

**PROTAGONISMO NEGRO, AUTORIA BRANCA: A REVOLTA DA CACHAÇA  
E ARENA CONTA: ZUMBI**

**BLACK PROTAGONISM, WHITE AUTHORSHIP: A REVOLTA DA CACHAÇA  
E ARENA CONTA: ZUMBI**

Patrícia Trindade Nakagome<sup>1</sup>  
Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa<sup>2</sup>

**RESUMO:** O teatro, por estar profundamente marcado por diálogos, é um importante espaço literário de confronto. Nesse sentido, o que discutimos neste artigo é em que medida o teatro brasileiro moderno coloca em cena o conflito entre negros e brancos, que se oculta por trás do mito da democracia racial. Para isso, analisamos as peças *A Revolta da Cachaça*, de Antonio Callado, e *Arena conta: Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, a fim de mostrar como, de diferentes formas, os negros são colocados à margem não apenas nas montagens teatrais, mas até mesmo nos fatos históricos em que foram protagonistas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro brasileiro; Negro; *A Revolta da cachaça*; *Arena conta: Zumbi*.

**ABSTRACT:** Theater is an important literary space of confrontation, especially because of the structural role of dialogues. What we aim to discuss in this paper is the way Brazilian modern theater deals with the conflict between black and white people that persists despite of the celebrated myth of racial democracy. We analyze two pieces: *A Revolta da cachaça*, by Antonio Callado, and *Arena conta: Zumbi*, by Gianfrancesco Guarnieri and Augusto Boal, to show how black people is marginalized in different aesthetic ways, as well as being put apart from historical movements in which they were the protagonists.

**KEYWORDS:** Brazilian theater; Black People; *A revolta da cachaça*; *Arena conta: Zumbi*.

## **Introdução**

As discussões em torno de uma caracterização étnico-racial da literatura estão cada vez mais no horizonte da crítica, com especial destaque aos países de língua inglesa, berço dos estudos culturais<sup>3</sup>. Neste texto, não pretendemos (tampouco poderíamos dado os limites do artigo) retomar a relevância desse debate no cenário internacional. Optamos por aproximarmos-nos ao modo como a crítica literária brasileira lida com os questionamentos que a cultura e identidade afro trazem à literatura nacional.

Um dos nomes de grande reconhecimento na área é o de Regina Dalcastagnè. A autora não se restringe a questões relacionadas ao espaço do negro na literatura brasileira, mas aborda como as minorias são marginalizadas na esfera social e também

---

<sup>1</sup>Doutoranda do programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). [patricia.nakagome@gmail.com](mailto:patricia.nakagome@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutoranda do programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). [r.claudiagarcia@gmail.com](mailto:r.claudiagarcia@gmail.com)

<sup>3</sup> Sobre esse assunto, é interessante consultar a síntese histórica feita por Cevalco (2008).

na cultural, em problemática que permanece evidente na produção literária contemporânea, foco de suas investigações.

O que se vê (ou melhor, não se vê) sobre a situação do negro na literatura atual é o resultado de um processo histórico de exclusão, que condena esse sujeito, muitas vezes, a um vazio simbólico. Em sua abrangente pesquisa sobre o personagem do romance brasileiro contemporâneo, Dalcastagnè aponta que a quase ausência de negros (assim como de pobres) nas obras é comumente relacionada ao que se chama de *invisibilidade*, que refletiria na literatura o que acontece na sociedade como um todo. A autora, de forma interessante, pondera que esse fenômeno não implicaria apenas a objetividade do objeto, mas também a subjetividade do observador:

Quando se afirma que algo é invisível, a situação é, de algum modo, tornada objetiva. Ser invisível seria a qualidade de um objeto (uma pessoa, um grupo de pessoas). Mas talvez o reverso da invisibilidade seja justamente a dificuldade de enxergar. Passaríamos, então, da pretensa objetividade de uma situação, para o problema da subjetividade do observador. É *ele*, o observador (que somos cada um de nós, nossos escritores preferidos, nossos melhores narradores) que escolhe (obviamente imerso em sua própria experiência, de classe, de gênero, de vida) o que quer, o que pode (o que queremos, o que podemos) *ver*. Por isso mesmo, não nos bastaria mapear as personagens dos romances, seria preciso saber também quem eram os seus autores. Se negros e pobres apareciam pouco como personagens, como produtores literários eles são quase inexistentes (Dalcastagnè 2005:15).

Nosso trabalho se insere nessa problemática da invisibilidade, pois discutimos o modo como personagens negros estão presentes na literatura de autores brancos. Está colocado, de princípio, a questão de como a subjetividade do observador, ainda que este decida realizar narrativas com/sobre negros, está marcada no seu modo de conduzir as peças, em que, segundo acreditamos, persistem, de formas diferentes nos textos analisados, marcas de marginalização.

