

Não  
leitura

Palos  
Palos

## O TEATRO BRASILEIRO ENTRE 1889 e 1945

### CAPÍTULO I

Uma peça escrita por Artur Azevedo em 1897, *A Capital Federal* além de ser considerada por muitos como sua obra-prima, “resumo e condensa todo o teatro da época.”<sup>6</sup> Tratava-se de uma burleta e continha todos os elementos realmente característicos do teatro do último quartel do século XIX e que se manteriam, em grande parte, nos primeiros anos do século XX.

Da comédia de costumes de Martins Pena, cujos traços estavam sempre presentes em quase todas as formas de teatro leveiro então dominante ela aproveitava as personagens do fazendeiro simplório deslumbrado com a cidade, da mocinha ingênua e do filho-família causador de problemas (na peça satirizado como poeta decadentista).

Do realismo, a cortês, agora *cocotte* espanhola, marcando nessa mudança de nacionalidade e atuação profissional a evolução que a personagem sofrera desde Alexandre Dumas Filho até chegar a Feydeau.

Como novidade, introduzia a nova versão dos moleques anteriores que seria o ponto de partida para outras versões, quando a comédia de costumes refluísse na década de 20.

Como pano de fundo, estavam as diversões e novidades da cidade grande, que já embasbacavam os capirins de Martins Pena. E, como forma a peça unia o *vaudeville* francês à farsa brasileira<sup>7</sup>. Encerrava também longo período em que o teatro, apesar de seu declínio em alguns aspectos reinara soberano, como centro da vida social e artística do Rio de Janeiro posição que começava a ser ameaçada com o aparecimento de novidade como o gramofone, o esporte e o cinema, com os quais era obrigado a dividir o público espectador<sup>8</sup>.

O teatro leveiro — musicado ou não — e alguns melodramas sustentavam precariamente as companhias, cujos empresários optavam por esse

gêneros para garantir um mínimo de lucro e de público. Embora sempre houvesse alguém que procurasse outra saída, como a atriz Cíntira Polônio, que em 1908 pensou fazer teatro por sessões, como se fosse cinema, três por noite, mas não previu o desgaste dos atores e as inevitáveis mutilações dos textos, encurtados para caberem dentro do tempo estipulado para cada sessão.

A tentativa evidentemente malogrou, pois o número de espectadores se manteve o mesmo, subdividido em três sessões, teve-se como resultado um maior esvaziamento das salas de espetáculos.

Nesse mesmo período, entretanto — começos do século XX, quando o nosso teatro se consumia na mediocridade —, na Europa, de onde sempre nos viera o modelo para nossas realizações artísticas, a revolução estética iniciada com o naturalismo continuava se expandindo em direção a uma ambiciosa meta: a reatualização do teatro, a recuperação de seus antigos valores. Pode-se datar mesmo o nascimento do teatro moderno a partir do naturalismo, que operou uma verdadeira revolução no palco com a aplicação das teorias de Émile Zola quanto à dramaturgia e as de André Antoine quanto ao espetáculo propriamente dito, na qual se incluía a renovação da cenografia, da iluminação, do trabalho de ator etc. É quando surgem nomes como os de Gordon Craig e Adolphe Appia, dando novos conceitos à iluminação, ao corpo vivo do ator; e mais tarde, o de Jacques Copeau, com seu sentido de trabalho comunitário em teatro, fundado no senso de responsabilidade e ascetismo de seus integrantes.

Na Rússia czarista, Stanislavski, Dantchenko, Meyerhold etc. trabalhavam teorias que dariam uma nova dimensão ao teatro. E o próprio simbolismo cederia lugar, na França, a um pós-simbolismo que se expressava através de autores que mantinham a sua presença apenas como convenção literária<sup>9</sup>.

Mas nada disso atingia o teatro brasileiro da época que apenas foi em parte sensibilizado pelo pós-simbolismo francês, fluindo em alguns autores que se empenhavam em alcançar ou recuperar uma qualidade que parecia estar ausente em nossa dramaturgia. Influência que ficaria só nesse terreno, entretanto, salvo rara exceção.

É quando novamente se impõe a pessoa de Artur Azevedo. Embora sua dramaturgia fosse a do gênero que agradava ao público comum, ele sempre se preocupava com o nível artístico do teatro brasileiro. E essa preocupação compreendia a necessidade de lutar para libertá-lo da tutela nele exercida principalmente pelo teatro português, cujas companhias, com seu repertório original e de traduções francesas, sempre tinham dominado o nosso meio teatral (e contra isso já lutara João Caetano no século passado), prejudicando as companhias nacionais ou quem quisesse fundar alguma.

Em 1908, Artur Azevedo, nomeado diretor do Teatro João Caetano construído na Praia Vermelha dentro do conjunto de edificações destinadas à Exposição Nacional que ali se realizaria, orientou a escolha de peças que seriam encenadas entre 12 de agosto e 5 de outubro do mesmo ano dos melhores autores nacionais do passado e da época, tais como: Martim Pena, José de Alencar, Pinheiro Guimarães, França Júnior, Artur Roocoelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Felinto de Almeida e o próprio Artur Azevedo, cuja comédia *O dote* encerraria as atividades da companhia. Mas, já bastante doente desde algum tempo, Artur Azevedo não resistiu ao agravamento de seu estado de saúde, vindo a falecer poucos dias depois.

O ano de 1912 marca nova tentativa de se revitalizar o teatro desta vez feita pelo empresário Eduardo Vitorino que, apesar de ser português, procurou também encenar os melhores autores nacionais no Teatro Municipal, fundado em 1909 com essa finalidade, aliás, embora logo de virtuada, graças à campanha de Artur Azevedo e outros. Levou à cena peças de Júlia Lopes de Almeida, João do Rio, Carlos Góis, Roberto Coelhos e também peças estrangeiras traduzidas, de bom nível.

Entre os autores nacionais encenados no Teatro João Caetano a Exposição Nacional figuram alguns cujas peças foram mais ou menos influenciadas por autores franceses pós-simbolistas, principalmente Batillem-Bernstein. Para Sábato Magaldi<sup>10</sup>, porém, eles apenas demonstravam "sensibilidades crepusculares"<sup>11</sup>, não tendo o seu teatro atingido o nível francês (também não muito alto). Aliás, tomadas em conjunto, essas peças não possuem características suficientes para se configurarem como realmente pertencentes a esta ou aquela corrente definida e assim, por contida didática, o melhor seria classificá-las como pertencentes ao período pré-modernista, entendida essa classificação apenas como relação com o tempo cronológico: antes da Semana de Arte Moderna.

Coelho Neto (1864/1934), autor que se expressou em variadas formas, principalmente na comédia tradicional brasileira, presumido herdeiro de Artur Azevedo, pela versatilidade de sua pena e pelos seus esforços e prola da melhoria do nível do nosso teatro, teve sua obra classificada por Silvio Romero como uma "reação idealístico-simbolista". Mas, considerado na totalidade, na verdade seu teatro é muito irregular, sendo mais fracos os textos que resvalam para a literatice, mais razoáveis os dramas e inequivelmente melhores as comédias. *Quebranto*, comédia com leve toque simbolista, tem o mérito de criar uma heroína jovem que já não é mais a ingenua mocinha da nossa dramaturgia de então, e foi escolhida para inaugurar o Teatro da Exposição em 1908.

