



A personagem negra no teatro português: uma revisão de literatura

The Black Character in Portuguese Theater: A Literature Review

Samira Pinto Almeida

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil
samira.lettras@gmail.com

Resumo: O artigo pretende abordar, de forma panorâmica, o modo como a personagem negra aparece em textos dramáticos portugueses – circunscrevendo a função e as características dela nas peças –, tendo, para tanto, como base teórica a confrontação dos estudos realizados por Tinhorão (1988), Pascal (2000), Pimentel (2013) e Zekri (2017). O objetivo é lançar um olhar crítico sobre as representações históricas estereotipadas (construídas, sobretudo, por autores brancos) da identidade negra no teatro português desde o século XVI até os dias atuais, bem como apontar os desafios da nova geração de artistas que se afirma negro-descendente na criação de imagens positivas dessa identidade e na reivindicação de espaços democráticos, dentro e fora do palco, que contemplem a diversidade racial.

Palavras-chave: dramaturgia; teatro português; personagem negra.

Abstract: The paper intends to approach, in a panoramic prism, the way the black character appears in Portuguese dramatic texts – circumscribing his/her function and characteristics in the plays –, having as a theoretical basis the confrontation of the studies carried out by Tinhorão (1988), Pascal (2000), Pimentel (2013) and Zekri (2017). The objective is to take a critical look at the stereotypical historical representations (mainly built by white authors) of black identity in Portuguese theater from the 16th century to the present day, as well as pointing out the challenges of the new generation of self-declared black descendants artists in creating positive images of this identity and in claiming democratic spaces, on and off the stage, that contemplate racial diversity.

Keywords: dramaturgy; Portuguese theater; black character.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2019.

Nas últimas décadas, a luta pela igualdade de direitos encabeçada por grupos minoritários, o crescimento da disputa por narrativas e a reivindicação de imaginários alternativos vêm promovendo certa revisão histórica dos mais diversos conteúdos, inclusive no campo das artes, com o intuito de, por um lado, desconstruir a visão disseminada pela classe dominante sobre os subalternos e, por outro, propor novas imagens, mais plurais e libertárias. Esta afirmação pode ser verificada no âmbito da crítica literária, marcado, atualmente, pelo aumento de pesquisas – impulsionadas pelos estudos culturais – interessadas em analisar com um novo olhar as representações de personagens que, reproduzindo a lógica social e o discurso hegemônico, ocupam na ficção um estatuto menor, sendo muitas vezes desumanizadas. A reflexão sobre a construção das imagens do negro na dramaturgia portuguesa é um exemplo desse fenômeno, figura contemplada já na segunda metade do século XX por meio de um estudo pioneiro¹ realizado por José Ramos Tinhorão.

O aparecimento da figura do negro no teatro data do século XVI e está condicionado a modificações importantes na sociedade portuguesa do período. Convém lembrar que o elemento de cor está presente desde o início da formação do Estado-nação, por meio da ocupação territorial (do espaço que hoje se entende por Portugal) pelos mouros. Além disso, a escravidão negra era parte da realidade portuguesa antes mesmo da fase das grandes navegações, sendo o tráfico negreiro autorizado e supervisionado pela coroa. Logo, a personagem negra adentra a cena

¹ A pesquisa do brasileiro José Ramos Tinhorão publicada com o título *Os negros em Portugal*, além de inovadora (não apenas pelo recorte, como também pelo olhar arguto lançado sobre o objeto), é grandiosa. O autor avalia em profundidade como se deu o contato entre portugueses e africanos, detendo-se, sobretudo, na contribuição destes para o desenvolvimento da sociedade lusitana. Nesse sentido, o pesquisador investiga a atuação dos negros nas mais variadas áreas, incluindo a economia (mercado de trabalho), cultura (touradas), língua (acréscimos vocabulares à língua portuguesa), artes (neste último caso, além da personagem negra no teatro, o autor analisa as representações dessa figura na literatura, bem como a participação da população de cor no desenvolvimento da tradição fadista).

tardamente, quando já se torna inegável a presença maciça dos africanos nos centros urbanos. O modo como essa presença se dá (isto é, os papéis sociais desempenhados pelos africanos) influi diretamente na forma como tais sujeitos serão representados nas artes. Zekri (2017), apoiado em María Luisa Lobato, sustenta ainda que a representação ficcional do negro ingressa no palco ocidental quando os africanos passam a fazer parte do cotidiano dos autores de dramaturgia e demais artistas vinculados às artes cênicas, auxiliando à gente do teatro. Assumindo as funções braçais, “julga-se que fossem observadores de algumas atividades teatrais durante o trabalho, tais como alguns ensaios ou espetáculos. Outra possibilidade é a de que estes negros possivelmente serviam como fonte da imitação e criação da figura do negro aos actores” (ZEKRI, 2017, p. 45). É enquanto o Outro radical, o estrangeiro preso à condição indigna da escravidão, que o negro passa a integrar o teatro português, sendo apresentado em contraste (em termos de aparência, valores culturais, intelecto e sensibilidade) ao branco colonizador.

