

Por fim, a análise e interpretação do desfile das Escolas de Samba, objetivo final do trabalho, permite ao autor caracterizá-lo fundamentalmente pela tendência para o relaxamento das formalidades que presidem o relacionamento social cotidiano, desprovido os agentes de sua "marca social". Enquanto construção simbólica, o carnaval emerge dos sistemas de representação como um contexto de comunhão plena e sua eficácia está expressa na identificação tornada possível entre o *mundo social* e o *mundo do samba*, por extensão, a permuta entre seus elementos característicos.

Assim, pode-se dizer que a posição de sambistas e não-sambistas é invertida, se se consideram as respectivas participações no mundo cotidiano. A frustração relacionada à posição inferiorizada no *mundo social* passa a ser compensada simbolicamente pela situação de privilégio no *mundo do samba*, já que os sambistas passam a constituir o foco da apresentação que empolga todo o conjunto da sociedade. Ao propiciar a confraternização das diferentes categorias sociais a apresentação carnavalesca emerge como um verdadeiro "ritual de integração".

No entanto, a compensação social experimentada pelos *sambistas* é apenas e tão somente simbólica, uma vez que a relação que mantêm com os *não-sambistas* no mundo cotidiano prevalece mesmo na atividade carnavalesca. Uma análise mais detalhada do desempenho dos papéis rituais mostra que os *sambistas* não chegam a tomar exclusivamente as posições mais importantes da manifestação, mas se encarregam dos papéis mais desvalorizados. De um lado, a situação econômica condiciona a ocupação dos espaços reservados ao público, o agente "passivo", cabendo ao sambista, em consequência, os locais mais modestos. De outro lado, entre os componentes que efetivamente tomam parte do desfile, os agentes "ativos", têm papéis mais destacados aqueles que se encontram em posições privilegiadas dentro da estrutura de organização da Escola de Samba.

O trabalho de José Sávio Leopoldi é dividido em sete capítulos onde discute amplamente as questões acima indicadas. Adota, ao que parece, uma técnica expositiva que pode ser chamada de reiterativa. Assim, tem-se a impressão que volta ao mesmo assunto para repetir algo que já tenha sido anteriormente mencionado. No entanto, ocorrem variações, ou um redimensionamento nas construções interpretativas.

Enquanto trabalho acadêmico é bastante interessante e corresponde à expectativa de um estudo muito metuculoso.

Ana Lúcia Eduardo Farah Valente

*

MIRIAM GARCIA MENDES: *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*. São Paulo, Editora Ática, 1982. 205 p.

Tendo como base a dissertação para obtenção do título de Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, apresentada em 1979,

surge o livro de Miriam Garcia Mendes intitulado *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*. Nele a autora propõe-se não só a apresentar os autores teatrais brasileiros do período 1850 e 1888 que tenham apresentado personagens negras em suas peças, como também dissecar referidos personagens no contexto em que estes se moviam. Em última análise, trata-se de uma investigação sobre a própria natureza daquela personagem e as transformações pelas quais passou ao longo das últimas décadas do sistema escravista.

Antes porém, em breve introdução, Miriam Garcia Mendes traça a trajetória percorrida pelo teatro brasileiro desde os tempos iniciais da colonização passando pelo surto de desenvolvimento das casas de espetáculos no século XVIII e XIX até o advento do moderno teatro brasileiro com a peça marco *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, em 1943. No teatro brasileiro dos primeiros tempos, a autora aponta as influências exercidas, notadamente a influência francesa e revela o dado importante de terem sido predominantemente negros e mulatos os atores das primeiras companhias que se formaram em meados do século XVIII. A razão desta predominância é associada ao forte preconceito existente contra a profissão de ator (p. 3) que, em última análise só poderia ser exercida por aqueles que sendo escravos, ou na melhor das hipóteses, libertos, não teriam ônus a acrescentar à sua reputação.