Nota-se, assim, que o fato de os autores das peças aqui analisadas, Antonio Callado, de *A Revolta da Cachaça*, e Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, de *Arena conta: Zumbi* serem brancos não é motivo para que elas não pudessem ser consideradas representativas da literatura afro-brasileira. Afinal, como mostra Duarte, o conceito pode ser delimitado a partir de uma grande diversidade de “identificadores”:

Em resumo, que elementos distinguiriam essa literatura? Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepional; mas, sobretudo, um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo (Duarte 2010: 122).

O ponto central na diferenciação dessa literatura não está calcado em um dado objetivo, já que o “ponto de vista” ou “lugar de enunciação” são categorias sujeitas à

#### Estação Literária

Londrina, Vagão-volume 8 parte A, p. 65-76, dez. 2011  
ISSN 1983-1048 - <http://www.uel.br/pos/letras/EL>

interpretação daquele que analisa uma determinada obra, refletindo sobre seu pertencimento à literatura afro-brasileira. A cor da pele dos autores é, portanto, um dado superficial simplista, que não determina o resultado desse complexo jogo. No entanto, é algo que deve ser levado em conta na nossa reflexão, a fim de que nos questionemos sobre os motivos que levam a haver tão poucos autores e personagens negros no contexto do teatro brasileiro.

As peças selecionadas trazem questões afro-brasileiras, abordadas com soluções estéticas diferenciadas para colocar em xeque a condição do negro na literatura e na sociedade brasileira. Desse modo, mais que apontar para uma especificidade afro-brasileira, elas trazem, marcados no texto, os sinais da violência da sociedade e da cultura nacional que, como sabemos, está longe de responder a um ideal de democracia racial, ainda que se declare uma sociedade mestiça, portanto brasileira, também afro.

## 1. O Negro no Teatro

“O teatro tem a missão de exorcizar demônios, visando libertar o homem”, diz Touchard, em *O teatro e a angústia dos homens* (1970:10). E lembra a origem religiosa do teatro: para ele, os ritos religiosos e sociais surgiram porque o homem quis participar do sentimento dos deuses. A partir disso, explica-nos que a prece nasceu da “recusa da impotência humana, da necessidade (...) de atuar sobre o acontecimento que nos escapa” e a prece se fez diálogo na medida em que os deuses se dividem em bons e maus. Dessa oposição, ele diz, surgiu o diálogo dramático que “supõe que um diz ‘sim’ e o outro ‘não’, criando, assim, a incerteza do futuro, força profunda de toda ação dramática” (1970: 9). Desse modo, o texto de Touchard nos faz refletir sobre se, na medida em que exige o diálogo — nascido do conflito sim X não —, poderíamos considerar o teatro como o espaço do confronto.

Esse é o ponto de partida para pensar se o teatro brasileiro consegue promover a libertação do homem, especialmente quando analisamos as peças brasileiras cujos temas estão relacionados a questões de preconceito, discriminação e racismo. E é aí que somos obrigados a pensar no teatro brasileiro como expressão artística de conflitos sociais que parecem condenados a serem eternamente mascarados e negados, o que nos leva à pergunta: em que medida esse teatro pode chegar perto de libertar o homem?

Desde a origem do teatro brasileiro, o negro não esteve marcadamente no palco, especialmente como protagonista. No estudo de personagens negros em nosso teatro, Miriam Garcia Mendes lembra que negros e mulatos predominavam nos elencos teatrais, especialmente até a vinda da família real para o Brasil, em 1808. Pintavam o rosto com uma camada de tinta branca e uma vermelha e os atores brancos, raramente vistos no palco, interpretavam apenas personagens estrangeiros. É muito provável que isso acontecesse, diz a autora, devido ao preconceito contra a profissão de ator, considerada desprezível, situação que não se alterava para o escravo ou liberto, “já por si de condição degradada” (1982: 2-3). Com a chegada da família real, houve uma série de melhorias, inclusive no setor artístico. E aí, diz Mendes, o ator negro desaparece dos palcos fluminenses, pelos menos os que representavam papéis importantes. A partir de então, atores brancos pintados de preto desempenhavam inclusive papéis de personagens negros que, diga-se, eram bem poucos (1982:3). Extinta a escravidão, somente na metade do século XX começam a surgir peças que incluíam, com destaque, personagens negros. Entre os títulos importantes, destacamos, nesta análise, *Arena conta Zumbi* (1965), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, e *A revolta da*

*cachaça*, de Antonio Callado, escrita em 1959, publicada somente em 1983, mas encenada apenas em 1995. Em comum, essas peças têm, por exemplo, relação com a História do Brasil e o fato de terem sido escritas por homens brancos, o que também inclui a peça de Vito, personagem d'*A revolta da cachaça*. Essas obras lidam com o tema de formas diversas. Por um lado, retratando um momento histórico, que sequer tem o destaque que merece. Por outro, com as consequências ainda atuais de episódios passados que são fundadores da identidade nacional, no que tem de valorizada e de cindida.