Segundo Tinhorão, o primeiro texto dramático (de que se tem notícias) a apresentar uma personagem negra pertence a Henrique da Mota, obra publicada em *Cancioneiro Geral* – organizado por Garcia de Resende. Com o título *O pranto do clérigo*, a peça do século XVI tem por enredo a discussão de um religioso com certa escrava, acusada de ser a responsável por desperdiçar uma pipa de vinho. O clérigo, inconformado com o prejuízo, ameaça punir a serva queimando-a com toucinho (castigo comum à época), além de agredi-la verbalmente chamando-a de “cadela africana”. O castigo físico só não é concretizado porque a personagem afirma que fará queixa por maus tratos ao juiz de fora caso sofra algum dano e, por medo da difamação pública e dos gastos com um eventual processo judicial, o religioso desiste do intento. Para além do trabalho forçado e do tratamento desumano, naturalizado nos textos dramáticos do período, o negro aparece em cena, assumindo papéis secundários (seja na estrutura da peça, seja na realidade ficcional), cômicos e degradantes.

Traço definidor da personagem negra é o uso da “língua de negros” ou “Fala Guiné”, “uma espécie de dialecto crioulo ou *português geral* de origem africana que, marcado por diferenças individuais na prática, se transforma na sua reprodução escrita numa espécie de criação literária” (TINHORÃO, 1988, p. 269-270, grifo do autor). O modo de falar “estropiado” da personagem negra toma proporções tão grandes no teatro, seguindo padrões linguísticos e convenções estilísticas,

que, segundo os especialistas (PIMENTEL, 2013, p. 164), é possível reconhecer a identidade racial dessa figura ainda que o autor não tenha explicitado no texto a origem étnica do ser ficcional. Enquanto língua literária, popularizada nos séculos XVI, XVII e XVIII na dramaturgia portuguesa, a língua de preto põe em evidência algo que distingue negros e brancos, colocando os primeiros em posição de inferioridade em relação aos segundos. É por meio da linguagem que o intelecto se manifesta, logo, a inabilidade ao utilizar a variante culta da língua é um fator que reforça os preconceitos racistas fundados na desumanização dos negros e na exaltação da superioridade branca.

Importante dramaturgo a sistematizar a língua de preto na literatura dramática e fomentar a personagem negra no palco é Gil Vicente, autor que dedica a tal figura as seguintes peças: *Pranto de Maria Preta* (na qual a personagem negra é uma mulher pobre e bêbada), *Clérigo da Beira* (texto no qual há a referência a negros que vivem do crime), *Nau de amores* (peça na qual a fala de um negro de Beni é motivo de riso), *Floresta de enganos* (nesta obra, a língua de preto é usada por um branco que se traveste de mucama para dormir com uma negra escravizada) e *Frágua de amor*. Esta última obra merece destaque pela capacidade do autor de refletir, por meio de efeitos cômicos, sobre a identidade negra e seu estatuto social. Criada e encenada por ocasião do casamento real de Dom João e Dona Catarina em Évora no ano de 1524, a peça dramatiza, entre outras situações, o encontro de Vênus com um negro. A fala da personagem vinda de África é tão peculiar e incompreensível ao ponto de a divindade questioná-la: “Negro, não te entendo nada. És tu já cristão? Diz.” (VICENTE, 2007, p. 22) O negro é representado nesta peça como o estrangeiro, inadequado e impossível de ser amado como é, pois lido pelo olhar do europeu, torna-se esteticamente feio, tendo os seus traços (nariz, lábios e dedos) considerados brutos. A deusa, penalizada com a condição de tal figura, concede à personagem a possibilidade de ser transformada em homem branco. No entanto, após passar pela frágua, o negro embranquecido se surpreende com o resultado ao notar que apenas teve a aparência modificada, continuando com aquilo que compõe a sua essência, o seu modo de expressão:

Negro: Já mão minha branco estai, e aqui perna branco é, mas a mi falá guiné: se a mi negro falai, a mi branco para quê? Se fala meu é negregado, e não fala português, para que mi martelado? [...] Da caminha negro tornai: se mi fala namorado a moier que branco sai,

ele dirá a mi: “Bai, bai! Tu sá home o sá riabo?” A negra se a mi falai dirá a mi: “Sá chacorreiro?” Oiaie, seoro ferreiro: boso meu negro tornai, como mi saba primeiro.” (VICENTE, 2007, p. 29)