João do Rio (1881/1921), pseudônimo sob o qual escreveu roma-

ces e teatro o brilhante jornalista Paulo Barreto, foi, entre os intelectuais da época, o mais ligado à estética do simbolismo, mais precisamente ao esteticismo e decadentismo, tendo como modelo de vida Oscar Wilde, cultivando, como ele, o paradoxo e a bela frase de efeito.

Mas seu teatro não é simbolista ou pós-simbolista, mantendo, antes, um teor inimista, criando tipos de mulher contendo, às vezes, algo de indefinido, de ousado, tão a gosto do modelo francês (Bataille).

*Eva* (1915), sua melhor peça, embora retrate o ambiente social refinado de uma fazenda paulista, cujos donos pertencem à aristocracia do café, já faz uma alusão, vaga e não desenvolvida, a problemas sociais, numa previsão das greves que ocorreriam no Rio de Janeiro e São Paulo pouco depois. E a heroína é um tipo de mulher que contém algo das características do modelo francês.

Roberto Gomes (1882/1922), entretanto, foi quem mais de perto seguiu os autores franceses, ou mais influenciado foi por eles, principalmente por Bataille. É o mais verdadeiramente dramático também dos nossos autores da época. "o único psicólogo de toda a história do nosso teatro, o único a não reduzir o indivíduo a meras categorias sociais ou simples arquétipo psicológico", segundo Décio de Almeida Prado<sup>12</sup>.

Grça Aranha (1868/1931), que depois iria ter importante papel na eclosão da Semana de Arte Moderna (1922), foi um dos poucos autores da época que se aproximaram realmente do simbolismo mais puro. Sua peça *Malazarte*, escrita em francês e estrada em Paris em 1911<sup>13</sup> no Teatro de Arte de Paul Fort<sup>14</sup>, tem mesmo um lugar à parte na dramaturgia da época, graças ao forte traço simbolista que a caracteriza.

Mas talvez a peça de Paulo Gonçalves, *A comédia do coração*, bem posterior a *Malazarte*, contenha mais elementos simbolistas ainda, uma vez que se trata da personificação de emoções humanas e sentimentos confundidos interagindo no seu espaço próprio, concebido fantasiadamente: o coração.

Há outros nomes de menor destaque na época, como Goulart de Andrade, por exemplo, prolífico autor de textos evadidos de literatice.

O teatro ligeiro, musicado, entretanto, continuava firme. E a partir de 1912, com a industrialização do cinema nos Estados Unidos, há uma grande crise no setor brasileiro de produção, que não tinha condições de industrializar-se também e, conseqüentemente, competir com os americanos. Inauguram-se então no Rio de Janeiro mais dois teatros para o gênero musicado, de propriedade de Pascoal Segreto, antes produtor e exibidor de filmes brasileiros, ambos fazendo espetáculos por sessões.

O lado positivo desse tipo de teatro foi ter-se tornado uma espécie de viveiro de artistas, de que se serviriam futuramente as companhias nacio-

nais de Cristiano de Sousa, Alexandre Azevedo e Leopoldo Fróes, cuja importância se acentuaria na década de 1920.

O Teatro Trianon, inaugurado no Rio de Janeiro em 1915, constitui lugar e época onde realmente surgem os primeiros sinais do reflorescimento da comédia de costumes. Cristiano de Sousa inaugurou o teatro com firme propósito de só levar peças nacionais.

Em 1916, o Rio de Janeiro presenciaria uma original tentativa idealizada por João do Rio, Alexandre Azevedo e Itália Fausta, segundo um modelo europeu. Era o Teatro da Natureza, ao ar livre, ocupando um área no Campo de Santana, atual Praça da República, aproveitando as árvores do parque como pano de fundo para o cenário concebido por Jaime Silva, substituído por simples colunas. A programação constava de seis peças, misturando Ésquilo e Sófocles a autores mais populares. Infelizmente, as chuvas de verão (era o mês de janeiro) interromperam os espetáculos e liquidaram com a iniciativa.

O ano de 1917, porém, seria decisivo para o teatro nacional. Juntavam-se as iniciativas de Cristiano de Sousa, Alexandre Azevedo, Leopoldo Fróes e Gomes Cardim, no sentido de fundar companhias nacionais, levando textos nacionais, interpretados por artistas nacionais. E a certeza do sucesso da iniciativa baseava-se na vitoriosa experiência feita em 1916 em São Paulo, quando a peça de Cláudio de Souza, *Flores da sombra*, logrou enorme êxito em suas cinqüenta representações. Fato realmente espantoso pois não se tratava de nenhuma burleta ou dramalhão. Era simplesmente uma comédia de costumes brasileira. No Rio de Janeiro, alcançaria trezenas representações.

Gomes Cardim, fundador do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e força propulsora do Teatro Municipal de São Paulo em 1911 também organiza uma Companhia Dramática Paulista<sup>15</sup>, que acabará por estabelecer-se no Teatro República, no Rio de Janeiro. Itália Fausta, grande atriz dramática vinda dos grupos filo-dramáticos italo-paulistas, encabeçava a companhia, que encenou os melhores autores nacionais, ao lado de algumas boas traduções de peças estrangeiras.

Um exame mais atento dessas datas ilumina, talvez, os motivos desse reflorescimento do teatro nacional. Estava-se no auge da Primeira Guerra Mundial. Dificuldades de transporte e outros tipos de restrições impediam a vinda das costumeiras companhias portuguesas e francesas, assim rompendo os laços que nos prendiam à Europa e, à semelhança do que acontecia no terreno econômico<sup>16</sup>, o teatro via-se obrigado a apelar para os elementos nativos (ou agora podia apelar para eles).

E essa circunstância, aliada à pregação cívica patriótica de Olavo Bilac, que devia calar fundo pelo menos em uma das classes surgidas com a

industrialização — a classe média, nacionalista por tática compreensão de que sua existência e manutenção se prendiam à existência de uma indústria leve no país em mãos nacionais —, abria caminho para a retomada de valores antes negligenciados: os que diziam respeito à qualidade do homem e da vida brasileiros.

Assim, nos palcos, primeiro se reconhecia ou se constatava a superioridade do homem do campo sobre o da cidade, este contaminado por influências exóticas; depois, do brasileiro sobre o estrangeiro, antes supervalorizado, apesar de reconhecidos defeitos, e, finalmente, a superioridade de um *brazilian way of life* sobre qualquer outro modo de vida...

A consolidação da classe média deve ter influído também no aumento do número de espectadores, fator responsável pela base financeira das companhias nacionais, começando a surgir, iriam necessitar. Apolônia Pinto, Abigail Maia, Iracema de Alencar, Procópio Ferreira e Leopoldo Froes serão os grandes nomes da década de 20, garantindo de antemão o sucesso de qualquer peça em que se apresentassem. Fato que levaria muitos autores a quase só escreverem para atores de comprovada popularidade.

A importância que o primeiro ator, geralmente o mais capacitado profissionalmente da companhia, adquire, então, deve-se em parte à ausência de um diretor de cena, pessoa capaz de ordenar um espetáculo dentro de uma visão unitária, elemento que só apareceria no Brasil em fins da década de 1930.

Companhias nacionais continuavam surgindo. Procópio Ferreira cria a sua em 1925, em São Paulo. A Semana de Arte Moderna acontecera em 1922 e dela o teatro se mantivera afastado, absorvido pela comédia de costumes, cujo sentido nacionalista nada tinha de comum com o que animara aqueles "sete dias que pretendiam abalar o Brasil"<sup>17</sup>. Não procurava *épater le bourgeois* e nem consumir antropofagicamente os elementos culturais alienígenas que sempre o tinham alimentado. Simplesmente se fechara em si mesmo, alienado do que se passava no mundo, não só estética quanto social e politicamente<sup>18</sup>.

