p. 55-64, USP, 2006.

SOUZA, Julianna Rosa de. Personagem Negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramaturgica brasileira. **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 274-295, ago. 2017. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602017000200274&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602017000200274&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 23 nov. 2018.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2014.

SOUZA, Neuza Santos. **“Tornar-se negro”**: As vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.