Apercebendo-se da contradição entre aparência e linguagem, cuja consequência será o desprezo recebido tanto da branca (posto que sua fala guiné o põe em posição marginal) quanto da negra (uma vez que já não traz a cor de seu povo), o personagem implora para voltar a sua antiga forma. Cabe o questionamento: e se fosse o inverso? Quais seriam as consequências caso o negro tivesse alterada apenas a sua forma de expressão, adotando a fala e os valores do branco? Responderei a essa hipótese mais à frente, quando tratar de uma outra peça pertencente a outro período da história do teatro português. Por ora, vale a pena reforçar que durante todo o século XVI e XVII a língua de preto se perpetuou como um modo de ridicularizar as personagens que a empregavam.

A composição da personagem negra ganhou novos relevos lentamente, sobretudo, por meio do reconhecimento das capacidades artísticas e intelectuais dos africanos. Pouco a pouco, estes passaram a ser representados em cena assumindo funções mais nobres de trabalhadores livres. Isto acontece em *Auto de Vicente Anes Joeira* (de autoria anônima), no qual o leitor encontra um negro sendo chamado de “mestre Tomé”, devido ao seu conhecimento em ervas e habilidades curativas; em *Cena policiana*, de António Prestes, na qual se encontra um exímio cantor mulato; em *Auto da natural invenção*, de António Ribeiro, peça metalinguística em que o principal ator e músico da companhia de teatro da realidade ficcional é negro. Não só na ficção de Ribeiro os negros ganhavam espaço no palco. Segundo Tinhorão, há evidências que apontam para a representação de entremezes no ambiente do lar por negros no século XVII – o autor sustenta que, tradicionalmente, as personagens negras tanto poderiam vir a ser executadas por negros treinados para tal ofício quanto por brancos maquiados (a última opção, no entanto, era a mais frequente).

Os textos definidos como entremez – alguns consideram esta tipologia um gênero textual, outros uma “designação bibliográfica” (TINHORÃO, 1988, p. 301) – tornaram-se no século XVII o veículo ideal para a exploração da figura típica do negro. De caráter cômico-popular, os folhetos, em geral compostos por 14 a 16 páginas, abordavam um universo comum ao grande público, posto que representavam as camadas mais baixas, os novos tempos e costumes. Outro diferencial do entremez

era reservar um momento para o canto e a dança, duas manifestações caras à cultura negra. Uma obra que convém mencionar aqui é o *Entremez da floreira*, de autoria desconhecida, na qual a cena dançante (comum ao gênero) é proposta pela Preta Catarina que convida o negro Bastião a dançar e cantar como se faz em África. Logo, a peça reproduz no teatro a prática dos africanos e dos negro-descendentes de manter vivas suas expressões culturais, sobretudo, por meio da Fofa e do Lundu. Convém notar que, uma vez inserida no teatro, não só a personagem, mas também manifestações artísticas de matriz africana, torna-se cada vez mais premente a presença de negros no palco a representar a si próprios. Conforme observa Tinhorão:

Segundo testemunho do oficial da guarnição de Gibraltar, William Dalrymple, que percorreu Portugal em 1774 e deixou as suas impressões no livro *Travels Through Spain and Portugal*, publicado em 1777, as cenas de dança da fofa e do lundu, quando as rubricas indicavam a presença de pretos, poderiam em alguns casos ser representada pelos próprios, e não apenas por artistas brancos com a pele enfarruscada. [...] A inclusão quase obrigatória de figurantes negros nos entremezes, sempre que se tratava de colocar o povo em cena, constituiu aliás a prova mais flagrante do grau de amplitude da integração dos descendentes de africanos na vida urbana, principalmente de Lisboa. (TINHORÃO, 1988, p. 314-315)

Ora, apesar de o negro ter, finalmente, a oportunidade de adentrar como ator, músico e/ou cantor no teatro, o modo como ele é representado ainda permanece caricatural, uma vez que suas funções se restringem a execução de um texto produzido por dramaturgos brancos que ora intencionalmente, ora inconscientemente, reproduziam a ótica dominante.² Muitas vezes restrito a atuação de papéis vexatórios, “a sua

² No caso da literatura de cordel do século XVIII, Pimentel (2013, p. 170) evidencia, por exemplo, o aparecimento de textos, vinculados ao estilo satírico, nos quais a figura do negro é sistematicamente ridicularizada, acompanhando, desse modo, o racismo naturalizado na sociedade portuguesa: “A desigualdade e inferioridade são manifestas em muitas dessas produções. João Cardoso da Costa, Bocage, José Daniel Rodrigues da Costa e Nicolau Tolentino de Almeida, participaram nestas construções literárias populares onde a condição social e racial dos negros surgem por vezes de uma forma bastante mordaz, de onde ressalta a segregação, a depreciação e a intolerância em relação aos elementos de cor.”

sensibilidade não deixa de estar presente como ser que sente e reage ao que o rodeia, mas sempre deslocado para a margem da sociedade onde lhe é votado um tratamento de desprezo mais próprio de bestas do que de homens” (PIMENTEL, 2013, p. 166).