E como gênero, a comédia de costumes deste século tinha sobre a do século anterior a desvantagem da passagem do tempo, a perda da originalidade inicial, não preocupada em cultivar um nacionalismo exagerado. Sua estrutura dramática apoiava-se sempre na exploração de dois tipos básicos de personagens e suas variações: o estrangeiro tolo, falando mal o português, criticando tudo, aproveitador (agora norte-americano, como antes fora inglês); o brasileiro rico, enfastiado e cínico, que suspira por Paris mas acaba descobrindo e amando a terra natal através do amor que sente por uma mocinha brasileira pura, ingênua e simples, com quem afinal se casará.

O tema da superioridade do homem do campo sobre o da cidade (homens mais puros, mais sadios e fortes, a vida serena e mesmo idílico projetava uma imagem superidealizada de uma realidade que o romanordestino da década seguinte iria desfazer.

O conflito entre membros de classes sociais diferentes — a média (a baixa não interessava focalizar) e a alta — era sempre colocado em termos de mais uma vez fazer sobressair a superioridade da simplicidade e pureza da primeira, em contraste com a artificialidade da segunda.

O ambiente familiar e gostoso de um passado bem recente, que a industrialização e urbanização ameaçavam destruir, era reproduzido no palco por uma salinha de visitas onde desfilavam mocinhas casadouras, o parrista, a mãe burro-de-carga, a avó compreensiva ou sogra terrível, rapaz estróina, que depois se regenerava, os amigos funcionários públicos, cidadinha sapeca ou esportiva<sup>19</sup>. Esses personagens e suas variações corpunham um mundo medlocre mas simpático, onde a virtude e a felicidade pareciam depender exatamente dessa mediocridade. E a hábil carpintar teatral dos dramaturgos, sem muito esforço, como se trabalhassem receitas conhecidas, produzia peças que causavam um sucesso garantido.

Pois, no fundo, o que elas faziam era exaltar os valores da classe média, pequeno-burguesa, então reivindicando seus direitos também no cenário político social brasileiro, através dos movimentos armados do Tenentismo, cujo lema era Representação e Justiça... mas nada de transformações sociais...

Como textos dramáticos, as peças eram fracas e careciam de valor estético, coisa sensível a uma simples leitura. Mas funcionavam no palco e sucesso que faziam possibilitou, pela primeira vez, a autores nacionais viverem só de escrever para teatro. Além disso, procuraram criar uma linguagem de palco brasileiro, expressiva e coloquial, já apelando para a mistura de pronomes, quando necessário; inovação que seria largamente aproveitada no futuro.

Quanto ao teatro dito "sério", pós-simbolista ou pré-modernista, que se pode dizer é que ele, em plena refluorescência da comédia de costumes, ainda dava sinais de vida. *Berénice*, de Roberto Gomes, foi encenada em 1922, pouco antes do suicídio do autor; *O cofre*, fantasia romântica Paulo Gonçalves, em 1923 e dele, ainda, em 1925, as alegrias *A comédia do coração* e *As mulheres não querem alma*.

Amor levado ao paroxismo, neurotizado, algumas vezes; amores cotizados, impossíveis, mas chegados vez ou outra a um final feliz; enfim amor em todas as suas manifestações era a temática desse tipo de teatro.

De um modo geral, este era o panorama do teatro brasileiro na década de 1920/1930, com a comédia de costumes, dominando a cena brasileira, tornando-a retrógrada e estagnada, alienada do que acontecia não só no

Europa como a seu próprio redor. E no período da entreguerra continuaria insensível a movimentos como o surrealismo e o expressionismo, às transformações sociais na Europa, mantendo-se como sempre fora: "doméstica, ingênua, afável, pitoresca, desprezenciosa, superficial, mais urbana que rural, mais suburbana que urbana".<sup>20</sup>

Mas os primeiros sinais de reação contra essa situação já tinham começado a aparecer. Em 1927, Álvaro Moreira e sua mulher Eugênia fundam o Teatro de Brinquedo, "um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar", como o definiam, que se propunha implantar o modernismo teatral no Brasil. A peça de estréia, de autoria de Álvaro Moreira, *Adão e Eva e outros membros da família*, mostrava uma visível influência do expressionismo, com sua utilização de personagens mais parecidos a arquétipos do que a tipos humanos individualizados. Não tinham nome: eram Um, Outro, Mulher, Escritor etc. Num espetáculo totalmente inusitado nos palcos brasileiros, a peça procurava evidenciar as contradições da sociedade brasileira, mostrando a transformação de um mendigo e de um ladrão em respeitáveis figuras da classe dirigente. As personagens podiam ser entendidas como bonecos, também, como se depreende do que dizem no final da peça: "(...) fios tinham sido cortados (...). Tivemos princípio, meio e fim. Contamos uma história. Fim..."

A peça teria sugerido a Joracy Camargo, outro importante nome da dramaturgia brasileira do período, que fazia parte do Teatro de Brinquedo, a criação do seu famoso mendigo na igualmente famosa peça *Deus lhe pague*.

Cabe também a Renato Viana (1894/1953) o mérito de ter tentado renovar o teatro brasileiro, procurando anular a defasagem que o mantinha afastado dos palcos europeus. Liderou ou iniciou uma série de movimentos, a partir de 1924, que mostram como se empenhou pelo seu desenvolvimento: Batalha da Quimera; Colméia (1924); Caverna do Diabo (1927); Teatro de Arte (1932); Teatro Escola (1934) e Lições Dramáticas (de 1935 a 1941). Tais movimentos se espalharam por todo o país. Com elementos formados pela Escola Dramática do Rio Grande do Sul, por ele fundada em 1942, surgiu em 1944 o Teatro Anchieta, praticamente destinado a divulgar a sua obra. Era, então, diretor da Escola de Teatro da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Segundo as notas biográficas do volume *Sexo e Deus*, da obra completa de Renato Viana, publicada postumamente, "pela primeira vez, no Brasil, tentava-se um teatro de síntese e da aplicação cênica do som e da luz como valores da ação dramática, a valorização dos planos e da direção do espetáculo. Teorias de Antoine (Teatro Livre), Paul Fort, Copeau, Max Reinhardt, Gordon Craig, Stanislawski, Meyerhold e Komisarjevski, então inteiramente desconhecidos no Brasil".

Nas rubricas de suas peças já se percebia a importância do silêncio da pausa como elementos adequados para configurar no palco processos introspecção. Foi ele também o primeiro a fazer com que o ator repressasse de costas para o público no decorrer da ação dramática, com a intenção de obter um maior realismo cênico. Além disso, conseguiu incutir classe teatral um senso de responsabilidade profissional pouco comum época.

Renato Viana foi, entretanto, um mau dramaturgo. Procurando fugir da ingenuidade e do falso idealismo da comédia de costumes, descambou num cerebralismo igualmente falso e tolo, melodramaticamente expresso através de grandes frases pseudoliterárias e filosóficas, que imprimiram características risíveis às suas peças. Na verdade, ele parecia confundir literaridade com teatro e abusava das grandes tiradas, nas quais era sensível intenção didática.

