

**RACISMO, SEXO E FORMOSURA:  
PSICOLOGISMO E CRÍTICA SOCIAL EM *ANJO NEGRO***

**by Dário Borim Jr.**  
University of Minnesota

Nélson Rodrigues' psychological method to portray social reality prevents his play *Anjo Negro* (1946) from achieving its ostensible goal: the demystification of the Brazilian racial democracy. A preliminary focus on secondary sources introduces the multidisciplinary basis of my study: theory of myth criticism, textual analysis, and socio-historical contextualization. Speech and action by four characters demonstrate that Rodrigues' theatrical approach to racism through an emphasis on the fetishism of physical attraction is simplistic and problematic. On the one hand, female sexuality takes on a distorted shape and conveys an elusive message. On the other hand, the play fails to indict the Brazilian myth of racial democracy by creating the new myth of innate racism. Despite its high pitch of emotions and vanguardist techniques, *Anjo Negro* does not go beyond the superficial aspects of racism. The play tries to explain this social phenomenon symbolically, within a narrow and debatable side of the human psyche: its primitive, mythic make-up. By attempting to save the audience from its disguised prejudice and abuse of power, Rodrigues eventually promotes misinformation and alienation.

*A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. Nélson Rodrigues. (S. Rodrigues 77).*

### **Preâmbulo**

Nélson Rodrigues (1912-1981), que tão irônica e assiduamente tenta purificar a sociedade, denunciando a sua falsa moral, adota um psicologismo que ofusca sua crítica ao mito <sup>1</sup> da democracia racial brasileira em *Anjo Negro* (1946). Apesar da exuberante tensão dramática em meio ao grotesco e inverossímil, a peça não atinge os seus objetivos moralizantes, nem sequer perpassa um sentido elucidante do racismo em suas implicações com o sexo e a beleza corporal.

Como primeiro passo, enfoco a bibliografia secundária sobre *Anjo Negro*, defino minha opção metodológica e questiono a tradição crítica dos mitos<sup>2</sup> na literatura. A seguir, investigando a circulação e obstrução do sentido em quatro das principais vozes do texto, tento demonstrar, primeiro, que a sexualidade feminina em *Anjo Negro* se traduz por uma visão estranhamente contraditória (ora revolucionária, ora retrógrada); segundo, que a teoria do racismo nato não obtém representação persuasiva. Contextualizada sócio-historicamente, a postura do dramaturgo diante do racismo brasileiro, discutida na penúltima seção, confirma minha leitura da peça.

### Prelúdio crítico

Quando a obra literária aparentemente defende uma postura ideológica discernível, a atitude de muitos críticos é tomar posições tanto imediatistas quanto maniqueístas, como se o valor da ideologia invariavelmente determinasse a qualidade do texto. Por tematizar tabus sexuais, Nelson Rodrigues é vítima da censura, boicote e outros surtos de rejeição escandalosa, como a manchete do *Diário da Noite*, que na estréia de *Anjo Negro* chamava o autor de “tarado”, em letras garrafais (Guidarini 24).

Há também quem se prontifique a mistificar o dramaturgo, sem titubear. Esta disposição é às vezes assumida por intelectuais de grande porte, como Abdias do Nascimento, que tanto tem feito por uma justa campanha contra o racismo. Para ele, “o ‘Dr. Ismael’ de *Anjo Negro* não suplica condescendência do branco: revida as agressões que recebe por motivos raciais e encarna a dignidade e o orgulho da raça negra a que pertence” (S. Rodrigues 292). O equívoco atinge tão larga escala que o crítico parece estar se referindo a uma outra peça. Dr. Ismael é estimado pelas clientes brancas, tia e primas de Virgínia. Ademais, é Ismael quem molesta e/ou extermina a vida de três brancos: estupra e enclausura Virgínia; espanca, cega e mata o irmão-torto, Elias; enclausura, cega e mata a enteada, Ana Maria.

Encontramos outros estudos, como o de Clark e Gazolla de García sobre *Anjo Negro*, em que as nuances míticas<sup>3</sup> orientam uma investigação psicanalítica e semiótica. Os críticos exploram, com considerável destreza, o nível “universal” da percepção rodrigueana. Traçam esquemas que demarcam os mitos de Édipo e Electra, além de outras manifestações do inconsciente coletivo.<sup>4</sup>

A função da crítica, em casos como o de Clark e Gazolla de García, passa a ser a reduplicação da obra, agora “esclarecida” ao nível da articulação teatral entre os supostos agentes arquetípicos e seu simbolismo psicanalítico.<sup>5</sup> Deixa-se de lado, porém, um questionamento sobre a validade epistemológica dos mitos quando usados para abordar a realidade social através da realidade psíquica. Evita-se também um questionamento sobre o alcance obtido pela obra literária/dramática como um todo, sua capacidade de edificar um sentido, uma mensagem. Para Philip Rahv, muitos críticos atraídos por este procedimento têm a tendência de tomar como certa a idéia de que identificar um padrão mítico numa obra equivale a revelar mérito literário.<sup>6</sup>

