

• OUTRAS LETRAS

O DEMÔNIO E O ANJO: PERSONAGENS NEGRAS E IDEIA DE PRECONCEITO RACIAL NO TEATRO BRASILEIRO

Valdemar Valente Junior*

Resumo: Este texto tem como objetivo estabelecer situações de comparação envolvendo teatro e preconceito racial. Assim, elegemos duas peças teatrais separadas pelo espaço de quase um século, escritas por dois importantes escritores brasileiros: José de Alencar e Nelson Rodrigues. O tempo que separa cada autor não é suficiente para atenuar a marca do preconceito racial na sociedade brasileira. As peças cumprem a função de elucidar questões relativas ao estigma da cor como barreira social que persiste no Brasil.

Palavras-chave: Preconceito. Escravidão. Violência.

GÊNESE DO TEATRO

■ **A** fixação definida de um teatro brasileiro de feição burguesa corresponde ao advento romântico e à presença de atores como João Caetano e autores como Martins Pena. Nesse ponto específico parece exemplificar-se uma conduta e uma produção que se estendem como prática a ser incorporada pelas gerações seguintes. Em vista disso, no auge do Segundo Império situa-se uma produção que agrega em sua demanda por apresentações figuras de proa das letras, no que tange ao prestígio de que gozam junto ao público e à crítica. Desse modo, se Martins Pena é essencialmente um homem de teatro, a geração que o sucede se compõe de romancistas e, eventualmente, de poetas que se exercitam nos misteres do texto para o palco. Assim, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis e José de Alencar, entre os mais destacados, também se dedicam a escrever peças, e o último, talvez pelas questões de cunho polêmico em que se envolve, tem um efetivo destaque.

* Universidade Castelo Branco (UCB) – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. E-mail: valdemarvalente@gmail.com

Vive-se na capital da Corte um período de definição do gosto público, dominado pelo teor moralizante dos dramas e comédias ao paladar de uma elite pseudoletuada que tem a exclusividade do acesso a esses espaços. Vive-se também um clima de questionamento acerca de demandas de ordem política que têm no opróbrio do regime de escravidão um ponto destoante. A situação de um país de economia essencialmente agrícola serve de defesa e argumento aos escravocratas no que parece significar a perpetuação do trabalho servil. “Será o *topos* maior da argumentação de cunho protelatário: dar tempo ao tempo, já que o Brasil não é a Europa, e é preciso respeitar as diferenças” (BOSI, 1992, p. 211). Por sua vez, no afã de poder legitimar uma representação do homem brasileiro, os românticos, ao elegerem o índio, idealizado para esse fim, acabam, por motivos óbvios, rejeitando o lugar do negro não só na literatura, como no sistema social. Por isso, torna-se inviável não recusá-lo, por sua condição de escravo, uma vez que a liberdade é um item determinante à consagração do caráter de nacionalidade. Além disso, pesa na balança o fato de o negro ter origem em outro continente, o que engessa qualquer proposta para sua adoção como brasileiro legítimo, além da dimensão do que a escravidão significa.

Nesse espaço possível de atuação, o teatro brasileiro parece restrito à menoridade, se pensarmos na revolução que a tomada de posição dos modernistas bem depois vem representar. Trata-se nesse tempo de um teatro de costumes, de feição essencialmente burguesa e conservadora, que reitera o preconceito das elites, sobretudo no que tange à divisão que configura os privilégios entre seu lugar social relacionado à ralé, à escória, que tem quase absoluta representação nos escravos da cidade e do eito. Na verdade, o prolongamento do estatuto da escravidão no Brasil traz consequências desastrosas no que tange ao estabelecimento de direitos sociais e de classes, uma vez que as elites, mesmo com a Abolição, não abrem mão de uma gama de privilégios arraigados à sua condição. Assim, no contexto de um país escravocrata, a partir das sucessivas leis que, de modo demagógico, visam gradualmente extinguir o trabalho servil, a figura do negro escravizado passa a ser lentamente incorporada às formas de expressão da cultura urbana que àquele momento atendem às necessidades de entretenimento da classe dominante, com a clara intenção de minimizar sua possível culpa, quando não de também tornar pública a falsa ideia de uma convivência sem traumas entre servos e senhores.