## 2. Teatro e Marginalização: *A Revolta da Cachaça*

*A revolta da cachaça* discute sem medo o problema sobre o lugar ocupado pelo negro no Brasil. Apenas três personagens em cena, número suficiente para discutir profundamente a angústia de quem não tem lugar na sociedade, ali representada pelo palco: o casal formado pelo dramaturgo Vito e por Dadinha, e o amigo Ambrósio. No passado, Dadinha e Ambrósio tiveram uma relação amorosa; também há a insinuação de um envolvimento erótico entre Vito e Ambrósio, aspectos que, por questão de espaço, infelizmente não serão analisados aqui.

Ambrósio, um ator negro condenado a viver eternamente personagens coadjuvantes, vai buscar a peça prometida por Vito, há dez anos. Nela, escrita especialmente para ele, Ambrósio desempenharia o papel de João Angola, personagem importante na peça e no evento histórico ocorrido no século XVII, entre 1660 e 1661, no Rio de Janeiro<sup>4</sup>. Depois de anos, a peça continua inacabada. Ambrósio conversa, pede, explica que está doente e tem pouco tempo de vida; Vito promete a entrega para dali a 15 dias. Ambrósio, cansado das promessas, explica que só sairá de lá com a peça pronta. Estabelece-se o confronto quando Ambrósio diz:

Eu sei que vocês gostam de teatro sofisticado, moderno. Eu também gosto, mas não tenho papel nele. E dramalhão também tem hora. Acontece por aí. Onde a gente está. Mesmo que seja Petrópolis. (sério, apontando a arma firme em direção a Vito) Não tenho outro recurso, Vito. Desculpe o mau jeito. Tentei fazer você compreender, ou reconhecer, o que você sabe melhor que todo mundo. Estou de saco cheio de fazer papel de marginal, o cara que fica na praia espiando barco, no meio-fio olhando automóvel, sempre na beira, na margem. Vim aqui cobrar a fama que você me deve. Vim pra morar, pra morrer. Mas no meio do rio ou da rua. Chega de margem (Callado 2004: 92-3).

A conversa amiga não deu resultado, então Ambrósio parte para o conflito porque, de algum modo, tenta resgatar uma dívida social: um lugar de destaque onde só consegue o papel do marginal. Ou seja, ele quer ser protagonista no teatro e, podemos dizer, na sociedade, ocupando o centro, pois não suporta mais a margem. É curioso o início de sua fala, já que, ao dizer que não possui lugar nesse teatro sofisticado e moderno, fica a impressão de que ele teria lugar no palco não moderno nem sofisticado,

<sup>4</sup> Trata-se de uma revolta, liderada por Jerônimo Barbalho, “contra o monopólio da produção e comercialização da cachaça, bebida que o próprio Barbalho produzia em seu engenho” e da qual o negro liberto João Angola participou ativamente. Barbalho e Angola foram decapitados em abril de 1661. (cf. Ligia Chiappini, “Apresentação da peça”. In: Callado 2004: 109).

o que não é verdade. Porém, se pensarmos que o palco reflete aspectos da realidade social, é possível dizer que ele está certo. A sociedade de que faz parte não é moderna, pois se liga às relações sociais existentes durante a escravidão, e também não é sofisticada porque não tem dinheiro, nem goza de prestígio, condições intrinsecamente ligadas e que o colocam “de fora” e “para fora” dela. Ambrósio já não suporta o “dramalhão” feito pela sociedade para “conceder-lhe” um lugar de direito. Ela nunca pode ou tem tempo porque tem outras prioridades, como Vito que, se não terminar a outra peça seria “obrigado” a vender a casa. Armado, ele ameaça Vito, que reage. Ambrósio atira, fere o amigo e o joga no tonel de cachaça, presente anônimo que havia enviado para o casal no início da peça. A polícia chega, Ambrósio leva um tiro, mas não morre por causa disso, já que o policial afirma ter atingido a perna do ator (“de tiro não foi, que eu já olhei. No máximo esfarelei o joelho dele com um balaço” (2004:102)).

No final da peça, Dadinha põe a mão no coração de Ambrósio e afirma, de modo impessoal: “Morreu. O coração dele andava muito cansado. Muita luta. Desapontamentos. Essas coisas” (2004:103). Um policial pergunta sobre Vito, o outro diz que o dramaturgo só levou um tiro de raspão, sem qualquer gravidade. Quanto a Ambrósio, um policial pergunta: “E o crioulo?”. A resposta do colega, depois de tirar o capacete e coçar a cabeça é: “Bom, a gente espera um pouco. Vem aí a ambulância, com o médico. (franco) Mas acho que o crioulo podia ir direto pro necrotério. (para Dadinha) A senhora, o que é que acha?”. E ela diz: “acho isso mesmo. Levem o morto” (2004:104).