Já nos séculos subsequentes, XVIII e XIX, inicia-se uma tentativa de humanizar tais personagens e conscientizar a sociedade sobre a situação de indignidade produzida pela escravidão. No teatro abolicionista, a figura do negro ganha contornos psicológicos, além de ser portadora de inteligência e de valores caros ao padrão eurocêntrico. A expressão racista “preto de alma branca” é cabível neste contexto específico como modo de refletir sobre a forma artificializada como se dá a composição da personagem negra no teatro abolicionista, posto que em cena a figura de cor expressa as virtudes ocidentais da branquitude – provavelmente porque ela está condicionada às experiências e à identidade racial do dramaturgo. As obras que reivindicavam o fim da escravidão assumiam uma fórmula de defesa de tese, visando divulgar por meio da arte as ideias em voga no período, bem como sensibilizar e convencer a plateia sobre os benefícios em conceder a liberdade aos negros. Fica evidente nessa vertente a postura paternalista do branco contrário a mão de obra servil que é sempre representado como superior em bondade, caráter e merecedor de todas as honras por nutrir sentimentos de piedade em relação à condição social degradante dos negros na sociedade portuguesa. Tal comportamento é observável n’ *O contentamento dos Pretos por terem a sua alforria*, de 1787, texto dramático no qual os escravizados Caterina e Sebastião, em pagamento pela “bondade” do antigo senhor, decidem continuar a servir a família que os libertaram depois de anos de trabalho forçado, permanecendo sob a tutela dela. Convém salientar que as personagens negras foram contempladas com a alforria por mérito: “os seus comportamentos são julgados excepcionais pelo próprio dono que se alegra por não ter tido, escravos ladrões, bebedores, jogadores, defeitos próprios da raça segundo afirma” (PASCAL, 2000, p. 133). Logo, a liberdade não é tida, essencialmente, como um direito do homem, mas um privilégio destinado àqueles que passam pelo crivo dos indivíduos pertencentes a uma raça superior.

Retomando aqui a hipótese proposta páginas atrás sobre como seria a personagem vicentina de *Frágua de amor* caso ela tivesse sofrido a transformação apenas na linguagem, é possível supor que ela teria os traços característico do negro da cena abolicionista. *O preto sensível*, peça

de José Agostinho de Macedo, escrita em 1836, é provavelmente o melhor exemplo neste sentido, pois tem por protagonista o negro Catul, cuja fala politizada “expressa a sua revolta perante a injustiça da sua condição com acentos patéticos, num português clássico” (PASCAL, 2000, p. 134), conforme se verifica no trecho a seguir: “Ao Branco é grato o sol, ao Negro infausto! / O sol o chama ao bárbaro trabalho / [...] / Deixa de existir meu filho! / Poupa-te a imensa dor de ser escravo!” (MACEDO, 1836, p. 101 *apud* PASCAL, 2000, p. 134). Outro fator que confirma a tese da humanização da personagem negra por meio do embranquecimento de seu discurso é verificável, na mesma peça, no trecho em que Catul, após conseguir a alforria, redime, como bem observou Pascal (2000), toda a Europa por séculos de escravidão: “Apaga Portugal da Europa as manchas, / Do crime cometido a Europa absolve, / Em seus ferros serei livre, e tranquilo / [...] / E o Tejo que produz almas tão grandes, / Correrá sempre ao mar livre, e seguro” (MACEDO, 1836, p. 115 *apud* PASCAL, 2000, p. 135). A atitude subserviente de Caterina e Sebastião, ao aceitarem ser tutelados pelos antigos senhores, e a fala pacificadora de Catul, ao absolver a Europa pelo doloroso e longo processo de escravidão, a meu ver, só fazem sentido enquanto uma ficção pautada pelo discurso hegemônico eurocêntrico, posto que as respostas coletivas dos negros oprimidos na realidade de diferentes nações era bem o avesso disso – já no século anterior, o mundo assistia, entre outros eventos de resistência negra, à revolução haitiana, responsável por colocar fim à escravidão negra e dar início a uma sociedade democrática gerida pelo povo anteriormente escravizado.