Pelo que fica exposto, as manifestações culturais da classe dominante possuem uma clara intenção no que se refere à manutenção de uma superioridade que não se restringe apenas à questão racial, mas tem desdobramentos mais graves, querendo parecer que essa marca distintiva se faz presente, sobretudo, na situação envolvendo a posse de bens, o que serve para manter em posição de inferioridade social os que de algum modo seguem subjugados e oprimidos. “Nesse sentido, o texto de ficção torna-se um terreno privilegiado para se reconstruir as representações que os senhores constroem de si mesmos e daqueles que se encontram a seu serviço” (SÜSSEKIND, 1982, p. 17). Assim, o escravo urbano, à disposição dos setores das elites e da pequena burguesia, transforma-se em alegoria de si mesmo, como espécie de recorte caricatural ao gosto do público que se compraz com as diferenças que o fazem rir do lugar ocupado pelo outro, que não lhe corresponde em classe e expectativa. Por conta disso, o escravo ladino, que se situa como alguém amainado à forma de ser de seus senhores, é visto como portador de certa situação de regalia, na medida em que se

serve da astúcia para contornar as manifestações de poder e, sobretudo, de violência, exercida contra os escravos orgulhosos, chamados de boçais, que, por conta de sua insubmissão, são mandados para o trabalho duro das lavouras no interior do país.

A estereotipia acerca do outro, sobretudo, no que diz respeito ao gesto e à fala, concorre para que se mantenha o distanciamento que serve para delimitar o campo de possibilidades de ascensão do subalterno, e assim suas tentativas de ascensão nunca chegam aos ouvidos das elites. Daí a utilização da fórmula que se assume como regra, no teatro de costumes, com a proposta de proporcionar o riso fácil às camadas superiores no tom de um deboche perverso de como se apresentam negros e pobres como resultado da situação desigual que os caracteriza. “A pessoa do negro aprecia ainda em algumas peças como figurante, ou exercendo qualquer função subalterna, irrelevante, não podendo ser considerada como personagem [...]” (MENDES, 1993, p. 29). O teatro de revista é por muito tempo o espaço de confirmação da fruição mais evidente do preconceito racial, passando a materializar-se como possível campo de negociação onde o subalterno, em etapa logo posterior à Abolição, busca um canal de expressão. Ainda que concorra em plena desigualdade, muitos artistas, por caminhos transversos, acabam por pontificar como estrelas desse *vaudeville* que ocupa o espaço destinado a fazer rir. Desse modo, mais que encontrar graça nas situações em voga ali satirizadas, o público vê no teatro de revista a possibilidade de ridicularizar, sobretudo, o que lhe aparece como estranho a sua situação de classe, sendo comuns as brincadeiras de extremo mau gosto envolvendo personagens negras.

Assim, custa algum tempo para que o negro assuma de algum modo um lugar de oposição a esse ponto de vista da cultura dominante, lançando mão de seus próprios códigos de expressão no teatro e posteriormente no cinema. A tomada de consciência a que nos referimos concorre para que, progressivamente, não só os atores negros, mas, sobretudo, a postura que a situação racial passa a representar seja vista como possibilidade efetiva de ocupação de lugares sociais, diferente do que historicamente acontece, não havendo por que negociar sua presença, em condição desigual, nos espaços da classe dominante. O teatro negro, portanto, assume uma importância que vai além da falta de divulgação decorrente da má vontade dos que têm o domínio dos meios culturais. No entanto, o possível entrave à plena ampliação da atividade teatral desenvolvida por escritores e atores negros em nada altera o sentido de resistência que se encerra nessa investida. Mais que conquistar fama e prestígio, o teatro negro delimita espaços de suma importância como ponto diferenciado à situação do negro como caricatura na sociedade onde buscava se adaptar em condições desiguais, em face das situações que lhes são impostas.