Passado o clímax do furor político de esquerda na crítica literária brasileira,<sup>7</sup> os anos 80 e 90 nos trazem outras perspectivas. Entre elas, a inserção do autor como intelectual na discussão de sua obra, um diálogo mais frutífero entre os críticos e uma visão da literatura como um fenômeno mais complexo do que o primado do texto, ou o cientificismo da análise psicanalítica. Entende-se hoje que até mesmo a escrita de incontestáveis monumentos da literatura “revolucionária” deva ser contestada.<sup>8</sup>

A obra rodrigueana sem dúvida atrai os que se dedicam aos estudos da semiótica, da arte dramática, da psicanálise e dos mitos; raros são os estudos, porém, que manejam o texto literário em alguns destes termos sem contudo desprezar ou admitir como definitivo, ou monolítico, o contexto social em que se assenta a obra. Este é o caso de Daphne Patai, que, a propósito da interpretação do discurso mítico, discute a “superficialidade” nas relações míticas “primitivas” criadas pela mentalidade do ser humano moderno. Por causa do nosso limitado conhecimento sobre a vida das sociedades “pré-lógicas” (termo usado por Lucien Lévy-Bruhl), temos a tendência de nos concentrar “simplisticamente” na interpretação literária de mitos e ritos baseados em teorias psicológicas e antropológicas.

A abordagem de Patai confirma a tese de que a separação entre os vários campos do saber se faz cada vez mais tênue, e a análise multidisciplinar uma prática discursiva mais apurada e transgressora. Apesar da resistência imposta pelos ortodoxos do ramo, há tempos vem se fortificando a opção por uma abordagem mais racional, aberta e flexível – uma crítica que não defende nem condena, por exemplo, a crítica baseada no mito por si mesmo, mas questiona sua aplicabilidade a específicas obras de arte.

### Descaracterização mítica

Daphne Patai teoriza as armadilhas da configuração de personagens nas obras modernas de apelo mítico. Se o texto focaliza o particular enquanto tenta gerar significado não restrito a ele, este texto não pode dar muita ênfase à construção de “tipos humanos”. Se o fizesse, perderia a capacidade de falar sobre o universal (172). Nelson Rodrigues parece abraçar e abusar desta epistemologia. Descaracterizando os personagens de *Anjo Negro*, ele de fato enche o palco de “assassinos, de adúlteros, de insanos

e, em suma, de uma rajada de monstros" (S. Rodrigues 77). Os paradoxos desta "não-caracterização" começam a tomar vulto a partir da semântica binária do título da peça<sup>9</sup> e vêm a se consubstanciar pela fala e conduta dos personagens.

A dualidade branco-preto adquire diversas conotações metafóricas nos pronunciamentos das dez Senhoras negras que compõem o coro. Desde o início, elas narram e comentam o desenlace do enredo quase sempre sob o ponto de vista do "outro", e não o do indivíduo negro. As Senhoras revelam a necessidade coletiva de se evitar o termo "negro", ou "preto". Uma delas refere-se, de modo *doce* (segundo a rubrica), ao terceiro garoto assassinado por Virgínia como "Moreninho, moreninho!" Outra senhora discorda: "Moreno, não. Não era moreno!" Uma terceira voz corrige, de modo paliativo: "Mulatinho disfarçado!" Então um quarto apelo redefine o termo, sob *polêmica*: "Preto!" Algumas Senhoras discordam, entretanto, e uma delas exclama em pânico: "Meu Deus do Céu, tenho medo de preto! Tenho medo, tenho medo!" (364). A força destas metonímias não apenas alude ao desprestígio do negro como componente étnico. Também evoca um ziguezague entre indefinição e desprezo. As Senhoras negras deste modo coordenam um rodízio de sarcasmo e medo "típicos" de boa parte da população branca e dos afro-brasileiros que renegam sua herança africana.

O coro de Senhoras, destituído da função de condenar dinâmicas inter-raciais preconceituosas, promove, em vez, uma campanha em defesa da virgindade e "pureza" moral femininas (obsessões de toda a obra rodrigueana). "Tão bonito uma virgem", uma Senhora exclama (384). "Nunca a mulher devia deixar de ser virgem", replica outra (385). Em relação a Ana Maria, uma delas implora a Deus, "Livrai-a dos desejos, para que ao morrer seja virgem". Esta Senhora deseja-lhe mesmo a morte, "antes que o desejo desperte na sua carne!" (472). Referindo-se a Virgínia, porém, uma delas exclama: "Malditas as brancas que desprezam preto" (385). Outra comenta, exaltada: "Piedade para a moça branca" (472). Opera-se então um paradigma dispersivo de opiniões sobre a questão racial, embutido em um debate contraditório sobre a sexualidade feminina.