A defesa do fim da escravidão na Europa estava calcada, sobretudo, em um interesse econômico, a saber; aumentar a parcela de consumidores no mundo moderno regido pelas fábricas. Logo, a libertação dos negros não implicava em tratá-los como iguais em direitos. Tolerados no ambiente urbano, os descendentes de africanos permaneceram ocupando papéis secundários na sociedade portuguesa, sendo considerados intrusos quando concorriam ao lado dos filhos da terra a postos de trabalho. Ao analisar a opereta burlesca *O processo do rasga*,³ de Jaime Venâncio, cujo enredo

³ “Como opereta cômica e burlesca, da autoria de Jaime Venâncio, *O processo do rasga* parodia a zarzuela *O processo do cancan*, tendo-se estreado no Teatro dos Recreios, em Lisboa, em 1878. [...] Nesta paródia, o outrora processado Cancan transforma-se em principal acusador de uma dança negro-portuguesa, ainda não muito conhecida

traz o ritmo vinculado à cultura negra (o Rasga) personificado em um preto tocador de ganzá punido por se apresentar sem prévia autorização em um baile onde estavam outros gêneros musicais populares (tendo por pena o retorno forçado à África), Tinhorão chega a seguinte conclusão:

O autor do Processo do Rasga funcionava, assim, através dessa solução proposta para o seu personagem negro, como uma espécie de consciência imanente do próprio público Branco: a possibilidade de volta dos pretos de Portugal para África talvez constituísse, de facto, um desejo subconsciente das maiorias brancas, como forma de os livrar da permanência e incômoda contemplação do pobre resultado do antigo sonho de dominação colonial. (TINHORÃO, 1988, p. 340)

Com a abolição da escravatura e, conseqüentemente, integração (ainda que precária) do negro na camada social dos trabalhadores livres, a personagem negra começa a desaparecer enquanto personagem-tipo, diluindo-se “na categoria genérica do Povo representada pelos Zés [Zé Povinho]” (TINHORÃO, 1988, p. 333). Ainda segundo Tinhorão, quando retomam à cena, tal figura aparece aliada ao elemento exótico, reproduzindo estereótipos raciais. Comungam desse universo as peças de teatro de revista datadas do início do século XX, tais como *Garotices & companhia* (1908), de Artur Arriegas e *O dente do maçarico* (1911), de Eduardo Schwalbach. Esta é uma constatação presente também em pesquisas mais recentes, a exemplo da dissertação de Zekri (2017, p. 101) sobre a figura do negro no teatro português e iraniano, na qual se lê que até onde foi possível averiguar, “a presença do Negro no palco

no país, que teria surgido entre os negros e mulatos de Lisboa no início do séc. XIX. Jaime Venâncio coloca o Rasga – um preto tocador de ganzá, que se apresenta como Caetano Rasga Roupas, natural de Cabinda – no papel de uma dança imoral, que todos condenam, por não ter a necessária licença prévia da autoridade competente. Elevado à categoria de rei dos bailes, é o Cancan quem serve de anfitrião a um encontro onde se juntam muitas danças reconhecidas socialmente, como o bolero, o fandango, o fado, o malhão, a caninha verde, a polka ou a seguidilha, mas onde o rasga não teria permissão de entrar. Embora proibido de se apresentar em tão ilustre reunião, Caetano Rasga Roupas, faz-se anunciar, sendo-lhe de imediato movido um processo, por ousar utilizar o título de dança sem ter diploma assinado pelo “rei”.” (MAGALHÃES, [s.d.], página da web)

[...] [é] rara, com alguma exceção no Teatro de Revista”, para além da “incidência nos autos de Gil Vicente”.

Para fechar esta síntese sobre a personagem negra na cena portuguesa, gostaria de trazer para a discussão mais dois trabalhos, apresentados ao público neste início do século XXI, que respondem criticamente às representações históricas dessa figura. O primeiro deles é *Homem branco, homem negro*, de Jaime Rocha, vencedor do Grande Prémio do Teatro Português de 2004. Ambientada em tempo e espaço imprecisos (há, em alguns breves momentos referência ao subúrbio Cova da Moura, região metropolitana de Lisboa), a peça poderia se passar em qualquer cidade portuguesa das últimas décadas. É também jogando com a abertura proporcionada pelas generalizações que o autor nomeia as duas personagens protagonistas em termos raciais, valendo-se das abreviações HB (homem branco) e HN (homem negro) no texto dramático, como se quisesse insinuar que em cena haverá, sobretudo, um confronto de ideias sobre tais identidades – o leitor e o espectador, no entanto, descobrem com o avançar da trama e com o aprofundamento psicológico das personagens, os nomes delas, a saber: Horácio (HB) e Joel (HN).