Desse modo, a presença do negro como personagem teatral concorre para que se efetive o questionamento acerca da carga de preconceito que advém da sociedade. Por mais que a separação de fato exista, inevitavelmente ocorre uma imposição no sentido de que as elites não sabem o que fazer com o que se constitui em problema insolúvel para sua pretensão eugênica. Nem mesmo a política de branqueamento que tem efeito com a chegada ao Brasil de um grande excedente de mão de obra da Europa, com o adjutório de uma Abolição falaciosa, que não dota os ex-escravos de condições de cidadania e exercício pleno do trabalho, é suficiente para mitigar a força expressiva do que a comunidade negra repre-

sentada para a cultura brasileira. “A reivindicação de imigrantes brancos tem claramente o objetivo de substituir o negro em todos os setores, não só rurais como também urbanos” (AZEVEDO, 2004, p. 57). A conjunção dos fatores decorrentes do fim da escravidão não contempla nenhuma medida de reparação que possa conferir aos libertos a oportunidade da inserção no mercado formal de trabalho, o que concorre decisivamente para que a carga de preconceito e desqualificação pessoal se configure como motivo a mais para alimentar a segregação.

Como extensão da necessidade de fruição do público burguês, no que tange à cultura mundana, o teatro ocupa o espaço relativo à sua conformação de estilo que busca uma feição nacional. No entanto, sobre as manifestações do teatro oitocentista pesa uma condição secundária, se for pensado o ponto de vista da crítica que se configura *a posteriori*, uma vez que este tem o papel de preencher as lacunas de formação do público, sem com isso agregar nenhum efeito inovador. Emparedada nos limites do teatro provinciano, a produção de textos dos já citados Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis e José de Alencar, e mesmo dos que vêm logo após, como França Junior, Paulo Eiró e Arthur Azevedo, ainda não chega a atingir sua maioridade, parecendo não lhe ser possível aprofundar a análise mais grave da dimensão social que se assessora dos aspectos de cunho psicológico que só vêm a ter efeito a partir da investida modernista no âmbito da desconstrução de modelos ainda fortemente arraigados a valores que reiteram a situação vigente. Por isso, pode-se pensar em termos de persistência da crítica em não se ater ao teatro oitocentista com tendo outra função senão a de inaugurar essa atividade no plano de sua recepção como espaço de entretenimento do público.

A ORDEM DEGRADADA

A atividade cultural no Rio de Janeiro oitocentista pode ser entendida como resultante da situação confortável das elites e continuação da condição de classe que se estende, especificamente, à literatura como confirmação de um *status quo* que contempla expressivamente os homens bem posicionados na hierarquia do Segundo Reinado. Num país com uma maioria esmagadora de analfabetos, onde a condição de cidadania apresenta-se de modo precário, por conta da escravidão como marca de exclusão, a produção de textos literários deve-se quase sempre a elementos das elites econômicas e políticas que ascendem a cargos públicos na esfera do poder. Joaquim Manuel de Macedo é preceptor dos filhos do conde d’Eu e da princesa Isabel; José de Alencar, até cair em desgraça com o imperador D. Pedro II, desempenha tarefas de relevo no primeiro escalão, tendo também ocupado cargos no Poder Legislativo. As exceções ficam por conta dos sem berço que conseguem notoriedade pela exclusividade do talento, a exemplo de Machado de Assis e Manuel Antônio de Almeida, que exercem atividades subalternas para poder galgar condição de prestígio na esfera literária. Mesmo assim, a situação do subalterno nessa sociedade fechada em seus privilégios muitas vezes não depende de nenhum valor especial como garantia de êxito, podendo, na maioria das vezes, resultar em nada a busca por posições de excelência.

Nessas condições, a comédia *O demônio familiar*, de José de Alencar (1977), corresponde à vigência de valores inerentes à sua própria condição, o que se confirma no âmbito do pensamento que defende, como político e como escritor.