Os pronunciamentos do branco Elias (cego, irmão de criação de Ismael) expõem, além de uma incongruente postura racial, uma visão moral e racional obstruída. Aparentemente Elias

demonstra tolerância. Compartilha a opinião de que Ismael prestará contas a Deus por seu ódio aos negros, à gente de sua própria raça: "Homem que tem ódio de sua cor é maldito" (391-2). Perto de seu fim, porém, Elias propõe a Virgínia que ela e ele morram e assim se unam eternamente. Ao usar pejorativamente o termo "negro", Elias pergunta a Virgínia se ela aceita a solução suicida, ou "prefere esse negro?" (408)

Outra ironia à la Elias se passa entre dois de seus comentários sobre o complexo de inferioridade dos descendentes de africanos. Em um primeiro instante, diz que ninguém deveria ter vergonha de seu corpo: "A gente deve ser o que é. Acho que até o leproso não deve renegar a própria lepra" (392). O aspecto condescendente de seu papel é patético, ainda mais quando pede desculpas a Virgínia por ser cego (389). Esta mistura de julgamento moralista sobre auto-aceitação e auto-rejeição se compromete mais seriamente com seus comentários repressivos e machistas sobre o beijo de Virgínia no noivo da prima. Repreende, pois, a cunhada: "Você não deveria ter desejado nenhum homem – nunca. . ." (396).

Como casal protagonista, Ismael e Virgínia interagem sob um magnetismo de atração e repulsão de tal modo exacerbado que é por aí que melhor se observa a superficialidade da representação do racismo. Individualmente, as psiques de ambos são quase cômicas, de tão grotescas. Dr. Ismael odeia pretos e, mais do que isso, tem verdadeiro pavor de brancos, apesar de uma atração fatal pelas brancas. É tão obcecado por estas aversões que renegou, desprezou e insultou a própria mãe negra, até que ela decretasse a maldição do filho. O médico, que morre de ciúmes e medo de perder a esposa ou a filha para um branco, expressa a crença de que esteja pagando pelo mal que fez à mãe. Vê que a desgraça de os filhos nascerem pretos e logo morrerem é "castigo. . . Sempre tive ódio de ser negro. . . Só desejei o ventre das mulheres brancas. . ." (428).

Não obstante seu intenso ódio pelos brancos, Ismael mantém no cativeiro, doentamente, duas mulheres brancas: a esposa, sem pôr os pés na rua há vinte e quatro anos, e a filha ilegítima, sem ver a luz desde o berço. Fascinado pela beleza física de Virgínia, ele de fato pergunta à esposa várias vezes se ela o ama. Mas será que ele próprio a ama além de seu formoso corpo? O que sabemos é que as experiências trágicas parecem amenizar seu furor. Deseja

ter um quarto filho, mesmo que tenha que ser preto. Desta feita não está disposto a repetir sua cumplicidade nos crimes anteriores: diz que não vai permitir que Virgínia mate outra criança.

Todavia, a metamorfose de Ismael em favor da aceitação da própria raça está longe de ser substancial. Opta por matar a enteada Ana Maria depois de convencido de que ela não seria a mesma se viesse a acreditar em Virgínia, pronta a delatar as mentiras do pai-branco-de-mentira. Revelada a verdade sobre a cor de sua pele, Ismael sabe que a partir daí ele jamais deixaria de ser, na mente de Ana Maria, o que de fato é, preto. Talvez ela pudesse aceitar esta realidade, mas ele, nunca.

A assassina Virgínia traduz, melhor do que ninguém, a dispersão de pontos de vista e a incapacidade da peça para sustentar uma denúncia social coerente. Mentalmente debilitada, senão de todo destituída de razão, a esposa enclausurada é a única personagem presente em todos os atos e quadros. Seus pronunciamentos tematizam cada um dos grandes assuntos da obra, entre os quais, as questões da sexualidade e das relações raciais, como o faz ao confessar ao marido traído: “Odiei tua cor. . . Matei teus filhos. . . Tive ódio e loucura por ti. . .” (476).

Como característica da presença de Virgínia na economia da peça, destaca-se uma visão feminina conflitante da sexualidade — especialmente dos grandes tabus, como o estupro e a infidelidade conjugal. Depois de uma “luta selvagem” contra seu agressor (em que quebram a cama e o abajur), Virgínia, ainda solteira, adquire um senso de nudez imaginária, vergonhosa. Este trauma só é quebrado pela rara meiguice masculina do amante Elias, que libera a esposa traumatizada para o desejo. Ao contrário do coro de Senhoras (que defende a negação do desejo da mulher), Virgínia descobre os prazeres do sexo depois de oito anos de choro e dor na cama conjugal.

Como ocorre com outros personagens discutidos, Virgínia mente, mas mente tanto, que até duvida de si mesma. Por muitos anos, depois de ser estuprada, Virgínia tem horror e nojo da transpiração intensa de Ismael, ao mesmo tempo símbolo de atração sexual e rejeição racial coletiva do preto pelo branco. Para ela, a transpiração do marido “apodrece nas paredes, lençóis”, (394) e não deixaria de incomodá-la mesmo depois que ela morresse. Ao final da peça, porém, Virgínia está disposta a ser feliz com o marido, e lhe revela um segredo sobre o estupro: “antes que

você abrisse a porta, eu mesma apaguei a luz — eu — e esperei. . .” (475).

Apesar de se revestir de demasiadas nebulosas, como a própria discussão do racismo, a abordagem da sexualidade feminina pouco se define, mas por certo chega ao ponto de desagradar às pessoas sensatas e sensíveis. A microdinâmica de enredo desencadeada pelo adultério, mencionada anteriormente, poderia ter se convertido em uma possibilidade de ruptura com o controle exercido pela ordem patriarcal (que condena as mulheres à reclusão doméstica e à castidade), mas é atropelada pela questão do estupro. Afinal, é comprometedor o comportamento de Virgínia, que não só perdoa a Ismael, mas também diz, ao final, que o desejou antes do estupro. Apesar dos traumas que sofreu por muitos anos, no último quadro da peça Virgínia o quer novamente.

