

## LITERATURE AND CULTURAL STUDIES

## *Anjo negro: As fundações racistas do Estado no Brasil*

Marta Fernández and Vinícius Santiago

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, BR  
martafygarci@gmail.com

O artigo visa refletir sobre as fundações raciais do Estado brasileiro através da análise da peça *Anjo negro* de Nelson Rodrigues. A partir de uma abordagem pós-colonial, argumenta-se que a peça de 1948 pode ser lida como uma crítica à influente visão de “democracia racial” associada à Gilberto Freyre e que seu conteúdo antecipa uma série de ideias posteriormente presentes na obra *Pele negra, máscaras brancas* ([1952] 2008) de Frantz Fanon. O artigo revela as tensões e violências (re)produzidas pelo Estado no Brasil a partir dos encontros e desencontros entre as múltiplas hierarquias—econômica, patriarcal e racial—exploradas por Nelson Rodrigues ao longo da trama.

The article reflects on the racial foundations of the Brazilian state through an analysis of the play *Black Angel* by Nelson Rodrigues. From a postcolonial approach, it is argued that this 1948 play can be read as a critique of the influential vision of “racial democracy” associated with Gilberto Freyre and that its content anticipates a whole range of ideas later found in the book *Black Skin, White Masks* ([1952] 2008), by Frantz Fanon. The article reveals the tensions and violence (re) produced by the state in Brazil through the encounters and disagreements between the multiple hierarchies—economic, patriarchal, and racial—explored by Nelson Rodrigues throughout the plot.

O artigo visa refletir sobre as fundações raciais do Estado brasileiro através da análise da peça *Anjo negro* do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. A partir de uma abordagem pós-colonial, baseada em Frantz Fanon, argumenta-se que a peça vai contra a influente visão de “democracia racial” brasileira ao revelar as tensões e violências (re)produzidas pelo Estado brasileiro e expressas no âmbito da família como *locus* desse poder estatal.

O artigo divide-se em cinco partes. A primeira faz uma apresentação crítica da peça, chamando a atenção para a centralidade conferida por Rodrigues à questão racial e expõe os dilemas raciais que cercaram sua primeira montagem em 1948. A segunda parte discute o mote da peça, o casamento interracial entre uma branca e um negro, a partir do pensamento de Fanon. Nesta parte, serão focalizados três temas centrais: (1) o repúdio de Ismael em relação à cor da sua pele, (2) os efeitos psicológicos derivados de tal repúdio fruto do racismo da sociedade brasileira e (3) a sua busca por reconhecimento incessantemente frustrada. Na terceira parte do artigo, entende-se o núcleo familiar da peça como uma metáfora do surgimento da nação brasileira e do tratamento violento, historicamente conferido à diferença racial. A quarta parte aponta para a dimensão estruturante da ideia de raça em *Anjo negro*, que não pode ser entendida como uma questão subsidiária à econômica. Discute-se aqui os encontros e desencontros entre as múltiplas hierarquias—econômica, patriarcal e racial—exploradas pelo dramaturgo. Na quinta parte, conclui-se que a peça *Anjo negro* se configura como uma crítica à ideia de “democracia racial” associada à Freyre,<sup>1</sup> aproximando-se mais do pensamento do autor martinicano Frantz Fanon.

<sup>1</sup> Conforme Lewis (2014), no tocante ao conceito de democracia racial, em momento algum de *Casa-grande & senzala*, Freyre fez uso de tal noção. Apenas na tradução inglesa de *Sobrados e mucambos* ele inseriu numa sentença final a declaração de que “o Brasil está se tornando cada vez mais uma democracia racial, caracterizada por uma combinação quase única de diversidade e unidade”. Todavia, mesmo que o significante não se faça explícito em *Casa-grande & senzala* o sentido mesmo parece ser o mote do livro.