De homem sofrido, cansado da luta, como diz Dadinha, num instante ele passou a ser simplesmente um morto, mesmo para essa antiga namorada. Assim, vemos que o conflito também não trouxe resultado diferente: a peça não ficou pronta, conseqüentemente Ambrósio continua longe do centro terminando por desempenhar no palco e na vida (e na peça de Antonio Callado) o papel que sempre lhe coube no teatro: o de bandido. Sobrou-lhe o mesmo lugar de que sempre fugiu: a margem.

Tanta luta na vida, tanta luta para protagonizar uma peça, terminou no confronto entre ator e dramaturgo que não levou a nada além da morte de Ambrósio. A batalha para sair de uma condição social estabelecida não deu resultado. Ele continuou sem o papel de protagonista da peça — que continuou inacabada —, e da própria vida porque, ao tentar assumir o controle, saiu perdendo. Vito não se sensibilizou a ponto de decidir terminar de escrever a peça. Ambrósio tanto lutou, literalmente, para sair da margem que terminou nela, como um marginal, negro, que atirou em um homem e morreu na luta.

Depois de morto, restou-lhe ser conduzido “impessoalmente, como um pobre desconhecido”, diretamente para o necrotério. De algum modo, era o lugar que lhe cabia em vida porque, negro, estava excluído do “centro”, da “boa sociedade”. Seu lugar era à margem, porque o negro é marginal, nos dois sentidos da palavra: o que significa algo que está longe do centro e aquele cujo sentido é sinônimo de estar à margem porque é criminoso.

Podemos dizer que se trata de metateatro na medida em que a peça fala do processo de criação de uma peça (cujo título é o mesmo da peça de Antonio Callado). Mas, nesse sentido, há um outro dado importante: Callado escreveu *A revolta da cachaça* depois de ter escrito *Pedro Mico* (1957). Nesta, o personagem principal deveria ser interpretado por um ator negro, mas quem desempenhou o papel foi o ator Milton Moraes pintado de preto. Isso nos permite afirmar que *A revolta da cachaça* apresenta um fato real não porque se refere a um fato histórico, mas porque discute uma realidade

social, a de que o ator negro não tem lugar no centro do palco e que isso, na verdade, é apenas o reflexo da situação que ele enfrenta na vida. O negro tornou-se protagonista da peça de Callado, a peça concluída, cujo final ratifica a posição da qual Ambrósio ambicionava sair.

Se o diálogo teatral nasceu do confronto entre os deuses, ele continua entre os homens, colocando o negro em situação de exclusão porque o conflito que daria forma ao diálogo ultrapassa esse limite. Desce do palco e vai para a rua, onde cotidianamente o branco vence o negro, sintetizando o que nos diz Antonio Callado com essa peça: o negro continua excluído. Nesse sentido, vale a pena destacar que não é fácil encontrar o nome de João Angola em artigos que tratam da revolta da cachaça. Personagem importante da revolta, João Angola parece ter seu papel negado ou esquecido pela História, algo muito semelhante ao que acontece com Ambrósio que, melancolicamente, sai da peça, da sociedade e da vida.

Desse modo, não temos a impressão de que o teatro brasileiro tenha conseguido libertar o homem, a não ser, romanticamente falando, através da morte; se isso puder ser considerado, de fato, uma forma de ser livre. Porque quando queremos ser livres, não queremos ser românticos, queremos ter nossos direitos garantidos<sup>5</sup>. Direitos, como a peça de Ambrósio, sempre adiados, cínica e permanentemente deixados “para amanhã”, “para daqui a quinze dias”, pela sociedade brasileira ali representada por Vito. Trata-se de uma promessa que nunca se concretiza porque o Brasil resolverá esse problema “amanhã”, um amanhã que nunca chega. Se pensarmos que Vito trata Ambrósio de modo paternalista, e se pensarmos que essa é uma relação mediada pelo favor (Schwarz 2000: 16), temos que Ambrósio é o brasileiro pobre sujeito a pedir o que lhe é de direito e que Vito (ou a sociedade) lhe dará como um favor que será concedido “amanhã”. É nesse sentido que não podemos dizer que o teatro, ao menos aqui, liberta o homem, porque a sociedade brasileira não libertou o negro (nem o pobre, que, já dizia um personagem de Martins Pena (2000: 22), em 1842, “é menos que pouca coisa”). Ele continua condenado a ser marginal. Ele está preso nesse lugar e só se tornará protagonista “amanhã”.