Em que pesem as evidências coligidas pelas vozes e ações dos quatro principais personagens (dois pretos, dois brancos), os pólos de tensão dramática da obra se apóiam sobre três eixos: o preconceito racial, a violência sexual, o fetichismo do corpo. De suma importância me parece ser o fato de que ora o branco, ora o preto, todos os seres em *Anjo Negro* se peculiarizam pela sua descaracterização, pelo vazio de consciência e o carrossel irrisatório de agressões mútuas. Tornam-se assim animais irracionais, “pré-históricos”. Cria-se uma “mythic atmosphere”,<sup>10</sup> uma turva percepção das relações entre o mundo dos mitos e o perfil do indivíduo que certos pesquisadores acreditam ter existido nas sociedades primitivas: um ser semi-humano, bestial e absolutamente débil diante da libido.

Através de um jogo dispersivo do sentido, Nelson Rodrigues embaralha tão bem as cartas que acaba por defender sutilmente certo fetichismo do seu tempo. Dramatizando a tendência humana para o bem e o mal, *Anjo Negro* sustenta o mito do racismo universal ao se indispor contra outro mito, o da democracia racial. A ilustração ficcional de fachada, que tematiza a condição humana através dos mitos, atende a uma sedução oriunda do fetichismo de idéias, elemento que norteia muitas obras literárias de vanguarda e ensaios científicos. Nelson Rodrigues não é, pois, um exemplo destoante no seu meio intelectual. Como discutiremos a seguir, outros renomados intelectuais também deixam de ver o racismo como manifestação de ignorância inculcada, isto é, como comportamento adquirido e condicionado em meio ao abuso

do poder de um grupo social sobre o outro. Segundo Paula S. Rothemberg, estereótipos, ideologia e linguagem podem muito facilmente persuadir as pessoas de que as diferenças em termos de riqueza, poder e oportunidade são reflexos de diferenças naturais e não subproduto de sistemas econômicos e políticos (253).

### Metacontexto

Analisando textos modernos de inspiração mítica, Daphne Patai afirma que o sentido particular de um mito deve ser trabalhado dentro do contexto da obra, o que fizemos anteriormente, mas isto não basta. O leitor tem que desenvolver uma consciência crítica do que é normalmente assumido como verdadeiro sobre o mito e o modo pelo qual esta concepção é incorporada no tecido ficcional (172).

O racismo brasileiro e o mito da democracia que nega sua existência se tornam grandes polêmicas em face da repercussão que vinha adquirindo o conceito de harmonia racial nos anos do populismo, aproximadamente entre 1930 e 1955. Se o seu intento é negar esta democracia, parece-me um tanto paradoxal que o intelectual Nelson Rodrigues tivesse em altíssimas considerações a Gilberto Freyre – para o dramaturgo, um sociólogo “digno de Prêmio Nobel”, ou “a maior cabeça do Brasil” (S. Rodrigues 266). Mundialmente reconhecido, Freyre constituiu-se em um dos ilustres baluartes do mito racial brasileiro. Para muitos estudiosos, porém, Freyre foi defensor de teorias chauvinistas sobre a mulher escrava e de conceitos por demais racistas sobre judeus e ameríndios.<sup>11</sup>

*Anjo Negro* surge no ano seguinte ao término da ditadura imposta por Getúlio Vargas, uma época marcada pelo forte antagonismo entre os blocos agrário e industrial da sociedade brasileira. No pequeno vácuo criado pela crise do monopólio internacional em 1929, o país se industrializava rapidamente. Como meta prioritária, o populismo getulista se encarrega de atrair, para as novas fábricas, indivíduos de todas as esferas sociais: negros, índios, mestiços, imigrantes, desempregados e malandros de toda raça. Cria-se então o universo simbólico da fraternidade geral, sendo outra das preocupações vitais dos capitalistas a circulação de uma boa imagem dos barões do campo, pois deles vinha grande parte dos investimentos na indústria.

É interessante observar como Freyre consolida duas ideologias (o senhor bom e a gente unida), enquanto a produção intelectual se bifurca entre as pesquisas acadêmicas e a coerção governamental no tocante às questões do negro. A um só tempo, Getúlio Vargas, explicitamente defendido por Freyre,<sup>12</sup> reprime manifestações artísticas dos descendentes africanos e estimula as investigações científicas sobre a contribuição do negro na formação da civilização brasileira. Como ilustração da primeira atitude, Mônica Velloso cita o desmantelamento compulsório da Frente Negra Brasileira, em 1937. Da última corrente, popularizam-se teorias como as de *Casa-grande & senzala*, obra clássica de Freyre, fazendo proliferar a noção de que a escravidão não foi cruel e uma visão da história do Brasil sem conflitos entre raças. Freyre e seus seguidores garantem em nível ideológico a remodelada estrutura oligárquico-patriarcal, agora compartilhada por fazendeiros e burgueses capitães da indústria.<sup>13</sup>