HB se apresenta como “contabilista em uma empresa de correias de bicicleta”, trabalha oito horas, leva “hora e meia a chegar a casa” (ROCHA, 2006, p. 11). No tempo livre, luta pela causa antirracista e fala em nome dos grupos minoritários, dando sua pequena contribuição ao levante popular colando cartazes de cunho político pelas ruas da cidade. Vinculado ao sindicato, ele se enquadra no estereótipo de uma parte da esquerda que se mostra incapaz de ouvir e compreender os discursos dos marginalizados que fogem à cartilha revolucionária, uma vez que se acha portadora de verdades inquestionáveis sobre como e porque certos sujeitos são excluídos do sistema. Já HN é o típico sujeito apolítico e individualista, satisfeito por poder gozar de certos bens e serviços possibilitados, ainda que precariamente, pela sociedade capitalista contemporânea. HN recebe, inclusive, um salário maior que HB, realizando uma função de gerência em um bar de periferia.

Esses dois seres tão distintos se encontram ocasionalmente enquanto HB cola cartazes próximos ao bar onde HN trabalha. As diferenças se aprofundam a partir da discussão sobre o conteúdo do cartaz que trazia uma mensagem de combate ao racismo: enquanto HN é indiferente à causa e ao papel pregado à parede, HB toma os dizeres como símbolo de “toda a história da humanidade, está aqui uma luta”

(ROCHA, 2006, p. 11). Incapaz de respeitar a posição de HN sobre o tema, HB assume uma posição arrogante frente às experiências do outro. Logo, apesar de guiado por uma teoria emancipadora, adota uma prática colonizadora, deixando entrever certa postura contraditória e paternalista frente ao interlocutor, ao ponto de querer ensinar a um negro o que é racismo, conforme se verifica nos trechos a seguir:

HB – Não acredito. Tu não és negro, tu és pintado de preto. (ROCHA, 2006, p. 22)

HB – Não entendes nada de nada. Eu a gastar o meu latim para te abrir os olhos, para cheirares a democracia... (ROCHA, 2006, p. 31)

HN – Olha, vou-te dizer uma coisa que nunca te disse. [...] Odeio cartazes. Odeio coladores de cartazes. Odeio quem vive à custa dos problemas dos outros. Odeio que andem a tratar-nos como se fôssemos débeis mentais... (ROCHA, 2006, p. 33)

Apesar dos evidentes conflitos ideológicos, HB e HN tornam-se amigos (ao ponto de HN passar a ajudar HB a colar cartazes) e constroem uma relação que, a cada novo embate, se apresenta mais agressiva, levando a um processo de colapso psicológico dos protagonistas. Os sinais crescentes de loucura de HB acompanham o aprofundamento das falas e dos comportamentos preconceituosos por ele manifestados. Do racismo velado, presente nas suposições calcadas na reprodução de estereótipos disseminados na sociedade – por exemplo, quando presume que HN é africano (ou são os pais, avós dele de tal origem), não sabe ler, conhece e vivencia a cultura negra, ou tem conhecimentos dos mais variados sobre o continente africano –, HB passa a dizer, nos momentos de descontrole emocional, coisas como “a preta que ia lá a casa até que era angolana, mas não roubou nada” (ROCHA, 2006, p. 80) e “mas tu és um preto bom” (ROCHA, 2006, p. 82). Se até o momento me detive, sobretudo, na construção da personagem branca da peça isto se deve porque, de fato, a personagem negra funciona como um detonador da loucura racista de HB e a monstruosidade inerente ao discurso e comportamento desta personagem puxa toda a atenção do leitor – provavelmente, também do espectador. Um aspecto interessante na construção da figura de HN é a ruptura com todo traço que poderia torná-lo “exótico” ou fazê-lo ser visto como o Outro/estrangeiro em

relação a um cidadão português. Contrariando as suposições de HB, HN e seus pais são portugueses, tendo ele inclusive um dos avós de origem francesa. Fora isso, HN se alegra em dizer que possui um emprego (que lhe garante uma vida digna), uma casa, mulher e filhos. A resiliência de HN em manter-se calmo e racional diante dos excessos de HB, bem como a tentativa dele, embora inútil, de fazer o amigo se dar conta dos preconceitos que reverbera inconscientemente são também características que aumentam o contraste entre os personagens principais.

Apesar de existir na obra dois protagonistas, é, sem dúvida, a figura de HB que se destaca (não por acaso, o título traz “homem branco” na frente de “homem negro” e não o inverso). E isto não é um demérito neste caso, pois o autor soube explorar e fazer, com primor, a crítica a certo modelo de branquitude, expondo o modo como ele contribui para a reprodução do racismo. Inclusive, discordo da análise presente no verso da peça impressa que afirma ser HB um sujeito que “faz a leitura do que existe em volta pelo seu alfabeto revolucionário, o que transforma as suas boas intenções numa série exasperante de apontamentos racistas”. Para mim, em termos de posições políticas, HB poderia ser igualmente de direita, de centro ou apartidário, pois, obviamente, não foi o pensamento de esquerda que inventou o racismo – ser de esquerda é um fator que confere uma camada a mais de complexidade à figura dramática e potencializa a crítica justamente porque cria uma contradição entre teoria e práxis. Salvaguardadas as devidas diferenças, não seria HB a versão contemporânea da elite abolicionista do século XVIII e XIX tão empenhada em demonstrar sua “generosidade” e caráter elevado ao lutar pela libertação dos escravizados?