### **3. Con(fron)tar: Arena Conta: Zumbi**

Zumbi, um dos nomes mais importantes de nossa História, símbolo de resistência e luta. Então por que tão pouco se fala dele? Quantas pessoas sequer saberiam a data de sua morte se ela não estivesse, há alguns anos, relacionada ao feriado da Consciência Negra? Quantas pessoas apenas tiram o dia de folga sem saber que há séculos uma guerra foi travada em solo nacional, causando grande preocupação ao Império?

Hoje poderíamos responder a essas perguntas dizendo, com tranquilidade, que poucos conhecem a história de Zumbi. Isso está relacionado a uma tradição voltada à manutenção do mito da democracia racial, que permanece, de muitas formas, no imaginário nacional, especialmente na negação do preconceito em nosso país, como explicam Bastide e Fernandes: “Nós brasileiros, dizia-nos um branco, temos preconceito de não ter preconceito. E esse simples fato basta para mostrar a que ponto

---

<sup>5</sup> Quando dizemos isso, estamos pensando no conceito de liberdade discutido em “A ideia de liberdade”. Ali, é dito que, quando a falta de liberdade é concebida como social ou política, está implícito que um indivíduo é “impedido de conseguir, fazer ou ser algo específico por fatores sociais ou políticos, isto é, pela relação dos outros seres humanos com ele” (Berlin 2009: 150).

[o preconceito racial] está arraigado no nosso meio social'. Muitas respostas negativas [que dizem não haver preconceito racial no Brasil] explicam-se por esse preconceito de ausência de preconceito, por esta fidelidade do Brasil *ao seu ideal de democracia racial*" (1955: 123). Tal pensamento alimenta-se de um silêncio em relação a temas fundamentais da nossa História, como as revoltas escravas:

A marginalização das revoltas escravas obedeceu a múltiplos e fortes interesses históricos, entre os quais ressaltam como mais óbvios os de preservar os mitos habilmente elaborados e hoje solidamente arraigados do caráter pacífico daquele processo e da brandura do sistema escravista brasileiro (Freitas 1978: 11).

Se atualmente o conhecimento desse passado de resistência é precário, há mais de cinquenta anos, o quadro era, por certo, ainda mais desolador. Naquele contexto, o simples ato de contar se torna um confronto: con(fron)tar, como indica o título deste tópico, no qual se buscou assinalar o fato de que, quando a própria história é negada, a narração já é, em si, um ato de resistência, de provocação.

Foi com o sentido de con(fron)tar que um dos grupos teatrais mais politizados do país encenou *Arena conta: Zumbi*. A peça, considerada a melhor expressão da fase dos musicais do Arena, não se limita apenas à personagem do título, pois recobre as ações de homens marcados por uma profunda virtuosidade: desde o afamado rei Zumbi trazido para o Brasil em um navio negreiro, passando por Ganga Zona, seu neto, até chegar, por fim, a Ganga Zumba, que apenas ao final, é nomeado Zumbi por seu povo.

Com essa linhagem de guerreiros, Zumbi assemelha-se a um herói clássico, cuja nobreza era constantemente lembrada por seus epítetos familiares. Os atos de bravura somam-se a essa herança elevada, o que justifica a apresentação da peça como a "epopeia de Zumbi" (Guarnieri & Boal 1965: 12), de modo que o aspecto épico não seja, aqui, apenas relacionado à forma teatral desenvolvida por Brecht, que, como mostra Magaldi (s/d: 9), foi "abrasileirada" pelo Arena após sua fase marcadamente realista.

Zumbi é apresentado em sua nobreza e coragem, de modo não muito distinto ao que ocorre com os outros líderes. No entanto, seu destaque, marcado desde o título, deve-se ao fato de ele comandar uma luta que encerra a peça, sem se encerrar na peça. É a afirmação de seu nome "Ganga Zumba é Zumbi" que dá força aos combatentes, que o clamam em coro nos momentos em que a batalha contra os brancos parece tomar rumos perversos. Na identidade do líder reside a energia da resistência, o que não significa, no entanto, que sua morte implicaria no fim da luta. Zumbi corporificava a história de uma nobreza que, arrancada de Angola, tornou-se coragem no Brasil. É a rememoração do passado e a necessidade de ação presente que não morrem e são entoados sob o nome de Zumbi, da mesma forma como acontece ainda hoje entre alguns movimentos sociais.