Em sintonia com a forma pela qual dramatiza o racismo brasileiro (ênfasis na estética do corpo, evitando a coerência do sentido além das aparências), Nelson Rodrigues se contradiz como intelectual preocupado com a causa do negro. Deixando de lado seu fanatismo por Freyre, o teatrólogo dá entrevista ao periódico *Quilombo*, em dezembro de 1948. Afirma que no teatro brasileiro a discriminação racial “é pura e simples questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico sobretudo” (S. Rodrigues 294). O pensamento rodrigueliano de fato reflete tanto as marcas sociais das elites populistas, que almejavam a “harmonia” racial, quanto a preocupação dos legisladores, pois dois anos e meio após a entrevista era promulgada a Lei Afonso Arinos, que proíbe a discriminação racial no Brasil.<sup>14</sup>

Há de se precaver, porém, contra o engodo das mudanças aparentes: nem a sociedade, com seus preconceitos, nem o dramaturgo, com suas contradições, se modificaram muito nas décadas seguintes. Por um lado, oito anos após a implementação da Lei, *O Jornal*, do Rio de Janeiro, menciona que o primeiro fator de desemprego na capital ainda é o preconceito de cor (Nascimento 85). Por outro, o dramaturgo assume uma postura intelectual de repercussões radicalmente opostas àquelas de sua entrevista. Nelson Rodrigues passa a defender um dos chefes de estado supostamente responsáveis pelo período de maior matança e tortura<sup>15</sup> de indivíduos ditos “subversivos”, entre os quais aqueles

que se manifestavam contra o racismo. “Queiram ou não queiram os seus inimigos, o Presidente Médici é popular”,<sup>16</sup> declara Nélson Rodrigues, que também confessa sonhar com o ilustre General sendo ovacionado no Estádio do Maracanã (S. Rodrigues 94). O Presidente amigo, que chorou ao túmulo do escritor, chefiava o país quando “nenhum jornal, grande ou pequeno, podia publicar nada sobre índios, esquadrão da morte, movimento negro e guerrilha – era como se, por decreto, tais problemas não existissem” (Santos 46).

### Conclusão

Há geralmente grandes riscos nos projetos que problematizam as dinâmicas sociais através da dramatização de premissas ditas universais e atemporais. Pode-se facilmente cair na tentação de explicar o que *está* doente como se aquilo *fosse por natureza* doente; ou cometer o engano de justificar um mal ao categorizá-lo como característica de todos os seres humanos. Pode-se, simplesmente, fazer rir e fazer chorar a uma plateia, ou um público leitor, enquanto, indiretamente, os induzimos a cruzar os braços e prosseguir vivendo com seus preconceitos.

Nélson Rodrigues se esquia de tais riscos em outras obras,<sup>17</sup> mas acaba por pisar em falso em *Anjo Negro*. Apesar de repetir os contornos esteticamente revolucionários e modernistas<sup>18</sup> das obras anteriores (que levam parte da crítica a considerá-lo “intocável”), *Anjo Negro* é um exemplo problemático de obras ficcionais ou pseudocientíficas que tentam definir as origens primitivas do ser humano. Uma “mythic atmosphere” escamoteia uma idéia central fetichista. Precariamente denunciando o mito da democracia racial, as supostas dinâmicas da mente defendem o mito do racismo congênito, isolado dos aspectos sociais e econômicos atuantes em qualquer modalidade de domínio e opressão. Em termos práticos, parece-me lógico que, ao dizer que todos os brasileiros são racistas, o dramaturgo lhes outorga defesa indiscriminada e os condiciona à mesma falta de consciência fomentada pela ideologia da democracia racial.

Nota-se que no Brasil a tendência da intelectualidade para análises “psicologistas” do racismo tem precedentes em Gilberto Freyre, uma linha de estudos emergente nos anos 30, e altamente condicionada à ideologia dominante. Se para Freyre a

miscigenação, mesmo que causada em grande parte pelo estupro das escravas pelo senhor, é razão de júbilo e explicação para o caráter “dócil” do brasileiro, Néelson Rodrigues reduz a discriminação e a violência racial a uma questão psíquica e mítica, que advém do desprezo pelos traços físicos dos descendentes de africanos.

Um dos mais sérios problemas da metodologia rodriguesa parece advir do desejo de “salvar” o público de seu complexo racismo, situando a trama em terreno três vezes escorregadio. Em primeiro lugar, verificamos que a des-historização da literatura supostamente engajada tem o seu preço. Nesse ínterim, não há motivo de espanto ao se ver que *Anjo Negro* não veicula uma noção construtiva, ou menos iconoclasta sobre a condição do negro. O que se faz é a exploração dramática mas epidérmica do tema. Não há, por exemplo, uma única voz que fale do orgulho de ser negro, das grandezas de um componente tão preponderante da sociedade brasileira, ao mesmo tempo uma cultura tão negligenciada pelas artes cênicas e literárias do país. Nem há, em *Anjo Negro*, uma alusão sequer à exploração da mão-de-obra dos escravos no passado, ou dos subempregados no presente, ou mesmo aos mecanismos de exclusão que impedem a ascensão deste e de outros grupos marginalizados. Destoando deste quadro, a caracterização de Ismael, um negro doutor, não é suficiente, principalmente porque nele se vê tipicamente um monstro humano, fraticida e impassível diante do homicídio de seus filhos.