É inegável, porém, a sua grande contribuição para a renovação do teatro brasileiro e pode-se mesmo dizer que, como Álvaro Moreira, estimulou o surgimento de novas concepções de teatro no Brasil.

Um exemplo disso se encontraria na carreira de Oduvaldo Viana, um dos grandes nomes da refulgente comédia da década de 1920, o primeiro, talvez, a acrescentar-lhe uma nova característica, ao retratar em sua peça, *O Castigano da festa* (1927), a vida e os costumes dos imigrantes capital paulista. Em 1933 escreveu a peça *Amor*, na qual já é sensível vontade de mudança, de renovação, que atinge também a cenografia, adequada às cenas simultâneas constantes do texto, representadas num cenário construído em dois planos superpostos, divididos em pequenos espaços, que possibilitava dar ao espetáculo um tratamento cinematográfico. Tudo ainda precário, mas já se podia ter na peça e na cenografia uma previsão o que Nelson Rodrigues iria desenvolver dez anos depois com *Vestido de noiva*: *flashes-back*, cenários múltiplos, cenas fragmentadas.

Voltam também à cena na década de 1930, em cuidadas montagens, dramas históricos ou peças de fundo histórico, mas com personagens fictícias, sendo as mais importantes *Lailá Boneca* e *Sinhá Moça chorou*, ambas do autor gaúcho, Emami Formari. E no mesmo período Oswald de Andrade escreve a sua pequena grande obra teatral. Ao contrário do que ocorreria em 1916, quando ela se amoldara ao estilo da época<sup>21</sup>, ele se adiantou tanto àquela em que estava vivendo que não pôde ser compreendido e aceito. Nem encenado, portanto.

A década estava findando e algo de novo parecia estar surgindo na panorama teatral brasileiro com a criação quase simultânea de dois grupos de amadores de extraordinária importância: o Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, e Os Comediantes, que terão significativa

atuação na década de 1940/1950. Com eles, ampliando e consolidando as inovações propostas por Renato Viana quase dez anos antes, nasce o moderno teatro brasileiro, do qual *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, seria o marco inicial ou ponto de partida.

## CAPÍTULO 2

### A PERSISTÊNCIA DOS ESTEREÓTIPOS

No período que acabou de ser levantado pouco se nota a presença de personagens negras no teatro brasileiro, a não ser em comédias, nas quais aparecia calcada em uns poucos estereótipos que se tinham firmado no passado escravocrata.

A *Capital Federal*, burleta escrita por Artur Azevedo, quase dez anos após ser decretada a abolição do cativeiro, explora um desses estereótipos: a mulatinha dengosa, cria de família, apesar do autor ter sido um sincero abolicionista, defendendo suas idéias em duas peças que se destacam conjuntamente de sua obra: *Liberato* e *O escravocrata*<sup>22</sup>.

A família do fazendeiro Eusébio chega à Capital Federal em busca de Gouvêa, o noivo desaparecido da filha Quinota, moça prendada e pura. Junto vem Benvinda, a criadinha da família, cria da casa, mulata feita embora caipira. A burleta mostra as peripécias da família, quase se desintegrando por causa dos encantos feiçeiros da cidade grande. Mas tudo acaba bem, com todos reconhecendo as vantagens de viver na roça, não contada nada pelos vícios da cidade, incluindo os dois maiores transviados, Gouvêa e Benvinda.

A primeira personagem do tipo Benvinda que apareceu na dramaturgia brasileira foi Faustina, na peça de França Júnior, *Direito por impropriedades*, escrita em 1880<sup>23</sup>. Mas estava ainda sujeita a todas as implicações prepotências das patroas, embora não fosse mais escrava, o que não aconteceu com Benvinda. Ambas se parecem muito, entretanto, na ansia de liberdade e no desejo de gozar as coisas boas da vida. Logo se desiludem e ficam suspirando pela volta ao seio das famílias que as criaram. As duas também surgem numa festa (baile) onde, depois de incidentes engraçados, encontram os respectivos patrões, daí acontecendo novas complicações até o fim, tudo fica devidamente esclarecido, obtendo ambas o perdão e licença para retornarem às casas onde se criaram.

O tratamento cênico dado às duas personagens é mais ou menos o mesmo: ambas são elementos puramente cômicos, principalmente Benvenida, por ser mais inculta e capriza, características já por si mesmas engraçadas e que, bem trabalhadas, resultam sempre em sucesso.

Figueiredo é outra personagem importante da peça. Seu *hobby* era “lançar” mulatas no *demi-monde* carioca. Tinha por elas especial predileção, chamando-as de “trigueiras”:

MORTA — As trigueiras são...

FIGUEIREDO — As mulatas. Eu digo trigueiras por ser menos rebarbativo. Ainda agora está já no hotel uma família de Minas que trouxe consigo uma mucama, ah! seu Morta...

Figueiredo, encantado com Benvenida, dispõe-se a “lançá-la” e consegue seu intento. Mas a mulata é xucra demais, comete *gaffes* contínuas que o desesperam, e fala errado que é um horror. 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. Lá tem à sua espera o capitão da fazenda que, depois de tê-la seduzido, estaria pronto a casar-se com ela, caso consiga um dote.

E Eusébio, após confessar-se também arrependido das cabeçadas que deu, inclusive metendo-se com a ex-amante do futuro genro, Gouveia, lamenta-se com a mulher por não ter dotado a mulata, assim evitando o seu desencaminhamento na cidade grande. Mas está disposto a corrigir o erro:

EUSEBIO (*Baixo a Fortunata*) — Ela há de casá com seu Borge... Eu dou o dote.

FORTUNATA — Mas seu Borge...

EUSEBIO — Quem não sabe é como quem não vê. (*Alto*) A vida da capitã não se fez pra nós... E que tem isso?... E na roça, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria!

E a peça termina com uma apoteose à vida rural.

O protótipo criado por França Júnior está bem mais desenvolvido por Artur Azevedo, e a mulata Benvenida, por sua vez, foi o ponto de partida para outras criadinhas mulatas que, com maior ou menor destaque, continuaram aparecendo nas comédias brasileiras.

Já em *O dote*, escrita por Artur Azevedo em 1907, baseando-se num conto de Júlia Lopes de Almeida, o que está presente é o estereótipo mais popularizado pela escravidão: o negro ou a negra velha, cheia de afeto e de doce e ingénua sabedoria, sempre disposta a ajudar o sinhô ou a sinhá, sofrendo com eles, alegrando-se com suas alegrias.

O tema da peça refere-se às consequências desastrosas da má utiliza-

ção de um recurso comum nas sociedades da *belle-époque*, para garantir casamento das jovens da alta e média burguesia: uma quantia em dinheiro ou bens equivalentes acompanhando a noiva em sua mudança de estado civil: o dote, enfim.

Ângelo, jovem advogado em início de brilhante carreira está assobebado de dívidas, por causa dos gastos excessivos da mulher vaidosa e frívola, o que ela justifica com a alegação de que seriam pagos pelo dote que lhe vira ao casamento. Na verdade, este já se fora e o marido já gastara também o que era seu, para manter o luxo e caprichos da mulher, aliás estimulados pela educação e convivência com o pai, mais vaidoso e amante de aparências que ela mesma.