Assim, o texto referenda a posição conservadora de quem não acredita que a sociedade brasileira não possa prescindir àquele momento da escravidão, mantendo privilégios, na medida em que defende seu estatuto como uma espécie de imperativo ante as condições que caracterizam a produção ligada ao braço escravo. A situação de um país pré-industrial, que exporta matéria-prima e compra da Europa produtos acabados, serve para reiterar essa vocação, o que para Alencar é a representação de uma postura que vê no progresso um monstro devastador, ao contrário do que pode significar a estagnação que, a partir dessa visão, preserva as condições originais da terra, mas, por outro lado, serve para que sejam mantidos os privilégios de classe de modo intocável. Isso se confirma em muitos de seus romances, em que a exposição da natureza prodigiosa reitera a manutenção da situação em que as relações sociais em nada se alteram.

Por conta disso, *O demônio familiar* coloca em questão o lugar do negro escravizado a serviço da família burguesa, que no plano da aparência de bom tratamento com ele se relaciona, sem com isso abrir mão da depreciação que referenda sua condição inalienável de subalterno. O texto, portanto, destaca uma situação irreversível que contraria qualquer possibilidade de o escravo vir a ser livre, reforçando essa crença na manutenção do poder de cutelo e barão cuja situação vigente não sofre nenhuma mudança. “A intenção da peça não é, pois, a denúncia e o combate à escravidão, pelo menos no que ela representa no plano social, político e mesmo econômico” (MENDES, 1982, p. 47). Assim é que Pedro, apesar de sua condição de cativo, goza da afeição de seu senhor e desfruta de certa liberdade, sendo malicioso a ponto de servir como intermediário nas situações envolvendo os relacionamentos amorosos, no âmbito de uma sociedade extremamente moralista. Por sua vez, as articulações por ele entabuladas visam ascender a um patamar mais elevado, quando, por conta de seus serviços, busca ser promovido a cocheiro da carruagem dos patrões. Na imaginação de Pedro, a irmã de seu dono pode se tornar esposa de um deputado, o que reforça no sentimento coletivo do Rio de Janeiro oitocentista a primazia que a ocupação de uma cadeira no poder legislativo podia conferir. Por isso, verifica-se a tentativa de negociação do subalterno de algum modo inserindo-se no universo da classe dominante, na busca por diferir da maioria esmagadora dos demais escravos.

Assim, sendo analfabeto, Pedro negocia com o irmão mais jovem de seu senhor para que esse leia os versos de amor enviados em cartão a uma viúva com dinheiro. Do mesmo modo, concorre para ridicularizar a moça pobre de quem seu senhor parece gostar. Na verdade, os versos infames foram feitos para a primeira e os amorosos, para a seguinte. Desmascarado, o escravo alega mais uma vez o desejo de ser cocheiro, a partir do casamento da viúva ridícula com Eduardo, seu senhor, que desse modo pode agregar a seus bens um vasto patrimônio, ao passo que o casamento com a moça pobre deve resultar em gastos vultosos, e não concorre para a realização de seu projeto de ascensão. Alencar atribui a corrupção do escravo, que até então serve a seu senhor com fidelidade, à degradação que se apodera da sociedade, querendo transparecer o desejo de perpetuação de certos valores que ficam assim congelados, implicando isso na imobilidade das coisas, o que serve para refletir a preservação das formas do poder nas mãos dos mesmos mandatários.