Em segundo lugar, o reverso irônico do maniqueísmo simbólico não funciona: o diálogo e a ação dos personagens “pretos” e “brancos” constroem um labirinto social e moral indecifrável. A artificialidade da peça se torna patética se lembrarmos que as distinções raciais no Brasil operam sobre um *continuum* de flexibilidade.<sup>19</sup> A formação genealógica do indivíduo (descendência de não-brancos, por exemplo) é um dado interligado a outros níveis de distinção e preconceito, entre os quais a aparência física (cor da pele, forma do nariz e textura do cabelo) e padrões culturais (religião, ocupação e renda, modo de vestir, renome artístico e esportivo e outros símbolos de status). Esta categorização multifacetada, baseada em julgamentos de valor altamente tendenciosos, varia no tempo, no espaço e nas mentes, não exatamente conforme o indivíduo é, mas como os outros o percebem dentro das dinâmicas sócio-econômicas. Em *Anjo Negro*, a “regressão” dos

personagens a um estado “pré-lógico” os afasta destas prerrogativas menos cartesianas e os transforma em peças de uma alegoria cuja idéia abstrata desaparece sob um simbolismo esquivo.

O terceiro plano escorregadio talvez seja ainda mais delicado: a escolha de abordar a sexualidade sem conotações éticas fidedignas, mas apenas como forma de prazer físico e dissipação psicológica de mentes insanas. Por conseguinte, aparência física (a formosura que fascina) e libido (o sexo que conduz à loucura) monopolizam a tematização da intolerância e violência raciais. Gente ora ama, ora odeia. A morte de várias crianças resulta de um estranho misto de atração e intolerância racial entre seus pais, cujo pandemônio, sabemos, não tem fim: terão outras crianças, que morrerão por serem pretas. O racismo continua onipresente. O ato amoroso, como argumenta a trajetória de Ismael, permanece ao mesmo tempo uma ação de vingança proposital contra os brancos e uma fascinação renegada pela mulher ariana; como sugere a paixão de Virgínia, uma repulsa explícita pelos negros e uma atração incontrollável pela virilidade afro-brasileira.

Esboçados em meio ao mítico e ao grotesco, e dramatizados em um contexto que só conhece relações de poder no âmbito do sexo e da formosura, vários paradigmas textuais esvaziam a eficácia e comprometem a denúncia social em *Anjo Negro*. Se, por um lado, a peça ataca e desataca o mito da democracia racial de modo obtuso e contraditório, por outro a obra não apenas faz ressoar a folclórica proeza sexual dos negros, como também sugere um perigoso álibi psicológico para a monstruosidade do estupro. Ao promover sua “psicoterapia” do racismo nacional, sem refletir sobre fatores sócio-históricos, Nélson Rodrigues engendra, com efeito, uma “reificação”<sup>20</sup> do fenômeno ingenuamente desacreditado por muitos brasileiros.<sup>21</sup> Através de nebulosa mítica e simbolismo vazio, *Anjo Negro* oferece, além de tensão e catatonia diante de tanta “crueldade humana”, um pretensioso espetáculo de vanguarda e uma excessiva dose de catarse, via alienação.

## NOTAS

<sup>1</sup> Utilizado com uma enorme variedade de sentidos, o termo “mito” aqui significa “sistema de crença”, geralmente uma designação para as noções que circulam enquanto desprovidas de um devido questionamento de seus pressupostos concretos. O mito racial brasileiro, em particular, está intrinsecamente relacionado com a noção de

ideologia, enquanto forma de controle social. Etimologicamente, o termo tem três vertentes gregas: 1) de *mythos*, revelação divina das origens do mundo; 2) do contraste com *epos*, narrativa humana; 3) do contraste com *logos*, a palavra como construção racional. Consultar o capítulo "Myth and Ideology" (Patai 27-40).

<sup>2</sup> Daphne Patai discerne duas possibilidades quanto à presença do mito na literatura. "The first involves the use, as motif, structure or pattern of imagery, of those stories that are generally considered to be myths. The second major path has to do with myth as a belief system, whether conscious or not" (36). Na nossa discussão, o uso anterior do termo "mito" é um exemplo da segunda possibilidade; neste segundo contexto o termo é genérico e poderia referir-se tanto às narrativas quanto às crenças. Em muitos casos, um mesmo mito registra uma lenda, isto é, uma narrativa, que se traduz numa suposta verdade simbólica sobre a origem de um povo (como muitos mitos antropológicos), ou da condição humana (como muitos mitos psicanalíticos).

<sup>3</sup> Derivado da primeira vertente etimológica grega (ver nota 1), o conceito de mito neste trabalho se baseia em uma visão difundida por Jung e Lévi-Strauss; compreende a noção de arquétipos, "a structure which can bring forth certain patterns, which myths have filled with images over the millenia, resulting in parallel or corresponding stories and legends from one culture to the other and one religion to the other" (60).