A vinda providencial de um amigo de Ângelo, espécie de tutor, salta as dificuldades financeiras mais prementes, mas seus conselhos precipitatos acontecimentos. Pressionado por ele, Ângelo tem coragem de pôr a mulher e os pais dela a par da real situação que enfrenta. Mal compreendido por pai e filha, que chegam até a duvidar de sua honestidade no uso do dote, Ângelo se desentende completamente com a mulher e resolve separar-se. Sozinho, vendendo o que tinha, leilando os móveis, ele consegue saldar as dívidas, embora fique praticamente sem dinheiro.

Mas, nem por isso está feliz. Outro providencial acontecimento, entretanto, a gravidez antes não suspeitada de Henriqueta, aliada ao seu total arrependimento e promessa de viver de acordo com a realidade financeira do marido, reconcilia o casal. O dote que Ângelo devolvera quando o separação, é-lhe novamente oferecido pelo sogro, mas ele, prudentemente o recusa.

Se Rodrigo, o amigo, ampara e defende Ângelo, é Pai João, negro nongenêrico, ex-escravo, portanto, que criou o jovem e a sua mãe, quem anima e consola, com seu afeto e dedicação. Aliás, seu papel na peça não vai muito além disso, apenas acrescido de algum conselho ou observação baseados em ingénua sabedoria.

É ele quem adverte Rodrigo que Ângelo, cansado das noites em claro, finalmente adormecido, ouvindo as suas velhas canções de ninar, não está bem:

PAI JOÃO — Siô moço doutô passonado pela siá Henricleta nom pode viver sem ela!

RODRIGO — Qual não pode! Isso passa!

PAI JOÃO — Nom passa, nom. Felida de mulê non sala. (*Ato III, Cena 1*)

E, tentando acalmar Ângelo, nervoso por ter sabido que Rodrigo fora examinar Henriqueta, que não estava passando bem, consola-o:

ANGELO — Cala-te, Pai João, tu não sabes o que é isto! Amaste muito, mas nunca amaste uma mulher que te arrancassem dos braços!  
PAI JOÃO — Pai João teve sua placela... e quizo muito a ela. Siá Henriqueta tá aí, tá viva... e placela de Pai João moleu... moleu na senzala... no bloco de Pai João. Pai João choulou muito... mas nom pledeu zuizo... Sossega, sío moço doutô, sossega!

No final, ao saber da gravidez de Henriqueta, ele se alegra:

PAI JOÃO — Um filho!... Pai João vai viê nascê mais um!... (...) Pai João vai recidôá todas suas z"<sup>1</sup> cantiga!  
(Ato III, Cena final)

A personagem Pai João está na comédia como um elemento, se não característico, pelo menos comum na sociedade brasileira da época, tão próxima ainda da escravidão. E para acentuar melhor sua caracterização há a sua linguagem, estropiada na forma, mais ou menos correta na sintaxe, mas que parece um tanto estranha num indivíduo de mais de noventa anos, que devia estar vivendo no Brasil pelo menos desde 1850, data em que cessou oficialmente o tráfico de escravos. Tempo suficiente, portanto, para que tivesse aprendido um pouco mais o português, o que nos leva a pensar que essa caracterização teria sido um recurso dramático do autor, para provocar empatia no público, ou crença, inconsciente, em mais um dos este-reótipos criados pela escravidão para justificar o seu domínio: a estupidéz congênita do negro.

E de Artur Azevedo, ainda, outra caracterização de personagem negra, desta vez o tipo inculto, pernóstico, beberão, pouco amante do trabalho, morador do subúrbio carioca, vitrado no carnaval. É o Salustiano, a personagem negra da burleta *O cordão* (1908), elemento sobre o qual, como era de esperar-se, recai o grosso da comicidade da peça, que explora com gosto seu lado pitoresco e inconseqüente.

Em outra burleta, de autoria de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, música de Chiquinha Gonzaga, *Forrobdô* (1912), que focaliza costumes caricocas, negros e mulatos são pouco mais que figurantes, dentro de um esquema mais ou menos parecido: as confusões dentro de um baile num clube suburbano classe C, diríamos.

Tem um papel um pouco mais importante a bela mulata Zeferina, cobijada por todos os freqüentadores do clube, e que está dando uma *soirée* à qual comparecem "seis corretos pretos, de branco, calças bonhacha, polainas e flor à lapela" (rubrica da peça), contrariando as normas que mandavam usar fraque em tais ocasiões. E só a ameaça de Zeferina de retirar-se com eles, caso não lhes seja permitida a permanência no salão, levando também as outras mulatas, faz Escandanhó, o secretário do clube, revogar a proibição.

O fio de enredo é apenas pretexto para cenas cômicas e muita can-ria e dança, sendo que o maxixe, ainda tido como de pouca categoria ponto de Artur Azevedo não usá-lo em suas burletas, tem a preferência todos. No final da festa:

ESCANDANHÓ — Pessoal, está na hora da festança terminar. Mas antes de mos embora toca tudo a maxixar.  
(...) ZEFERINA — O maxixe bem remexido e requetbrado é a alegria das p-nas, deixa tudo quanto é cara esbodegado nos salões da gente *chic* ou ri-tavernas.

A generalização de um conceito sobre uma pessoa pode produzir estereótipo. Sobre Salustiano poderia ter sido criada, talvez, a imagem negro carioca (folião de carnaval, malandro, vivendo de expedientes, pouco amigo do trabalho), sem grande preocupação em pesquisar as razões desse comportamento. Imagem que, de certa forma, perdura até os nossos dias.

A pessoa do negro aparecia ainda em algumas peças como figurante ou exercendo qualquer função subalterna, irrelevante, não podendo ser considerada como personagem, posição que exige uma distensão no tempo e na ação dramática, para caracterizar-se como tal.

De modo geral e dentro dos esquemas acima mencionados é que eram criadas as personagens negras na dramaturgia brasileira do período que vai, mais ou menos, de 1889 a 1910.



### CAPÍTULO 3

#### O REFLORESCIMENTO DA COMÉDIA DE COSTUME

A dramaturgia por nós classificada como pós-simbolista ou pré-modernista simplesmente ignorou a personagem negra mesmo quando uma de suas peças importantes, *Malazarte*, de Graça Aranha, focalizou uma figura lendária, oriunda do folclore nacional e internacional<sup>24</sup>, que poderia ser eventualmente negra, já que se tratava de peça ambientada no Brasil. Mas não é.

A personagem negra seria retomada dentro dos estereótipos costumeiros por um autor cujas tendências o aproximavam, embora tardiamente, do pós-simbolismo brasileiro, Paulo Gonçalves, na sua peça *1830*, levada à cena no Teatro Apolo de São Paulo em 1923 pela Companhia de Abigail Maia. Mais uma vez caberia à personagem negra garantir a comicidade do texto.

Trata-se de Félix, o moleque negro, presumivelmente escravo, que serve a um grupo de estudantes moradores de uma pensão (mais tarde se diria "república" de estudantes). O conflito básico da peça é, naturalmente, o romance entre o estudante Paulo e Lindamor, irmã de seu colega José, que desaprova o namoro. As piadas, os pequenos incidentes cômicos estão sempre a cargo de Félix, mas não são inseqüentes, apesar da fragilidade do texto. E, para exemplificar a desumanidade da escravidão, já que a peça se passa em 1830, surge a figura, em rápida cena, de um negro velho, mudo, escravo fugido, atrás de quem vem o feroz capitão-domato Paulo, o jovem e nobre estudante, apieda-se do coitado, enfrenta o capitão-domato e termina pagando o preço do escravo, a quem dará, naturalmente, a liberdade.