O tema central do trabalho — a personagem negra — é abordado especialmente no capítulo 2. Que personagem era esta? Quase sempre era o escravo, refletindo pois o momento da sociedade brasileira, que vivia as últimas décadas do sistema escravista, quando “a idéia de *escravo* estava intimamente ligada à idéia de negro” (p. 21). Não se tratava porém, de qualquer tipo de escravo, mas sim daquele que apresentava maior proximidade física ao mundo dos senhores brancos, ocupados em trabalhos nas casas destes, especialmente mucamas e amas de leite no caso das mulheres, e ajudantes que desenvolviam um trabalho constante junto aos donos, no caso dos homens. E raramente, fugiram os autores a esta tipologia. Correspondendo na maior parte das vezes à imagem vigente na sociedade brasileira de então, a personagem negra levada aos palcos pelos autores teatrais daquele período, era “alguém cuja convivência poderia perturbar a paz de um lar ou trazer prejuízos morais à família de seu senhor” (p. 22). Mais tarde, como consequência do Romantismo, este estereótipo foi substituído por outro, oposto, e a ênfase passou a ser dada aos sentimentos nobres e sobretudo à extrema lealdade do escravo ao seu senhor, qualidades estas, não valorizadas publicamente.

A autora assinala, porém, que no engrandecimento da personagem negra transpareciam resquícios da imagem anterior, já que era ressaltado o fato de ser o negro, ele também, capaz de sentimentos tão nobres. Este esforço teve em paralelo, a exaltação da figura da mulata, em detrimento da negra pura, numa tentativa de “ocidentalização do negro” (p. 24).

Demarcadas as características da personagem negra, Miriam Garcia Mendes propõe-se a rever no capítulo 3 — “O Negro na Dramaturgia Brasileira”, a produção tea-

tral brasileira compreendida no período de 1838 a 1880 detendo-se na análise das peças que apresentaram personagens negras, dos seguintes autores: Luis Carlos Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, José Martiniano de Alencar, Agrário de Meneses, Carlos Antonio Cordeiro, Francisco Pinheiro Guimarães, Paulo Eiró, Maria Ribeiro, Antônio de Castro Alves, Cândido Barata Ribeiro e Ubaldino Pompeu do Amaral, J. P. da Costa Lima, França Júnior, Arthur Azevedo, Alfredo D'Escragnolle Taunay (Visconde de Taunay).

Ao comentar a produção do primeiro autor Luís Carlos Martins Pena (1815/1848), importante questão é pela autora levantada: o negro que aparecia nas comédias do autor era um personagem ou um mero figurante? Trabalhando com o conceito de personagem de Anatol Rosenfeld¹ sem todavia explicitá-lo, conclui tratar-se antes de figurantes do que de personagens, uma vez que o negro não se encontrava "inserido na distensão temporal do evento ou da ação da comédia, quando então, se definiria com nitidez" (p. 26). Ou usando a classificação de João Baptista Borges Pereira,² a presença do negro é "circunstancial", ou seja, deve-se antes a circunstâncias históricas. Assim para Martins Pena, autor de peças que representavam os costumes brasileiros, o negro era um dos elementos do cotidiano brasileiro.

Com Joaquim Manuel de Macedo (1820/1892) esta presença ocasional ainda se manteve com a peça *O Cego*, mas a autora se contradiz ora afirmando ser o guia do cego uma simples referência do enredo, ora uma personagem. O dado importante, refere-se que é justamente com esta peça que ocorre uma mudança qualitativa da personagem negra, pois, pela primeira vez, o negro deixava de ser um elemento calcado no "pitoresco" ou no "folclórico". As peças analisadas em seguida, são *O demônio familiar e Mãe* de José Martiniano de Alencar (1829/1877). Nestas, parece claro à autora, ser o negro finalmente personagem, mantendo-se nesta condição ainda em *Calabar*, de Agrário de Meneses (1837/1863), um personagem de grande força dramática. Contudo, na construção destes personagens, prevaleceram as características do escravo que havia aceito o regime que lhe fora imposto, com todas as conseqüências daí decorrentes. Esta situação só se modificaria com Francisco Pinheiro Guimarães (1832/1877) que em *História de Uma Moça Rica* criou uma personagem negra comparativamente mais forte do que as que lhe antecederam: Bráulia, a negra escrava é a primeira a se manifestar de forma mais autêntica dando expressão à sua revolta por não ser livre. Miriam G. Mendes chama a atenção para o fato de que até então, os autores teatrais não questionavam o sistema escravista em si, tendo desta maneira contribuído para a divulgação da tese, segundo a qual as relações senhores-escravos eram colocadas em padrões mais humanos. O impacto de *História de uma Moça Rica*, deveu-se principalmente ao fato de Pinheiro Guimarães ter apresentado a realidade de parte das conseqüências da escravidão: as relações sexuais entre se-

(1) — Rosenfeld, Anatol — Literatura e personagem. In. Cândido, Antonio et alli — *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

(2) — Pereira, João Baptista Borges — *Um projeto de pesquisa: O Negro no Teatro e O Teatro Negro em S. Paulo*. Edição Mimeografada, p. 4.

nhores e escravas, os filhos resultantes e a convivência de todos no mesmo espaço físico com o agravamento dos conflitos decorrentes. Mas o elemento de choque foi, sobretudo, a caracterização da personagem negra, que não aceitava as bondades e favores de sua senhora já que estes em nada modificavam sua condição de escrava e lutava para substituí-la como a senhora da casa. Tal caracterização impressionava vivamente público e crítica da época.