<sup>4</sup> Clark e Gazolla de Garcia – que consideram *Anjo Negro* um "portrayal of human nature on the mythic level of existence where chaos and destruction reign without the moderating force of a superego" (79) – tratam o racismo como se ele resultasse de "more profound conflicts inherent in human nature on the level of the collective unconscious, where they have existed since time immemorial" (80).

<sup>5</sup> O simbolismo preto/branco parece ser visto por estes críticos como "use of ironic reversal of symbolic color contrast" entre o bem e o mal (79), um ponto de coesão semântica da peça. Minha opinião é que este pressuposto básico de análise crítica se baseia numa dicotomia que perde sua força representativa e assertiva ao longo do labirinto simbólico de *Anjo Negro*.

<sup>6</sup> Segundo Rahv, esta é uma "assumption patently false, for the very same pattern is easily discoverable in works entirely without merit. Implicit here is the notion that the sheer timelessness of the pattern is as such a guaranty of value" (118).

<sup>7</sup> Ver a excelente síntese de Randal Johnson sobre a evolução da crítica brasileira. A pequena amostra aqui arrolada comprova parcialmente seu esquema de periodização.

<sup>8</sup> Assim o faz Daphne Patai, sobre Adonias Filho, Jorge Amado, Clarice Lispector e outros, ou Roberto Reis, sobre Graciliano Ramos. Reis, por exemplo, percebe que, ao "tomar como lógico o discurso estado-novista, escorado no pressuposto de que o autoritarismo teria de soar como unívoco sob o prisma semântico, quem, ironicamente, acaba correndo o risco de ser autoritário, pelo menos ao nível da interpretação, é o próprio Graciliano" (45).

<sup>9</sup> A semântica dos signos lingüísticos se anula. Enquanto o substantivo "anjo" evoca imagens estereotipadas do branco (pureza e assexualidade), o adjetivo "negro", ao longo do texto, alude aos conceitos de perversão e maldade (desejo carnal e vergonha).

<sup>10</sup> Segundo Patai, "... a kind of primitive or archaic atmosphere, describing or embodying a relationship with nature of a type we do not have and which we think of pertaining to earlier and/or technologically less developed civilizations, popularly called 'primitive'" (172).

<sup>11</sup> Segundo Bastos, o discurso de Freyre "emerge como 'científico', transfigura-se em 'discurso político'", propaga uma imagem de *ethos* nacional como soma de raças e encobre a concepção do social como *contraditório* (56). Em sentido contrário, tomam efeito os discursos, bem mais sensatos, do que Stuart Schwartz chama de escola de São Paulo, na voz de Dante Moreira Leite e, mais tarde, de Elide Rugai Bastos e Carlos Guilherme Mota.

<sup>12</sup> Freyre parece justificar tanto a repressão impetrada por Vargas contra judeus e comunistas (que levou o Pai-dos-Pobres a entregar Olga Prestes aos nazistas e encarcerar Graciliano Ramos), quanto a sua estima por Adolf Hitler e desgosto para com os E.U.A. "As a force among the proletarian and the poor, the Vargas cult in Brazil became much more important than Communism; and perhaps to attain this, Vargasism had to outdo Communism in hostility to the United States as the symbol of the worst form of 'bourgeois capitalism' and 'imperialism' " (II, 279). Pouco antes de seu suicídio em 1954, Vargas convidara Freyre para assumir uma pasta de superministro e co-ordenar uma reforma agrária. Ambos concordavam que tal plano atrairia "European immigrants of the 'right sort' ". Com pouca modéstia, Freyre conclui, "I refer to this because it seems to indicate that Vargas had a clear vision of Brazilian problems. . ." (II, 283).

<sup>13</sup> Um dos principais enganos de Freyre é julgar a escravidão brasileira anacronicamente e extrapolar conclusões sobre a Bahia do século XIX (como se estas fossem pertinentes a todo o país). Já em 1942, nove anos após a publicação de *Casa-grande & senzala*, Caio Prado Júnior manifestava-se contra as idéias exageradas de que houve substancial atenuação aos rigores da escravidão no período anterior à abolição do tráfico de escravos (1850), "quando a escassez e portanto o preço dos escravos tornavam antieconômico um tratamento excessivamente brutal e descuidado". Segundo Prado Júnior, os "depoimentos mais antigos que possuímos desmentem, para a época anterior, aquela tradição de um passado mais chegado a nós, ainda viva e por isso mais dominante. Não encontramos neles nada que nos autorize a considerar os senhores brasileiros de escravos humanos e complacentes; e pelo contrário, o que sabemos deles nos leva a conclusões bem diversas" (277).

<sup>14</sup> Proposta por Afonso Arinos de Melo Franco, e aprovada em 3 de julho, 1951 (Ferreira 827).

<sup>15</sup> Para Flora Süssekind, o Brasil era "O império do medo: assim seria possível descrever o país durante os governos Costa e Silva e Médici sobretudo". Süssekind toma a história de Frei Tito de Alencar "como exemplar do que se passava com o país como um todo. Trata-se de um frade dominicano preso em São Paulo em novembro de 1969, submetido a torturas prolongadas pelo comissário Fleury, então pertencente ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), e que, depois de exilado em Paris, continuaria a sentir a presença do torturador, forte a ponto de levá-lo a enforcar-se em 1974" (261).