Nesse lembrar e contar que se tornam formas de agir sobre o conflito racial, a encenação do Arena encontra resultados interessantes. Como "Os atores têm mil caras / fazem tudo nesse conto / desde preto até branco / direitinho ponto por ponto." (Guarnieri & Boal 1965: 12), a figura de Zumbi acaba sendo destacada por extrapolar seus limites individuais, correspondendo, assim, ao seu forte valor simbólico. Nas palavras de Campos:

A desvinculação do ator/personagem tem uma função importante: através dela busca-se um desempenho épico e um caráter coletivo para a narração, sob dois aspectos – por um lado, o personagem deixa de ser um indivíduo para mostrar-se como integrante e representante de um grupo social; por outro, com os atores fazendo (narrando) todos os personagens, procura-se uma interpretação coletiva regida por uma única perspectiva “O Arena conta a história...” (Campos 1988: 79).

O modo de contar a história é central na peça inclusive porque possibilita a própria encenação, já que mesmo com poucos atores pôde-se trazer um épico aos palcos. Mas mais que isso, a discussão acerca do que e como se conta é de tal modo fundamental que ocupa todo o início da peça, numa espécie de poética, assim iniciada: “Nada se faz sem razão: / Contar histórias já é / boa e difícil profissão.” (Guarnieri & Boal 1965: 11) Assim, o próprio contar é a razão e a essência do trabalho daquele grupo teatral, que afirma ter se ancorado em estudos, mas deixando “o coração/ fazer a peça animada” (1965:12), corroborando o uso “de forma muito sincera” que eles já haviam destacado. Nota-se, assim, que para chegar à verdade do passado, o grupo valoriza a emoção, como se ela fosse uma resposta adequada às tantas mentiras mantidas em favor de uma suposta racionalidade:

Há lenda e há mais lenda,  
há verdade e há mentira,  
de tudo pegamos um pouco,  
mas de forma que servira  
A entender no dia de hoje  
quem está com a verdade  
quem está com a verdade  
quem está com a mentira (1965:12)

É interessante notar que, embora o material usado para a elaboração da peça seja tanto a verdade quanto a mentira, o resultado esperado é de uma compreensão das duas como condições marcadamente distintas. Esse descompasso, por certo, é grande responsável pelo maniqueísmo da peça, em que os negros são retratados em virtuosidade heroica em oposição a uma vilania tosca dos brancos, o que parece ser a principal fragilidade da obra. Talvez devido à aberta e fácil irmandade com o lado nobre da história, a última frase da peça revele o esvaziamento de uma reflexão sobre a dificuldade de compreender e se posicionar diante da verdade e da mentira: “E assim termina a história que bem e *fielmente* tresladamos. Boa noite!” (1965:93, grifo nosso).

Cabe ressaltar, ainda com referência ao trecho transcrito, que o esforço de compreensão não se volta ao passado, mas ao presente, buscando revelar a mentira encoberta por uma suposta verdade que se impõe com mais força, como pretende marcar o duplo verso dedicado a ela. De fato, seguindo o que já dissemos, há a necessidade de retomar fatos antigos quando eles determinam/influenciam o momento atual, mas o que pensar quando eles quase se tornam uma exemplificação para uma discussão mais ampla do presente, na qual o tema racial nem é relevante? Uma resposta a essa questão pode ser vista a seguir, em que Costa destaca o mérito de discutir a luta contra a escravidão, mas faz algumas ressalvas:

#### Estação Literária

Londrina, Vagão-volume 8 parte A, p. 65-76, dez. 2011  
ISSN 1983-1048 - <http://www.uel.br/pos/letras/EL>



Posta entre parênteses a situação política em que foi criada, a peça corresponde a uma das mais sérias tentativas, no âmbito do teatro moderno brasileiro, de pôr em cena uma forma de luta contra a escravidão, com a vantagem de adotar o ponto de vista do escravo e de desafiar, por esse ponto de vista e esse recorte histórico (a tática dos quilombos), ideias até então correntes sobre a passividade com que os negros se submeteram à condição escrava (Costa 1996: 112).

Aquilo que Costa coloca entre parênteses ao reconhecer o mérito do grupo teatral é, precisamente, o que ela própria e outros críticos<sup>6</sup> apontam como marca fundamental de *Arena conta: Zumbi*: a crítica explícita à ditadura militar, com consequente redução da própria luta dos negros.

O conflito histórico perde em profundidade diante do desejo de ratificar a necessidade de resistência ao momento presente. A peça se enfraquece na medida em que algumas teses são postuladas e levadas ao limite, sem reconhecer os fios soltos deixados pelo caminho: ao reconhecer o outro, no caso o branco, como essencialmente mau, no qual se confia sob pena de traição, a peça naturaliza momentos em que os próprios negros agem de forma semelhante àquela condenada nos brancos.