Com Paulo Eiró (1836/1871), os palcos brasileiros foram abertos para a exposição da questão da escravidão; em 1861 sua peça *Sangue Limpo* mostrava que o fato de ser descendente de escravo misturava-se com a questão ser negro. A peça é uma denúncia veemente do preconceito contra a raça negra, e além disso, focalizava um tipo de personagem raríssimo: o negro não escravo, “nascido livre, de pais livres” (p. 107) e antecipava de muito a situação que o negro viveria após a Abolição, qual seja, o estigma da cor, sinônimo da condição anterior de escravo, impedindo sua real integração na sociedade. Logo depois, em 1865, a peça *Cancros Sociais* de Maria Ribeiro (1829/1880) focalizou claramente a escravidão através da problemática da “mãe-escrava”, condenando-a frontalmente num momento “em que muitos autores não tinham coragem de se pronunciar com tanta firmeza” (p. 120). Em, 1868, Castro Alves (1847/1871) relacionava em sua peça *Gonzaga ou A Revolução de Minas* a luta pela liberdade do Brasil com a luta pela libertação dos escravos e através dos comentários da autora visualizava-se o crescimento da personagem negra: de tímidos figurantes evoluíram para personagens e de força dramática.

Os autores enfocados em seguida, Cândido B. Ribeiro (1843/1910) e Ubaldino Pompeu do Amaral (1843/1910) retomam a tese anteriormente defendida por Paulo Eiró em *Sangue Limpo* e denunciam em *O Soldado Brasileiro*, o quanto a condição social dos antepassados mais próximos, no caso escravos ou ex-escravos, constituía fator de impedimento para a integração do mestiço ou dos “mal nascidos” na sociedade brasileira. Miriam G. Mendes destaca o comentário de Décio de Almeida Prado sobre estas duas últimas peças, que ressaltou seu valor mais na revelação das questões sociais que preocupavam os autores do que propriamente uma contribuição literária³.

França Júnior (1838/1890) em sua peça *Direto por Linhas Tortas*, uma comédia que tem entre seus personagens uma mulata, mucama, cujo papel o autor fez crescer além do habitual, deu origem ao estereótipo da “mulatinha faceira, cheia de dengues...” (p. 147). Este estereótipo seria amplamente desenvolvido por Arthur Azevedo em *A Capital Federal* através de sua personagem Benvinda, para só desaparecer depois da 2ª Guerra Mundial. Aliás, é de Arthur Azevedo (1855/1908) a mais importante peça apresentando um personagem negro. Sendo abolicionista, quis dar sua contribuição à causa como autor teatral com as peças *Liberato*, escrita em 1881 e *O Escravocrata*, em 1882, de parceria com Urbano Duarte que teve sua encenação proibida pela Censura, mas foi publicada obtendo ampla repercussão. *Liberato* é uma comédia de costumes que tem na personagem do escravo Liberato uma condição *sui generis*: estando muito doente e morrendo no desenrolar da ação final, não aparece em nenhum momento, mas favorece, dada a sua condição de escravo, a discussão da questão escravidão em suas implicações econômicas e sociais.

Para a autora, Arthur Azevedo atingiu seu objetivo fazendo com que "o riso alegre da comédia fosse temperado pela reflexão que o problema social do cativo realmente suscitara" (p. 155). Já *O Escravocrata* é um drama realista que tem como personagens centrais um fazendeiro e negociante de escravos, um médico abolicionista e um escravo, na realidade, o verdadeiro pai do jovem filho do fazendeiro. Este fato, mais do que qualquer outro, levantaria uma onda de crítica sendo considerado inverossímil, já que escapava a qualquer possibilidade de tolerância, numa sociedade escravocrata, a relação sexual entre "uma *branca* e um *negro escravo*" (p. 164). A personagem negra, Lourenço é na opinião da autora — que convence o leitor — mais evoluída do que as que lhe antecederam; trata-se acima de tudo de "um ser humano, altivo, decidido, capaz de agir deliberadamente, como um homem, não como um escravo" (p. 165). A partir do conflito armado com a revelação de sua paternidade tanto ao filho como ao pretense pai e seu proprietário, parte para o suicídio como uma atitude de coerência ao sentir que haviam se esgotado todas as alternativas de solução. E ao revelar tal nível de consciência a situação tornava-se limite para sua condição de escravo.