<sup>16</sup> Curiosamente, nem mesmo a prisão do próprio filho, Nelsinho, pelos agentes do governo militar, faz com que o dramaturgo diminua sua estima por Médici (S. Rodrigues 265).

<sup>17</sup> Duas obras ilustram esta observação. Embora também tematizem transformações psíquicas aberrantes, *Álbum de Família* (1944) e *Vestido de Noiva* (1943) são tragédias baseadas em situações sociais e familiares mais particulares e reconhecíveis, menos alegóricas e obscuras do que as de *Anjo Negro*. Os problemas familiares protagonizados nas duas primeiras peças não sustentam o nível de sobrecarga semântica da terceira. Enquanto esta aborda o racismo de todos os humanos, aquelas não almejam representar as querelas "típicas" ou "inerentes" de qualquer família brasileira, ou tampouco de toda família de classe média.

<sup>18</sup> A combinação de suas técnicas e temáticas inovadoras, afirmam Clark e Gazolla de Garcia, "delighted the intellectuals of the day and inspired young playwrights who had never dared to present new and modern ideas in their works". Refletindo sobre *Vestido de Noiva*, os críticos acrescentam, "He had accomplished with one single work in the theatre what had been occurring since the Semana de Arte Moderna in the other genres: a complete modernization of the concept of the genre" (54).

<sup>19</sup> Algumas destas observações sobre distinção racial são muito bem articuladas por David T. Haberly, cujos termos em parte parafraseio (1-9).

<sup>20</sup> Luciano Martins explica que este processo consiste em “conferir uma existência material a algo que só tem existência abstrata, de modo a ocultar a relação significante contida na abstração”. A possibilidade de analogia entre racismo e neurose se torna patente quando Martins afirma que a “‘reificação’ da neurose consiste em separá-la da interação indivíduo-sociedade através da atribuição a ela, neurose, de uma existência ‘própria’ e capaz de produzir comportamentos ‘próprios’, ocultando, em consequência, a relação significante entre o indivíduo em situação e seus comportamentos neuróticos” (99).

<sup>21</sup> “O que espanta os estrangeiros que nos visitam”, escreve Santos, “não é esta *democracia racial* – em que só nós acreditamos –, é a nossa ingenuidade em acreditar nela” (45). Quando o Senador Robert Kennedy visitou uma universidade do Rio de Janeiro em 1967, um grupo de estudantes quis agredi-lo mencionando o ódio racial nos E.U.A. Kennedy respondeu, “E os negros brasileiros, por que não estou vendo nenhum aqui entre vocês?” (Santos 46).

## TRABALHOS CITADOS

- BASTOS, Elide Rugai. “Gilberto Freyre e a questão nacional”. Reginaldo Moraes et al. (Eds.), *Inteligência Brasileira*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986. 43-76.
- CLARK, Fred M. e Ana Lúcia Gazolla de Garça. “Mythic Perception in *Anjo Negro*”. *Twentieth-Century Brazilian Theatre: Essays*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1978. 79-87.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 1<sup>a</sup> ed. 14 imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FREYRE, Gilberto. *The Masters and the Slaves: A Study in the Development of Brazilian Civilization [Casa-grande & senzala]*. Trans. Samuel Putnam. 2nd ed. New York: Alfred A. Knopf, 1971.
- . *New World in the Tropics: The Culture of Modern Brazil* [II]. New York: A. Knopf, 1971.
- GUIDARINI, Mário. *Nélson Rodrigues: flor de obsessão*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1990.
- HABERLY, David T. *Three Sad Races: Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature*. New York: Cambridge UP, 1983.
- JOHNSON, Randal. “The Institutionalization of Brazilian Modernism”. *Brasil/Brazil* 5.3 (1990): 5-23.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1969.
- MARTINS, Luciano. “A geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação.” *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979: 72-102.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): Pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1977.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Prefácios de Wole Soyinka e Florestan Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- PATAI, Daphne. *Myth and ideology in Contemporary Brazilian Fiction*. Mississauga, Ontario: Associated U, 1983.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 18. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RAHV, Philip. *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*. Ed. John B. Vickery. Lincoln: U of Nebraska P, 1966.

- REIS, Roberto. "Os estreitos limites – uma leitura das *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos." *Brasil/Brazil* 5.4 (1991): 39-53.
- RODRIGUES, Nélson. *Anjo Negro: tragédia em três atos e quatro quadros. Teatro quase completo de Nélson Rodrigues*. Vol 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- RODRIGUES, Stella. *Nélson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- ROTHERBERG, Paula S. *Racism and Sexism: An Integrated Study*. New York: St Martin's Press, 1988.
- SANTOS, Rufino dos. *O que é racismo*. São Paulo: Abril/Brasiliense, 1984.
- SCHWARTZ, Stuart. *Segredos internos: Engenhos e escravos na sociedade colonial [Sugar Plantations]*. Trans. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SÜSSEKIND, Flora. "Polêmicas, retratos e diários (Reflexões parciais sobre literatura e vida cultural no Brasil pós-64)". Hermán Vidal, ed. *Ideologies & Literature (Facismo y experiencia literária: Reflexiones para una recanonización)* 2 (1985): 255-95.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.