Mas ele será recompensado, pois os entraves que impediam o bom desenlace de seu romance são retirados e ele poderá ser o feliz marido de Lindamor, com a aprovação do cunhado.

Quem recuperaria realmente a personagem negra estereotipada, porém, seria a refflorescente comédia de costumes; mulatos ou negros (estes menos), fiéis servidores de família, sofrendo com ela seus problemas dramatizados e, mais uma vez, responsáveis em grande parte pela comichidade das peças. Figuras sempre simpáticas, ingénuas, às vezes astuciosas e até li-nha auxiliar no desenvolvimento dos conflitos.

Em *Flores de sombra*, escrita por Cláudio de Sousa e levada à cena em São Paulo em 1916, peça que marca o renascimento da comédia de costumes, não aparece nenhuma personagem negra, embora os estereótipos da criadinha fiel e do moleque, crias da casa, e que poderiam ser negros, estejam presentes porque eram figuras indispensáveis, para compor o idealizado ambiente rural de então: a velha fazenda brasileira, com a bondosa senhora imperando na cozinha e nos demais afazeres domésticos, cercada de crias da casa, vagamente órfãos ou sem família definida, quase sempre mulatos ou negros.

Mas, em *Manhãs de sol*, comédia de costumes sentimental, escrita por Oduvaldo Viana em 1921<sup>25</sup>, há uma personagem negra, o centenário, caduco e alquebrado Mestre Domingos, rebotalho humano remanescente da escravidão, assim descrito pelo autor: "Sua cabeça é um floco de algodão. Quase não anda, arrasta-se. Pede esmola. Fala sozinho. Cantarola sempre toadas afro-brasileiras, acompanhando-as com uma sanfona de sons inarticulados, quase tão velha quanto ele e anda sempre acompanhado ou em companhia de 'saci-pereté'... (A sua voz vem do fundo)".

MESTRE DOMINGO – Arimandolá oná!, Arimandolá oné!

Eh! Ah! (*Entra apoiado a um pedaço de pau*) – Suns Cristo! (*Beija o poço.*)

*Benze-se, volta, abre o portão como se falasse a alguém*) – Entra, Saci!

*(Caminhando em direção ao poço, apanha o balde e bebe um longo trago de água. Oferece, depois, ao seu invisível companheiro)* – Bebe, saci! (*Da-lhe de beber*) – Não qué bebe mais? Pruque, saci? Pai "Omingos" dá.

*(Dirigindo-se para D.B.)* – Moifaloté ná bé ô loque? "Esbegi mori, oucunican! (*Oferecendo o banco a saci*) – Senta, saci!... Espera!... (*Limpa o banco com a falda da camisa*) – Senta, agora, saci! (*Senta-se também e canta tocando sanfona*)

Arimandolá, oné!

Arimandolá, oná!

Assacaritá – assakaritá!

Uô! Eô!

Eh! Ah! (*Levanta-se*)

Vem dançá, saci! (*Como se segurasse alguém, começa a dançar*)

(Ato I)

Embora o autor justifique o comportamento amalucado do velho como consequência da fuga de sua mulher, parece também razoável entendê-lo como testemunho implacável da situação de abandono em que

viveram muitos dos que foram libertados já com bastante idade e que tiveram condições de enfrentar a dureza da vida sob sua própria responsabilidade. Num outro momento desta mesma cena o preto velho, apromando-se de uma das moças que estão com ele no quintal da casa, pede:

MESTRE DOMINGOS (*Aproximando-se de Nianhá*) – Sinhá! Num ten n'piu seu preto véio?

NHANHA – Entre. (*Aponta o portãozinho da esquerda*) E apanhe as laranjas que estiverem no chão.

MESTRE DOMINGOS – Suns Cristo! Ven, saci. (*Sai*)

O pedido humilde e a resposta indifferente falam por si mesmos: moça, que é uma jovem comum, normal, talvez mesmo bondosa, para não julgar o negro velho digno de nenhum esforço seu para atender-lhe o pedido; sequer o de escolher as laranjas ou de mandá-lo colhê-las do pé, de provavelmente estariam mais íntegras.

Leonor, a jovem heroína da peça, por momentos se apieda da tria figura do velho, mas logo sua atengão se desvia para outras coisas e a Ir Gabriela, tia da moça, só pode considerar que:

IRMÃ GABRIELA – Deus ainda não se lembrou deste pobre homem!

No resto da peça o velho Domingos só aparece mais uma vez, tocado a sua inseparável sanfona (Ato II), completamente alheio aos problemas que fluem à sua volta.

Já em *Terra natal* (1921), Oduvaldo Viana retoma personagens mconvencionais, a pretinha nova Felisbina (Bina) e o moleque Benedito crias ou agregados da Fazenda que o jovem americanizado, Oscar, seu proprietário, junto com o tio Laurio, quer modernizar à força.

No decorrer dos incidentes que constituem a peça, Bina desempenha o seu típico papel de elemento característico de uma camada social rural ainda presa a valores patriarais, com leves toques escravistas. D. Maria Igenia, a mulher do fazendeiro Laurio, por bondosa que seja, tem para com Bina e Benedito um jeito assim de senhora de escravos. Quando os dois envolvem numa pequena escaramuça e assustam a velha, ela se enfurece:

MARIA EUGÊNIA (*Cheia de raiva, passando a mão numa vassoura e correr atrás deles*) – Pestinhas, eu já vou mostrar quem foi o culpado.

BENEDITO (*Correndo e escondendo-se atrás de taid*) – Eu não tenho cul

Sinhá! Eu não tenho culpa!

FELISBINA (*Idem, simultaneamente*) – Eu não tenho culpa, Sinhá. (*A I*)

Me acuda, dona Sinhazinha! me acuda.

IALÁ – Vocês me arrancam a saia.

MARIA EUGÊNIA – Excomungados! Vocês querem me deixar louca? (*Levanta a vassoura e vai desfechar o golpe...*)

E só o gorjeio de uma corrúria numa laranja próxima impede o castigo.

Quanto ao mais, Bina, ingênua como toda roceira da época (e das comédias de costumes), deixa-se enganar pelas falas mentirosas de um tipo sem escrúpulos, aproveitador, que está procurando explorar os donos da fazenda. Sofre com isso, chora, lamenta-se, desengana-se e, no final, seu casamento é decidido por D. Maria Eugênia:

MARIA EUGÊNIA — (...) Você deve casar com gente igual a você, que esteja acostumada a trabalhar, que goste do que você gosta. Você há de casar com Benedito.

Mas Benedito não concorda:

BENEDITO — Eu não! Eu não gosto de gente de cor.

FELISBINA (*Com pouco caso*) — Porquera...

Conscientemente, ou não, o autor deixa registrado a persistência do preconceito de cor até entre as pessoas mais humildes.

A outra personagem negra da peça é Carmen, a espevitada cidadinha de duas senhoras cariocas que estão passando temporada na fazenda, sendo que uma delas está noiva de Oscar.

Mulatinha pernóstica e assanhada, sempre imitando as patroas, mas de maneira ridícula e pretensiosa, Carmen representa o oposto de Bina. É uma espécie de Benvenida, da *Capital Federal*, que deu certo, com a diferença que aquela era simplória e falava errado naturalmente. E Carmen usa palavras difíceis e mal colocadas, embora também com a maior naturalidade.