A última peça analisada é *Amélia Smith* de Alfredo D'Eschagnolle Taunay, Visconde de Taunay, que todavia não foi encenada. Dentre suas personagens, havia a mãe de leite da personagem-título, a escrava, negra sacrificada como mãe, para poder amamentar a criança branca. Contudo, era uma personagem que não chegava a ter maior destaque no desenvolvimento da peça servindo antes para o autor evidenciar sua postura no combate à escravidão.

No último capítulo, a autora passa a analisar sob a denominação de "A Descaracterização da Personagem Negra" a trajetória que seguiu a personagem negra no teatro brasileiro após 1888, marco final de seu trabalho. À constatação inicial do desaparecimento desta, imediatamente após a Abolição, segue-se outra, igualmente importante sobre o distanciamento do teatro brasileiro dos problemas nacionais, convergente República.

Reverendo o período trabalhado, Miriam Garcia Mendes fez as necessárias analogias entre a situação social do escravo no período 1838/1850 e a sua transposição para o palco. A data marco, 1850, de cessação do tráfico, implicou numa transformação da visão tradicional do negro escravo, encarado como força de trabalho antes de mais nada, refletindo-se tanto na literatura como na dramaturgia. Foi o momento da transposição para o palco dos estereótipos vigentes na sociedade, com raríssimas exceções. A autora analisa demoradamente as personagens negras das peças anteriormente estudadas, procurando estabelecer as relações entre suas principais características e as posturas ideológicas dos autores em contraponto com o momento político e social que a nação vivia.

A partir daquela data, a situação social do mestiço, o mulato, timidamente começou a ser mostrada, destacando-se a peça *Calabar* de Antonio de Menezes, de 1857, que "talvez seja a primeira peça a levantar com clareza o drama do mestiço numa sociedade escravocrata, embora se utilize para isso, da famosa e controvertida figura histórica" (p. 181).

Contudo, a lenta transformação política e social da sociedade no período 1870/1880 e mesmo de toda campanha abolicionista de 1880, a 1888, não se refletiu no teatro, que ao contrário ocupou-se do gênero ligeiro, das comédias, donde a conclusão a que chega a autora... "Daí não se pode dizer que tivesse existido no Brasil um teatro abolicionista sistemático. O que existiu foi antes uma produção esparsa no tempo de autores que se interessaram pelo problema social de maior importância do século passado" (p. 185).

O interesse desses autores centrou-se na condição social do escravo, não ultrapassando estes contornos e portanto não se percebendo, salvo raras exceções, o ser humano, anterior às marcas desta condição. Miriam Garcia Mendes registra que foi somente em 1945, com a criação do Teatro Experimental do Negro por Abdias Nascimento, que o negro finalmente esteve presente em sua condição de ser humano nos palcos brasileiros. Ao mesmo tempo, aquela iniciativa propiciou depois de longo tempo o exercício da profissão de ator pelo negro, não mais com a marca negativa dos primeiros tempos do teatro brasileiro. E assinala ainda que, embora tenha sido de curta duração e não tenha conseguido alcançar de forma mais ampla suas metas, o TEN, foi uma experiência que provocou "a reavaliação da personagem negra e deu-lhe "nova dimensão" (p. 201). Essa nova dimensão contribuiu para que os autores de hoje se ocupem das personagens negras por inteiro, como pessoas e com seus conflitos como o fizeram Nelson Rodrigues em *Anjo Negro*, Gianfrancesco Guarnieri em *Gimba*, Antonio Callado em *Pedro Mico* e Jorge de Andrade em *As Confrarias*.

Como se vê, o livro de Miriam Garcia Mendes, contribuiu de forma decisiva para o conhecimento do panorama cultural em importante período de nossa história e particularmente revela o tratamento que o negro recebeu seja na condição de escravo, seja na condição de liberto, na dramaturgia brasileira dos anos 1838 a 1888.

Iêda Marques Britto