Com vista a remediar a situação posta em prática, Pedro acaba por chafurdar no lamaçal das intrigas que engendra, estabelecendo uma relação de cumplicidade que leva à degradação da família a que serve, o que no parecer de Alencar

apenas reitera a posição de onde observa a sociedade. No entanto, a devastação moral é atribuída à presença inoportuna do escravo traidor, ao que parece não sendo viável atribuir a outro modelo de personagem os pontos negativos que sobre ele parecem cair tão bem. Assim, os valores nobres que defende no conjunto de seus romances são dados de sobra ao índio Peri, ao sertanejo Arnaldo e ao gaúcho Manuel Canho, mas negados ao escravo Pedro, estigmatizado como demônio responsável pela desestruturação da ordem familiar. “E apenas na última fase do romantismo, que coincidiu com o movimento abolicionista, o negro foi literalmente tematizado com uma certa frequência” (GOMES, 1988, p. 79). O preconceito é reiterado na afirmação de que a sociedade brasileira é, portanto, permissiva em adotar um tratamento afetuosos aos estranhos que lhes roubam a paz, infernizando o aconchego dos lares. Como agravante, os escravos não podem pagar por seus erros por serem inimputáveis diante da lei. Assim, o texto de Alencar parece remeter ao que considera um desvio de origem, quando se estabelece, nos primórdios da colonização, uma relação que, apesar da carga de preconceito e opróbrio, pontua-se no estreitamento da relação erógena entre europeus e africanos.

Diante disso, à nobreza de caráter do senhor corresponde a malícia do escravo que desagrega o bom andamento do que a sociedade planeja para a efetivação do papel que lhe cabe representar. O estorvo a esse plano já previamente estabelecido resulta na quebra de um preceito moral de valor inexcedível à classe dominante, preparada que é para o exercício de suas funções de mando e contabilização de bens. Assim, o casamento por interesse e a liquidação da dívida que desmoraliza o chefe de família concorrem de modo desigual com as provas de manutenção da moral como atributo inalienável. No intermédio desses fatos, o escravo agregado ao lar coloca-se como peça destoante nesse cenário, na medida em que sua intervenção visa contrariar um rol de interesses de ordem pessoal que a necessidade de fugir a sua condição lhe impõe como conduta. O lugar de diferença com relação aos demais se confirma como lição moral que a família recebe como um duro golpe. Por isso, reforçam-se o distanciamento e o preconceito acerca do que as elites de fato pensam sobre os escravos, ratificando-se a opinião de não os aceitar como cidadãos livres.

Fica claro, portanto, que a posição de Alencar como escritor reitera as medidas que assume como parlamentar, quando vota contra a Lei do Ventre Livre, por defender o estatuto da escravidão como meio eficaz de atingir-se um estágio de civilização. Por conta disso, suas *Cartas de Erasmo* (ALENCAR, 2008) referendam seu pensamento em favor do trabalho servil. O ônus da escravidão, além do opróbrio e da dívida moral, nos traz consequências que se arrastaram ao longo do tempo, interferindo decisivamente no agravamento do descompasso social que ainda atinge parte significativa do povo brasileiro, se for considerado o elevado fator de atraso nas relações de trabalho como prática que parece não ter fim. Os castigos dos senhores contra os escravos, ao lado de relacionamentos, muitas vezes promíscuos, envolvendo a desagregação, na origem dos núcleos familiares advindos do continente africano, além do uso das mulheres como fetiche libidinoso deixam marcas terríveis. Assim, pode ser pensada a submissão de que o povo brasileiro parece ser vítima, por conta desses traumas, no que se refere ao exercício dos direitos da cidadania com plena liberdade. O prolongamento desastroso da escravidão no Brasil, mesmo que, por ocasião da assinatura da Lei Áurea, o número de escravos já estivesse bastante reduzido, traz

dificuldades ainda maiores, no sentido de que a sociedade brasileira não recebe os ex-escravos, livres e com direitos, cabendo-lhes os rigores de leis draconianas que os colocam como cidadãos de segunda categoria.