Desde logo ela encanta Benedito que, apaixonado, não percebe o quanto ela é ridícula e falsa. Num encontro entre ambos há o seguinte diálogo:

CARMEN (*A Benedito*) — Ai meu Deus! A canícula está horrível, não acha?

BENEDITO — Sinhá?

CARMEN — O senhor não sente a canícula?

BENEDITO — Eu sou muito pobre. Não posso usá canícula.

CARMEN (*Ri*) — Ah! ah! ah! Canícula é calor, "seu" Benedito. Eu sou uma criatura assaz calorosa. No Rio não saio das sorveterias a ingerir refrigerantes. É o único meio de refrescar as turbinas ressequidas quanto sinto o organismo saturado das espirais quentes que me entram pelas fôssas nasais e bocais, congestionando-me os intestinos escolásticos.

BENEDITO (*Sem compreender*) — Sim, Sinhá. Pois aqui não tem nem um grampo escolástico.

CARMEN (*Ri*) — Ah! ah! ah!

(*Ato II*)

Na realidade, Carmen está de combinação com Moreira, o tal malandro aproveitador, por quem Bina está apaixonada, e pretendem fugir, pois que ela tiver recebido dinheiro adiantado da patroa, o que realmente acontece, desmascarando os dois e deixando Bina em grande desespero.

Como era de esperar-se tudo se arranja no final da peça. Oscar, o arrancizado, acaba reconhecendo o valor do brasileiro e do modo de vida racional, descobre os encantos da priminha que o amava desde criança e dá-xa ao primo Nhozinho a ex-noiva, a senhora carioca, também descobridores encantos da vida rural e de seus moradores.

Bastante, era esse o aproveitamento da personagem negra nas comédias de costumes da década de 1920. Sempre as mesmas cidadinhora sapecas, ora ingênuas, os mesmos moleques sabidos, ou não, e men velhas babás e velhos "Pai-João", porque as lembranças dos tempos da cravidão já estavam esmaecendo.

Na década de 1930 a situação continua mais ou menos a mesma embora a comédia de costumes já esteja sendo confrontada com outros tipos de peças, mais ambiciosas, das quais são exemplos *Deus lhe pague* (1932), de Joracy Camargo, e *Amor* (1933), de Oduvaldo Vianna. Com aliás, são, a partir de 1927, *Adão e Eva* e outros membros da família e com mais peças de Alvaro Moreira.

Em 1935 foi representada pela primeira vez no Teatro Santa Isabel de Recife, a peça de Samuel Campello<sup>26</sup>, *Mulato*, em homenagem à data Abolição do Cativo no Brasil, classificada como comédia pelo próprio autor.

Mas pouco tem de comédia, na realidade, tendo em vista o tema que aborda, a denuncia do preconceito racial e social discriminando o negro e mulato na sociedade brasileira. Tendo sido escrita numa época ainda relativamente próxima do fim do cativo, 45 anos aproximadamente, foi feita ao autor criar uma personagem negra, Tatá, ex-escrava, "uma preta velha limpa, vestida discretamente, com um xale na cabeça" (rubrica da peça, Ato I), avó de um jovem e brilhante advogado, Geraldo, "mulato claro, elegante" (rubrica da peça, Ato I). Ambos fazem parte da casa do Barão de Rio Negro, que criou o jovem ao lado da filha Adélia, sob os cuidados de Tatá, depois que a esposa morreu. Adélia está apaixonada por Geraldo. A confissão seu amor; o Barão os surpreende, fica indignado, expulsa o jovem da casa, acusando-o de ingratitude, canalhice e outras tantas ofensas.

BARÃO — (...) O culpado fui eu que criei esta vibora. Está dando o pego.

LUIZ — É próprio da raça e do sangue vil que lhe corre nas veias!

Geraldo avança contra Luiz, primo de Adélia e repellido por ela em suas pretensões amorosas. O médico amigo da família, Fulgêncio, procura

de-tê-lo e Tatá, que apareceu, corre para o neto, querendo saber o que está acontecendo.

LUÍZ (*Írónico*) – Sonhava casar com Adélia...

TATÁ – E por que não pode casar?

LUÍZ (*Sempre mordaz*) – Ora, filha de um nobre casar com o neto de uma escrava... uma moça branca casar com um mulato...

Tatá dispõe-se então a falar.

TATÁ (...) eles não podem casar porque...

LUÍZ (*Perfante*) – Por quê?

TATÁ (*Frisando a frase*) – Porque são irmãos!...

O espanto e a consternação dos presentes vão se acentuando à medida que Tatá continua, contando que a mãe de Geraldo era filha dela e do pai do Barão, irmã, portanto, deste que, mesmo sabendo do fato, não hesitara em seduzi-la. Geraldo era filho dos dois e realmente irmão de Adélia.

TATÁ – Eu não disse nada a ninguém. A negra, a filha do negro que os brancos prenderam e que um branco matou; a negra, a quem um branco roubou a honra, que viu a filha desonrada pelo branco que era seu irmão, perdeu tudo isto por gratidão às sinhás brancas que foram boas para ela e para sua filha e por amor ao mulatinho seu neto, esperando que assim ele fosse feliz...

(Ato II)

Geraldo sai com a avó da casa do Barão, pretendendo continuar sem seu auxílio a já vitoriosa carreira de advogado. Adélia vai procurá-lo; é recebida pela vovó Tatá e lhe diz que pretende morar com eles porque não dava mais para viver com o pai, sabendo de tudo. Tatá procura dissuadi-la, mas a moça insiste e vai para dentro da casa. Geraldo chega, pensa impedi-la de ali ficar, mas toma outra decisão depois de refletir um pouco. Chega Fulgêncio e Geraldo mostra-se extremamente lúcido sobre a sua situação como um descendente de escravos na sociedade em que vive, mas não deprimido. Pelo contrário:

GERALDO (...) – Serei o mulato que se imporá pelo talento e pelo dinheiro e gostarei de saber que os que se humilharam perante mim digam covardemente, baixinho, mordendo-se de inveja: "mulato pernóstico"!

Fulgêncio acha que Geraldo está magoado com o que aconteceu, muito mais do que parece. Mas este, perturbado pela idéia das taras que poderá ter herdado por causa da relação incestuosa dos pais (teoria em que

acredita e baseado na qual conseguira a absolvição de um cliente acusada de obrigar a filha a abortar, depois do seu relacionamento sexual forçado com o irmão gêmeo), e mesmo já se considerando um monstro, diz que prosseguirá no seu intento, fazendo de Adélia sua amante, uma vez que o ama e é correspondida por ele. A moça, que o ouviu, corre para seus braços, confirmando seu amor.

A pronta intervenção de Tatá, judiciosa e firme, faz os dois caírem em si e desistirem de uma união que não poderia ser legalizada pelo casamento. Geraldo sai, nervoso, mas já contido em sua revolta e Adélia volta rá para a casa paterna.

Samuel Campelo, advogado, promotor público e delegado de polícia interessado pelo teatro desde os dezessesis anos, escreveu várias peças, tendo atuado como amador e incentivador de várias atividades teatrais e Recife.

Em *Mulato*, tratou com bastante seriedade o tema escolhido, evitando apelar para as personagens negras estereotipadas ainda comuns na época. A aparente comicidade da peça deve-se a duas personagens brancas: dona Silva e Pacheco, freqüentadores da casa do Barão, pessoas mesquinhãs, ambiciosas e sem escrúpulos; pela maneira como tratam Tatá e Geraldo, às vezes, reforçam o sentido da denúncia do preconceito racial, sobtando - o mesmo ao conflito básico da peça: o incesto.