Vejamos uma cena representativa dessa fragilidade da peça. Um negro, chamado Nico, afirma não querer ser livre, dizendo aceitar as condições em que vive, inclusive com uma Sinhá que “não é das mais malvadas” (Guarnieri & Boal 1965: 24), pois teria sua sobrevivência garantida. Na tentativa de convencê-lo a fugir, canta-se “a canção das dádivas da natureza”, em que, de modo semelhante ao que ocorria nas enumerações em *Macunaíma*, elementos da fauna e flora são arrolados. Mas Nico deseja saber se há “o que faz falta de verdade” (1965:27): mulheres. Diante da negação, Nico desanima definitivamente da empreitada, ao que um negro ordena que a solução seja remediada: “Vinte negra!... prá cada um...” (1965:28). Nota-se que não se busca uma solução individualizada, de resgate de uma mulher amada, mas sim a satisfação quantitativa, que trata as mulheres como objetos de desejo. Curiosamente, a despersonalização que pauta uma compreensão das negras como corpos para o desejo segue a mesma lógica dos brancos que viam os negros apenas como braços para o trabalho, bocas para a alimentação.

A partir daí, inicia outra canção, cujo nome já é bastante significativo: “samba do negro valente e das negras que estão de acordo”, em que uma espécie de diálogo entre homens e mulheres é travado. Os primeiros afirmam:

Negra não esperneie não,  
que o negro sem sua negra,  
já não pode ser um homem  
pode não. (bis) (1965:28)

---

<sup>6</sup> Magaldi (s/d: 67-68) afirma: “Impressionou-me a violência da montagem. Nada houve entre nós, até aquele momento, que significasse uma condenação tão radical da ditadura instalada pelos militares. Todos os aspectos do golpe são analisados, sem que se poupe um. [...] tudo é meticulosamente composto, a fim de estimular o espectador no propósito de protesto. A narrativa flui com espontaneidade e inteligência, e as alusões são claramente apreensíveis.” Além dele, ver Campos (1988: 74) e Costa (1998: 188).

Pela construção, podemos entender que as mulheres, a princípio, não aceitaram o rapto, como esses próprios homens, no passado, não aceitaram serem retirados de sua terra natal. A resposta que eles oferecem segue a lógica daquela que eles um dia receberam em forma de violência: a necessidade dos poderosos justifica quaisquer ações.

A mulher, reduzida à condição de objeto, aceita a situação: “Pois é, de sinhô, em sinhô, / eu prefiro meu nêgo que é da minha cor.” (1965:28). Não se trata de uma escolha, mas de um conformismo diante de um destino em que a raça, precisamente o que norteou a escravidão, é tomada como único critério para a aceitação de uma mudança na vida. Diferentemente do que se fez com o negro Nico, às mulheres não é necessário convencer, basta ganhar pela força.

Consideramos essa cena chocante por trazer a naturalização do conflito para o interior da relação entre os negros. Surpreende-nos, igualmente, que ela não tenha chamado a atenção da crítica. Campos, por exemplo, menciona a sujeição das negras, mas não discute o fato de que os negros reproduziriam uma lógica da qual foram vítimas, antes aponta que isso revela o aspecto datado da peça, já que “a uma plateia de hoje certamente não agradaria, por exemplo, o tratamento que, na peça, se dá à sexualidade” (Campos 1988: 78).

Há outro momento em que Campos parece desconsiderar o fato de os negros se aproximarem de um sistema que os violentou. Segundo a autora, o Arena desejava enfatizar que seria um grande erro os trabalhadores se aliarem a setores da burguesia em 1964, por isso, a peça, novamente reforçando o maniqueísmo, mostra os negros sendo traídos pelos brancos, “os supostos amigos, feridos em seus interesses mais sensíveis, [que se] aliam aos senhores de terra para destruir os rebeldes.” (1965:71). Longe de defendermos qualquer ação dos brancos no massacre de Palmares, parece-nos pertinente apenas apontar que os negros também teriam, segundo a peça, se norteado por seus “interesses mais sensíveis”, já que aumentaram o preço de seus produtos, provocando a fúria dos brancos aliados. Assim, cabe o questionamento: não estariam eles também centrados no capital como fizeram os brancos ao roubar mão-de-obra em outras terras?

Essas duas cenas, paradoxalmente, acabam exemplificando aquilo que o Arena deseja criticar: por trás do que é contado como verdade, uma grande complexidade se oculta. Em sua forma de contar, a peça se norteia por um confronto aberto, que extrapola o desejo de trazer à tona fatos históricos que muitos desejam manter no esquecimento. Diante de um desejo concreto de intervenção no contexto político da década de 1960, a história e a História perdem. O conflito social é simplificado pela necessidade de manter vivo o desejo de luta, como enfatiza o coro no final da peça, em adaptação combativa do poema “An die Nachgeborenen” de Brecht. E nessa simplificação, o Arena, armando-se para a luta, esquece o que reforçou no início da peça: a dificuldade de distinguir verdade e mentira. Colocando-se como representantes de uma linhagem de resistência ilibada (sem problematizar o fato de que a ditadura não era centrada na diferença racial, fundadora da escravidão), o grupo perdeu-se no maniqueísmo do confronto, apenas invertendo as cores da frágil polarização do bem e do mal. Ao perder a complexidade do con(fron)to, o que se destaca é apenas uma crítica datada.