O que Alencar (1977) pretende e traduz como plano ideológico, exposto em *O demônio familiar*, diz respeito ao que acredita representar a inadequação do escravo às atividades comuns sem que este esteja sob a tutela de uma raça que lhe é supostamente superior e lhe serve de anteparo. Ao expulsar Pedro da residência de seu senhor, que o castiga com o ônus da liberdade, a que doravante tem como obrigação arcar, o texto de Alencar expõe a olhos nus todo o preconceito da sociedade oitocentista acerca da inacessibilidade do escravo à condição de homem livre. A liberdade a que Pedro é condenado o coloca diante do trabalho ordenado, sobre o qual recaem as obrigações legais de que os escravos, por sua condição de dependência, não têm como reconhecer. A condenação à infantilização dos africanos trazidos para o Brasil, ainda que de seu ventre tenham nascido expoentes como Nina Rodrigues, André Rebouças e José do Patrocínio, concorre para que a Lei Áurea, por maior que seja sua representação simbólica, funcione na prática como uma comédia em quatro atos, se pensarmos nas outras três leis abolicionistas que antecedem ao emblemático 13 de maio de 1888. Assim, o texto de Alencar busca a retificação da ordem moral da família aviltada, colocando ainda a evidência do que considera inexequível, ou seja, a ocupação pelos escravos alforriados de postos de trabalho em ordem de igualdade com as classes que se lhes apresentam como superiores.

O INTERDITO DA COR

O teatro de Nelson Rodrigues, em quase sua totalidade, parte de uma posição que busca observar o apodrecimento do tecido social para o qual não há nenhuma possibilidade de regeneração. Se, como observamos, José de Alencar (1977) propugna em *O demônio familiar* a recuperação do princípio moral da família, decorrente da presença de um estranho que a corrompe, em *Anjo negro*, Nelson Rodrigues (1981) assume sem rodeios o estágio avançado da degenerescência que atinge a sociedade brasileira, quando Ismael insere-se na família em crise para aprofundar ainda mais o fosso em que essa se encontra. Vive-se no século XX, em pleno pós-guerra, quando a convivência social, sob os efeitos da hecatombe mundial, busca formas de sucedâneo do que representa essa devastação, a partir de mecanismos de incentivo ao consumo que passam a ter na exposição do corpo um forte apelo. A massiva propaganda de um erotismo sem crítica é normatizada em nome da jovialidade e do princípio de prazer que substituem o espectro da velhice e da morte. “O teatro que surgiu no Brasil, às vezes com mais vitalidade do que na Europa, após a segunda guerra mundial, não chega a possuir um passado [...]” (LINS, 1979, p. 48). O teatro de Nelson Rodrigues, portanto, situa-se em um território em que é difícil pisar, por conta das incertezas do mundo em redefinição, vivendo o auge de seus conflitos, em processo avançado de inserção em outras esferas definidoras de um novo estágio do comportamento social.

Assim, *Anjo negro* apresenta-se como texto de teatro que, após a interdição da censura, tem apenas a montagem de estreia, permanecendo por décadas longe do acesso do público. A sensação de estranheza das cenas tangencia o grotesco, com o agravante da presença de um homem negro a violentar uma

mulher branca. No reverso da comédia *O demônio familiar*, Nelson Rodrigues, ainda que considere seu texto como peça mítica, oferece a *Anjo negro* todos os aspectos da tragédia. Na verdade, o sentido trágico do texto consiste na condição precípua do exemplo contrário que a peça evidencia. A morte de crianças, afogadas pela mãe em um tanque, resulta das gravidezes indesejadas da mulher branca parindo filhos negros. Desse modo, o negro que deseja a branca tem um crime a expiar. Virgínia, por roubar o noivo de sua prima, que se suicida, é entregue pela tia que a cria a um negro que dela se serve, para que só ela tenha a experiência do sexo como sinônimo de crueldade, e todas as primas permanecem virgens. A presença de Ismael, que renega a condição de negro, reforça o racismo embutido no comportamento da classe média, atribuindo ao negro o papel de ratificar a situação de decadência da família. O preço da moral que recai sobre a sociedade em crise tem que ser resgatado de qualquer modo, sendo o corpo o depositário dessa carga de perversão.