Até o momento, esbocei a forma com que a personagem negra é construída em um teatro produzido por autores brancos. Haveria alguma diferença se a criação partisse de um lugar menos artificial, isto é, a partir da tradução para a ficção da experiência diretamente afetada pela identidade negra, esta última assumida como um valor? O grupo de teatro Griot me faz acreditar que sim. Com uma década de atuação em Lisboa, a companhia foi fundada por atores negros interessados em refletir sobre as identidades híbridas, em constante mutação, afetadas por um mundo no qual as fronteiras são, a cada dia, mais “borradas” pela globalização. O coletivo nasceu, aliás, para suprir carências já antigas: de oportunidade para atores negros, de estéticas que dialogassem com as vivências e anseios desses atores. A princípio, surgiu a Associação Griot, uma iniciativa dos atores Ângelo Torres, Daniel Martinho, Matamba Joaquim

e Miguel Sermão, impulsionada pela procura de atores negros para a série *Equador* da emissora TVI em 2009. Pouco tempo depois surgiu o grupo de teatro, no qual, atualmente, fazem parte da equipe além de Daniel (atual vice-presidente da associação cultural), Matamba (atual presidente da associação) e Miguel – os três nascidos em Luanda, Angola -, Gil Lourenço (nascido em Luanda, Angola), Zia Soares (diretora artística e atriz do grupo, nascida em Bié, Angola), Rogério de Carvalho (nascido em Gabela, Angola), Chullage/soundslikenuno (nascido em Lisboa, Portugal), Neusa Trovoada (cenógrafa, figurinista e designer gráfica do coletivo, nascida em Benguela, Angola), Sofia Berberan (fotógrafa da companhia, nascida em Lisboa, Portugal). Todos os integrantes possuem além de percurso acadêmico nas áreas de artes e humanidades, uma sólida carreira profissional com trabalhos nos mais diferentes meios (teatro, cinema e, alguns deles, televisão). A nacionalidade angolana comum à maioria do elenco interfere diretamente na estética do coletivo:

As dinâmicas interidentitárias entre o africano e o europeu são assumidas como um elemento-chave nas atividades desta companhia, presentes tanto na escolha dos textos, encenadores e atores como no serviço educativo, nas conferências promovidas em colaboração com a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e nas iniciativas desenvolvidas nos bairros periféricos da Grande Lisboa. (PINTO, 2016, p. 32-33)

Essa atuação nos diferentes espaços sociais é fundamental porque amplia as possibilidades de criação e divulgação dos trabalhos, além de fortalecer o compromisso do grupo em engajar um público cada vez maior e diversificado no debate sobre o que é ser negro em um país de “brancos” (não só em termos de maioria étnica da população, mas, sobretudo, no que se refere a quem ocupa as posições de poder). Até o momento, a companhia encenou onze espetáculos: *Faz escuros nos olhos* (texto de autoria múltipla), *A raça forte* (de Wole Soyinka), *A geração da utopia* (de Pepetela), *As confissões verdadeiras de um terrorista albino* (adaptação da obra de Breyten Breytenbach), *Tempestade* (adaptação do texto de William Shakespeare), *Ruínas* (musical de Lynn Nottage), *O lugar por onde a vaca passou* (inspirado em *Prometeu agrilhoado*, de Ésquilo), *Luminoso afogado* (peça de Al Berto), *Os negros* (obra de Jean Genet), *Que ainda alguém nos invente* (de Ricardo P. Silva) e *Posso saltar do meio da escuridão e morder* (de autoria coletiva).

Longe de reproduzir as estereotípias encontradas na tradição do teatro português, quando a personagem negra entra em cena pelos atores da Griot, ela carrega consigo complexidade, dramaticidade, história coletiva e experiências singulares que a humaniza – isto acontece, por exemplo, em *A raça forte*, cuja narrativa é baseada em uma festa de origem Yoruba, e em *Ruínas*, que, inspirada em depoimentos reais, conta as vivências de seis mulheres congolezas, escravizadas e violadas, durante a guerra. Ainda que parte dos espetáculos não se debruce diretamente sobre a questão racial ou não sejam de criação de dramaturgos negro-descendentes, a performance do corpo negro, o trabalho autoral dos atores, já é em si mesma um ato político de resistência ao sistema excludente que, no caso das artes, quando não nega oportunidades, impõe uma série de barreiras aos sujeitos de cor, conforme se pode verificar nas declarações da atriz Zia Soares e do ator Daniel Martinho ao jornalista João Carlos:

O Teatro GRIOT surge em 2009 perante a constatação de que em Portugal a presença de actores negros no teatro, no cinema e na televisão era secundária, silenciosa e estereotipada. Esta ausência de auto-representação visual e discursiva reflecte-se no imaginário colectivo, sendo simultaneamente causa e sintoma. Os projectos da companhia surgem precisamente da tensão entre memória colectiva e memória individual, entre imaginário colectivo e imaginário individual, como ponto nevrálgico de um movimento de contra-memória que questiona a univocidade da História como possibilidade de reinvenção do futuro. Somos uma companhia de actores, actores negros – o corpo como signo tangível traz à discussão a descolonização do imaginário colectivo, da linguagem, das artes, e num sentido mais lato, uma descolonização epistemológica e historiográfica. (SOARES, 2018, p. 10)

Nós tínhamos acabado de fazer [a adaptação para televisão do livro] ‘Equador’ e demos conta que muitos de nós, ou a maior parte dos actores negros, estavam desempregados. Acontece porém que, mesmo nesta condição, com trabalho feito, é difícil colocar os espetáculos em salas. [...] Uma das vezes que estava no Teatro Nacional a fazer uma peça com um colega, que na altura fazia direção de actores num canal televisivo, perguntei-lhe se ele não podia arranjar lá um emprego para a malta. E ele disse-me: ‘Estás a ver aquele papel naquela novela? Eu propus-te. Mas perguntaram-me se não havia outro ator para o fazer. (MARTINHO *apud* CARLOS, 2013, s.p.)

Como se vê, os desafios da nova geração de artistas negro-descendente são muitos. Penso que para driblar os obstáculos são necessárias algumas medidas urgentes a serem construídas dentro e fora do palco. No âmbito da criação artística, parece-me essencial que a produção e a crítica caminhem juntas, viabilizando novas estéticas que contemplem a realidade, as identidades, os sonhos dessas minorias. Já no âmbito social, acredito ser fundamental exigir a responsabilidade dos governantes na criação de políticas públicas de fomento à cultura e às artes negras – e isto só se dará por meio da articulação e reinvidicação da classe artística, apoiada pelos demais setores da sociedade. Para a concretização de tais conquistas há, certamente, uma multiplicidade de estratégias e percursos possíveis. Cabe a cada companhia traçar a sua rota. Os primeiros passos já foram dados pelo grupo de teatro Griot, cuja (r)existência é a prova de que há um teatro negro potente em crescimento em Portugal.

Referências

CARLOS, J. Atores africanos em Portugal dizem estar entre a crise e a discriminação. *DW Made for minds*, [s.l.], 14 mai. 2013. Disponível em: <https://p.dw.com/p/18XXa>. Acesso em: 28 set. 2019.

MAGALHÃES, P. G. *O processo do rasga*. Lisboa: Centro Virtual Camões, [s.d.]. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-textos-espeticulos/o-processo-do-rasga-dp19.html#.XYvIpmBKjIU>. Acesso em: 27 set. 2019.

ROCHA, J. *Homem branco, homem negro*. Peça em dez quadros. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006.

PASCAL, A.-M. A abolição da escravatura e o teatro português (XVIII-XIX) – A polémica, o exemplo, e a utopia. *Veredas* – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto, v. 3, tomo 1, p. 127-140, 2000.

PIMENTEL, M. do R. O escravo negro entre cenas de palco. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 5, p. 163-181, jan./jun. 2013.

PINTO, D. V. Teatro Griot. Um palco para sonhos há muito adiados. *D Mais*, Lisboa, 2016. p. 32-33. Disponível em: <https://www.ulisboa.pt/>

wp-content/uploads/Teatro-Griot.-Um-palco-para-sonhos-h%C3%A1-muito-adiados.pdf. Acesso em: 27 set. 2019.

SOARES, Z. O lugar volátil da fala. *Jornal Memoirs*, Coimbra, 15 set. 2018. p. 10. Disponível em: http://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/JORNAL/MEMOIRS

_ENCARTE_web.pdf. Acesso em: 28 set. 2019.

TEATRO GRIOT. Disponível em: <https://www.teatrogriot.com/>. Acesso em: 27 set. 2019

TINHORÃO, J. R. *Os negros em Portugal*. Uma presença silenciosa. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

VICENTE, G. *Frágua de amor – Floresta de enganos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

ZEKRI, S. A figura do negro no teatro português do século XVI e no teatro tradicional iraniano do século XX. 2017. 453 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.