Pois Geraldo, se não fosse mulato e neto de escrava, portanto discriminado socialmente, apesar das aparências em contrário, ao saber do grande parentesco que o unia a Adélia, inteligente e criterioso como era, provavelmente teria outro tipo de reação. Não pensaria em vingar-se, usando irmã da mesma forma como seu pai fizera com sua mãe.

Assim, por trás de Tatá e Geraldo atuam ainda os fantasmas da escravidão, com seu cortejo de miséria, dor e aviltamento do ser humano, gerando situações como as que a peça apresenta.

Ao findar da década, entretanto, as duas peças do autor gaúcho Ernani Fornari, parecem dar novo alento à personagem negra.

Em novembro de 1938 é encenada no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro a comédia *Laila Boneca*, com um elenco que reunia os melhores atores da época. Entre outros, Olga Navarro, Luiza Nazareth, Lúcia Delor, Rodolfo Mayer, Delorges Caminha, Sadi Cabral, este no papel do moleque escravo, Cristiano, e Palmira Silva, no de Merenciana, a velha babá. Isto é, dois atores brancos interpretando personagens negras.

Ambientada num engenho nas cercanias do Rio de Janeiro, em 1842, a peça tem como pano de fundo as manobras políticas e palacianas pela maioridade de D. Pedro II, um ato político que talvez contivesse a agitação em que o país vivia desde a renúncia de D. Pedro I. Findas as regências, e de esperar-se que os ânimos também se acalmassem.

O engenheiro é bem administrado por um Conselheiro da Corte, que vive com as netas, as duas irmãs, Alina e Boneca, e Dedé, já quase solteirona, amarga e maldosa. Boneca, 15 anos, é irmã de leite do moleque Cristiano, 17 anos, filho da babá Merenciana. Os contratempos usuais para retardar um desfecho feliz para as duas irmãs — o casamento com os respectivos amados —, englobam cenas em que as personagens negras são mostradas da maneira típica de muitos autores do século anterior, liberais, mas não afetados por pruridos abolicionistas. Tanto Cristiano quanto Merenciana são duas pessoas do tipo escravos fiéis, inteiramente dedicados aos amos, a ponto de se sacrificarem por eles, prazerosamente.

Laiá fora responsável, involuntariamente, por um acidente que deixara Alina semiparalítica. Ela brigara com o namorado Valdemar, afilhado do conselheiro, e Laiá, querendo que fizessem as pazes, a empurrara de mau jeito, provocando-lhe uma queda perigosa. Embora fosse ainda criança, tinha 11 anos, o acontecimento a afetara muito. O jovem partira para Lisboa, a fim de formar-se em medicina. Ao voltar, Laiá já está com 15 anos, embora pareça ainda uma criança traquinas, sempre ajudada em suas brincadeiras pelo moleque (!) Cristiano. Ela já percebeira que Arnaldo, primo pobre e secretário do conselheiro, apaixonara-se pela irmã e estava resolvendo a ajudá-los. Com a volta de Valdemar, que se admira por vê-la moçinha e logo se apaixonara por ela, sendo correspondido, há esperança de cura para Alina, o que deixa o conselheiro duplamente feliz porque pensa que, reconciliados, os dois assim se casarão.

A moça já está quase curada, falta apenas usar um aparelho ortopédico, construído com dificuldade no próprio engenheiro. Então se descobre que ele fora quebrado e Cristiano fugira de casa. Dois fatos, cuja ligação logo se estabelece, deixando o conselheiro enfurecido, pois até então nenhum negro fugira do engenheiro (e eram alforriados, quase todos). Incontinenti, manda chamar um capitão-do-mato para caçar o fugitivo, apesar das lágrimas de Laiá, que não compreende o que aconteceu.

Nesse interím, ocorre a decretação da maioridade de Pedro II, Alina cura-se inteiramente e confessa seu amor por Arnaldo e não por Valdemar, como o avô pensava. Cristiano é capturado, volta para o engenheiro, sujo, maltratado, amarrado pelo pescoço e, diante do choro de Laiá, que gostava muito dele, confessa:

CRISTINO (*Beijando-lhe os pés*) — Laiá, perdoa seu neguinho.

BONECA (*Chorando*) — Por que fizeste isso, Cristiano? (*Cristino arqueia. Boneca vai curvar-se para ele quando o feitor avança*)

FEITOR (*Segurando-o pela cintura e jogando-o aos pés do conselheiro*) — Passa pra qui que é o teu lugar, negro fujão!

CONSELHEIRO (*Penalizado*) — Oh! não, que horror! Tira-lhe essa corda do

pescoço. (*Feitor executa com brutalidade e retira-se para o fundo*) — Não, não dizes nada? (*Energico*) Responde, negro!

BONECA — Responde, Cristiano!

VIGÁRIO — Fale, meu filho!

CONSELHEIRO — Por que fizeste isso?

CRISTINO — Eu... eu queria me desgraçar, sinhô.

CONSELHEIRO — Não; a quem tu querias desgraçar, miserável, era Sinhô.

Alina! E por quê? Não te tratamos sempre bem?

CRISTINO (*Volando-se para Alina, dolorosamente*) — Perdoa neguinho Sinhô. Neguinho não queria fazê mal pra Sinhô. Neguinho só queria desgraçar.

CONSELHEIRO (*Olhando-o firme*) — Mas por que querias tu te desgraçar? Ia!

CRISTINO — Pru quê sinhô queria desgraçar minha Laiá! (*Arnaldo, Valdemar*

*Vigário e Vadico olham-se significativamente*)

BONECA — Cristiano!

DEDE — Negro desforado!

CONSELHEIRO (*Erguendo-se*) — EU?!... Mas tu tens o topete de falar-me assim?!

ALINA E BONECA (*Esta correndo para junto do conselheiro e pegando-lhe*

*braco*) — Vová! Não, vová!

VIGÁRIO E VADICO (*Simultaneamente*) — Senhor conselheiro!... compadrecer minha neta! (*Boneca abraça-se ao avô*) — E é um negro da minha casa quem me diz isso! Grande canalha!

CRISTINO — Sinhô e sinhô Dedé queria que o dotó curasse sinhô Alina e ele casá com ela (*Todos se olham compreensivamente*)

Com algumas pressões mais, o conselheiro acaba tendo a total consciência de Cristiano.

CRISTINO (*Depois de olhar para Boneca e Valdemar*) — Pru quê... praquê quem Laiá gosta é do dotó... (*Situação*) — Eu ouvi ela dizê que amava sem sabe, des di pequeninha... Eu vi ela chorá pru causa dele!

(Ato IV)

Claro que tudo se esclarece e os felizes pares se completam.

O tratamento dado às duas personagens negras, o moleque Cristiano e sua mãe Merenciana (o feitor e o capitão-do-mato são mulatos, mas a nas figurantes) não difere do que era dado por um autor liberal de antes abolição. A boa babá e o "neguinho fiel" foram criados dentro dos padrões costumeiros e como tal agem no decorrer da peça. Merenciana, depois de fugir do filho, não demonstra receio ou amargura pelo seu destino, seja capturado, muito mais preocupada em cumprir suas obrigações de crava de dentro de casa. E Cristiano, embora tenha um papel mais acentuado (porque é um dos suportes da comichada da peça, o outro sendo Vadico, o compadre do conselheiro e pai de Valdemar), nem por isso se po-