Aprisionada ao quarto onde é violentada todas as noites, Virgínia acaba por envolver-se com o irmão de criação de Ismael, branco, que tem os olhos cegados pelo primeiro para ter a ideia de que tudo no mundo é absolutamente negro. Elias, o irmão branco, mesmo cego, consegue encontrar-se com Virgínia, daí nascendo Ana Maria, a quem a mãe não afoga no tanque. Ismael, por sua vez, faz com a menina branca o mesmo que com o irmão adotivo, cegando-a para que a ela tudo pareça negro, não havendo outra cor a envolver o mundo. Ana Maria é conduzida em vida para um mausoléu e o casal volta ao leito nupcial onde mais um anjo negro é gerado para depois morrer. A partir disso, o desajuste moral da sociedade não encontra limites, violando regras em nome do desejo como atributo humano capaz de superar todas as barreiras. “Mesmo que a civilização, por conveniência, atenuar na indiferença o comportamento dos indivíduos, é muito revigorante essa sacudidura nas verdades primitivas” (MAGALDI, 2004, p. 66). Diante de um quadro social marcado pela exacerbação da loucura, ocorre algo em torno do dilaceramento da consciência moral em favor do desejo como princípio inalienável. Ismael, Virgínia, Elias e Ana Maria, bem como todos os anjos negros afogados ao nascer, confirmam a alta voltagem do preconceito que permeia as relações na sociedade brasileira.

O desejo proibido, portanto, é sempre punido com a morte. Matar o fruto do amor, afogar ou cegar crianças. Medeia mata os filhos na tragédia clássica. Assim, no repertório arrolado, a questão racial é enfocada como representação de uma situação de contorno brasileiro. Nelson Rodrigues lança mão, mais tarde, do que chama de tragédias cariocas, não sendo o Rio de Janeiro apenas uma extensão da realidade brasileira, senão o espaço possível às situações de estranheza pelas vias do escândalo trivial à classe urbana que retrata. Por sua vez, a cegueira funciona como um símbolo da solidão, colocando-se como barreira em relação ao outro. Além da solidão, a morte promove um aspecto de divinização do humano, em face de ser ela parte integrante do evento diário da vida. Essa mesma vida acaba por ter como pena o aprisionamento a um mausoléu, a casa dos mortos, através do que Nelson Rodrigues aponta para o aspecto inverossímil das situações, contudo expondo-as em um contexto de normalidade. As personagens rodrigueanas são quase sempre afetadas por alguma neurose, mas não deixam de ser admitidas, gozando da condição de normalidade, sendo poucos os loucos em sua aceitação mais plausível.

Na peça, o isolamento de Virgínia com relação ao mundo ocorre a partir de uma casa sem teto, onde a noite predomina. As criadas negras, pela porta, trazem a Virgínia notícias do mundo que gravita do lado de fora. Assim, o contato com Elias ocorre após o suborno de uma das criadas. Por conta do racismo, além do ódio decorrente da forma como é subjugada, a filha branca com Elias representa o início de seu amor por Ismael, além de que o desejo de vingança da tia alimenta a relação monstruosa. Nesse contexto, Elias é sacrificado em nome do amor de Virgínia à filha branca, a que não sacrifica. Ao matar o irmão adotivo, Ismael prepara-se para a possibilidade de aceitação de mais um ente, ainda que tenha exercitado a vingança por não reconhecer o fato de ser negro. A maldição da noite paira eternamente sobre a casa sem teto, exposta à escuridão que nunca tem fim. O teatro rodrigueano antecipa-se às configurações do insólito e do absurdo que ganham força expressiva na década posterior ao surgimento de *Anjo negro*, ao propor situações a serem nitidamente visíveis e difundidas na produção de autores como Samuel Beckett e Eugène Ionesco.