## Considerações finais

Estação Literária

Londrina, Vagão-volume 8 parte A, p. 65-76, dez. 2011

ISSN 1983-1048 - <http://www.uel.br/pos/letras/EL>

No famoso “As ideias fora do lugar”, Schwarz aponta contradições fundadoras do Brasil: a ideologia liberal, que pautou desde os interesses comerciais de um sistema latifundiário orientado ao mercado externo até a nossa Independência, iria aqui “chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles” (2000: 13). Essa convivência gerou resultados artísticos singulares e interessantes, mas nem sempre foi pacífica, muito menos justa.

Quando pensamos precisamente nas grandes vítimas desse sistema escravagista, podemos dizer que, ainda na atualidade, o negro está “fora do lugar” literário. As duas peças aqui analisadas mostram tentativas, esteticamente bastante diferentes, de colocá-lo em cena. Nos dois casos, curiosamente, a tarefa cabe aos brancos.

Desde o título, as peças indicam sua estreita relação com a História, mas o passado é, fundamentalmente, uma forma de pensar o presente. Nesse sentido, seja discutindo a reação à escravidão, seja mostrando os efeitos desse sistema para os negros, as duas obras evidenciam a necessidade de resistência, embora acabem por revelar que o confronto nem sempre gera as mudanças esperadas.

Ambrósio jamais será protagonista e morre sob o rótulo de marginal. Os revoltosos de Palmares, mesmo sendo protagonistas na História, também caem na margem do teatro, usados como pretexto para discutir um contexto político que não trazia nenhuma questão racial.

Sempre lutando, o negro permanece à margem. Nas duas peças, isso ocorre porque ele não assumiu a narração de sua própria história. Isso não implica, no entanto, em definir que os negros apenas terão seu lugar no teatro nacional, ou na literatura, quando eles próprios forem autores. Trata-se apenas de enfatizar que a necessidade de contar é ainda profundamente atual. O conflito permanece. Espaços vazios na História e na crítica literária também.

*A revolta da cachaça* e *Arena conta: Zumbi* são obras que apontam outra forma de pensar a noção de literatura afro-brasileira: um drama que atinge e exclui aos negros, mas que é marca (e não devemos buscar singularidades nesse momento) da sociedade brasileira, em seu todo. Uma sociedade que se pretende uma verdadeira democracia racial, mas cujo espaço impõe aos negros um limite que poucas vezes pode ser ultrapassado se isso significar a conquista de um lugar social “melhor”.

Cabe-nos, agora, pensar no significado dessa invisibilidade que constitui a literatura brasileira desde o seu princípio. José de Alencar não incluiu o negro como personagem importante em seus romances, através dos quais pretendia fundar nossa literatura, mas o fez em duas peças teatrais – *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1859), por exemplo (Sousa, 2006). No entanto, o personagem negro que aparece no teatro do século XIX, é embranquecido para poder tornar-se um “bom exemplo”, portanto, está invisível ali. Trata-se de algo significativo porque o teatro era, então, considerado como um meio de educação do público e foi usado a serviço das ideias da elite dominante, a quem interessava manter o negro em seu lugar de escravo. Torná-lo literariamente invisível mostrou-se um modo eficiente de excluí-lo da sociedade brasileira, da qual, como sabemos, ele continua fora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTIDE, Roger & FERNANDES, Florestan. *Relações Raciais entre Negros e Brancos em São Paulo*. São Paulo: UNESCO-ANHEMBI, 1955.

BERLIN, Isaiah. “A ideia de liberdade”. In: *Ideias políticas na era romântica: ascensão e influência no pensamento moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALLADO, Antonio. *A revolta da cachaça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2008.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

\_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004)”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 26, p. 13-71, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Por um conceito de literatura afro-brasileira”. In: *Terceira Margem* ano XIV, n. 23, jul-dez/2010.

GUARNIERI, Gianfrancesco & BOAL, Augusto. *Arena conta: Zumbi*. mimeo, 1965.

FREITAS, Décio. *Palmares: a guerra dos escravos*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, s/d.

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

PENA, Martins. *Os dous ou O inglês maquinista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

SOUSA, Regina Claudia Garcia Oliveira de. *A exclusão como norma: a representação do escravo em duas peças brasileiras*. Dissertação de mestrado. São Paulo: 2006.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

---

**Artigo recebido em 12 de setembro de 2011 e aprovado em 25 de outubro de 2011.**