No texto, configura-se o holocausto iminente, assumindo um tipo de animabilidade que transborda, a partir de intervenções da personagem negra, em face da exposição de seu lado perverso. Ismael potencializa o aspecto primitivo que o texto busca identificar em sua condição. Por isso, fixa na cegueira de Ana Maria unicamente a cor negra, ensinando-lhe ser ele o único branco que existe. Por sua vez, Virgínia, ao negar-se a sair da condição em que vive, prisioneira do amor e do ódio, reitera a intenção de superar-se a um mundo de misérias pessoais, a exemplo do que Ismael representa. Os frutos do amor impuro são afogados, prevalecendo a maldição da diferença racial entre Ismael e Virgínia. A luxúria e a abstinência servem ao mesmo tempo como elemento permissivo. O estupro diário de Virgínia é tão cruel quanto a virgindade das irmãs que permanecem solteiras para sempre. Nesses termos, a situação do negro como personagem problematiza-se, acabando por gerar um desconforto insuportável aos olhos do público, o que se confirma no silêncio que pesa sobre essa peça.

Um dado novo se agrega a *Anjo negro*, colocando o interdito da cor como ferida exposta, mesmo em face do aspecto multirracial da sociedade brasileira. A família é o receptáculo a que o preconceito de cor se amalgama. Condenada pela vingança da tia, a menina órfã, criada como agregada, é entregue como objeto sexual a um negro. Não obstante toda a dimensão do conflito racial que resulta na morte de inocentes, a relação entre o amor e o ódio tende a confundir-se, na medida em que a filha branca passa a representar um meio de abrandar a situação continuada da morte, além de que sua presença neutraliza o fato de Ismael não se reconhecer negro. “Na verdade, Ismael odeia sua cor, sua raça. Só se verte de branco; é médico – profissão de branco” (LOPES, 2007, p. 71). A questão racial coloca em cena o que Nelson Rodrigues tem de mais substancial, na condição de dramaturgo inovador, ou seja, a abordagem de antigos problemas insolúveis, verdadeiros tabus que se perpetuam nos setores médios que, trazidos à tona do presente, ainda podem denunciar a situação de insolubilidade acerca de temas com os quais não sabemos lidar.

A produção teatral se junta ao sentido de desconstrução de modelos, no universo das situações em que as máscaras caem e as vestes se rompem, dando lugar ao desvelamento completo. Culpados e inocentes são muitas vezes vitimados, por motivos diversos, deixando como marcas impiedosas os sinais da violência da qual não é possível fugir. Assim, para o pecado não há perdão, a partir

do instante em que se evidencia a maldade como fator inerente à condição humana. Nesse cenário, a questão da cor interfere de modo indelével, colocando no rol das coisas comuns o racismo secular, para o qual a sociedade brasileira não encontra formas efetivas de dizimá-lo.

THE DEVIL AND THE ANGEL: BLACK CHARACTERS AND THE IDEA OF RACIAL PREJUDICE IN THE BRAZILIAN THEATER

Abstract: This text aims to establish comparative situations involving theatre and racial prejudice. This way, we elected two plays separated by almost one century, written by two important Brazilian writers: José de Alencar and Nelson Rodrigues. The time that separates each author is not enough to attenuate the mark of the racial prejudice in the Brazilian society. The plays execute the function of elucidating questions relative to the color stigma like a social obstacle that persists in Brazil.

Keywords: Prejudice. Slavery. Violence.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977. v. 2.
- ALENCAR, J. de. *Cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008.
- AZEVEDO, C. M. M. de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites: século XIX*. São Paulo: Annablume, 2004.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GOMES, H. T. *O negro e o Romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.
- LINS, R. L. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- LOPES, A. L. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MAGALDI, S. *Teatro de obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.
- MENDES, M. G. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.
- MENDES, M. G. *O negro no teatro brasileiro*. São Paulo; Rio de Janeiro; Brasília: Hucitec; Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Fundação Cultural Palmares, 1993.
- RODRIGUES, N. *Teatro completo: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. v. 2.
- SÜSSEKIND, F. *O negro com arlequim: teatro e discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé; Socii, 1982.

Recebido em dezembro de 2013.

Aprovado em julho de 2014.