## A introdução inovadora da questão racial no teatro brasileiro

A peça *Anjo negro* é composta por três atos que abordam os conflitos experimentados no casamento entre o negro Ismael e sua esposa branca, Virgínia. O casamento de Virgínia está assentado numa violência fundadora, um estupro ordenado pela tia como uma forma de punição pelo fato de Virgínia ter desejado o noivo da prima caçula e de ter sido flagrada sendo beijada pelo rapaz. Ao presenciar a cena do beijo, a prima de Virgínia se fecha no banheiro e se enforca. O casamento de Virgínia nos é apresentado como uma maldição, já que a partir de então ela terá que conviver, à sua revelia e diariamente, com um negro. Mara Lúcia Leal (2011) nos mostra que o segredo da relação do casal está fundado no abuso sexual sofrido de forma sistemática por Virgínia. O ato sexual entre o homem negro e sua mulher, a branca Virgínia, nos é apresentado como uma “constante violação” (Leal 2011, 72), até porque desta relação, nascem filhos negros, os quais são afogados um a um pela mãe, com a cumplicidade do pai, no tanque da casa. Ismael é um negro que não aceita sua cor e odeia sua mãe, o ventre negro que lhe gerou. Ao mesmo tempo que renega suas raízes negras, ele transforma seu complexo de inferioridade em desejo, paranoia, agressividade e vingança em relação aos brancos que lhe cercam. Seu irmão de criação, Elias, conta que, quando menino, tinha medo de Ismael que lhe atormentava e lhe batia pelo fato dele ser branco, filho de uma mulher branca com um homem branco (seu pai era italiano e se juntou à mãe de Ismael depois que sua mãe morreu). Além disso, já no primeiro ato, ficamos sabendo que Elias é cego porque Ismael trocou os medicamentos que o irmão deveria tomar quando teve uma doença nos olhos. Já Virgínia nos é apresentada como uma propriedade de Ismael, de seu desejo paranoico por ela, o que a coloca numa posição permanente de suspeita, vigilância e encarceramento. Ismael tenta apagar o mundo dos brancos de sua relação com Virgínia que não pode sair de casa, nem ver ninguém (Leal 2011). Virgínia vive numa prisão domiciliar, já que Ismael cerca a casa por altos muros de pedra para evitar qualquer contato da esposa com o mundo exterior. Apesar do seu confinamento, Virgínia consegue subornar a empregada durante o enterro de um dos filhos para se encontrar com Elias, por quem se sente atraída. Elias é descrito como o exato contrário do seu irmão de criação (Facina 2004), ele tem cabelos claros e anelados e seu “rosto exprime uma doçura quase feminina” (Rodrigues 2012, 11). Virgínia vê no relacionamento com Elias, a oportunidade de conceber um filho branco que não teria a sina dos demais filhos e de, simultaneamente, se vingar por meio dele não apenas de Ismael, mas como ela diz “de todos os negros” (Rodrigues 2012, 70). Nas palavras da tia: “Traiu o marido para ter um filho branco” (Rodrigues 2012, 54). Contudo, no lugar do almejado filho homem branco, veio uma menina, Ana Maria, que, assim como Elias, foi cegada por Ismael, agora com ácido, e trancada num quarto, onde somente ele tinha acesso. Torná-la cega foi o meio encontrado por Ismael para que ele fosse a única referência do universo da filha de Virgínia, para que ela o desejasse e vivesse a ilusão de que todos os homens eram negros, exceto ele, apresentado à menina como seu pai e como o único branco.

A cegueira torna-se, portanto, elemento crucial para compreender como se sustenta uma sociedade baseada na segregação racial. Ismael, para realizar seu desejo de possuir a mulher branca com quem sempre sonhara, incorporando o homem branco que sempre quisera ser, constrói uma muralha em torno de sua casa dentro da qual contém toda forma de violência que repousa sobre sua família. Viver em uma sociedade artificialmente homogênea em termos raciais exige um esforço permanente e doloroso por parte de Ismael de apagar do campo de visão da esposa e da filha tudo aquilo que se refere ao universo negro.

No final da peça, Virgínia declara seu amor por Ismael e o convence a trancar a filha em um mausoléu de vidro. Enquanto Ana Maria supostamente grita, se debatendo em desespero, o casal consuma seu amor na mesma cama de solteiro, cujo aspecto ainda é mesmo da noite em que Virgínia foi violada. Insinua-se nesse momento que um novo anjo negro está a caminho e que este terá o mesmo destino trágico dos demais filhos do casal.

A peça *Anjo negro* foi escrita em 1946, mas a sensibilidade de Rodrigues para a questão do preconceito racial na sociedade brasileira já havia sido despertada desde muito cedo na sua vida. Nas suas *Memórias*, ele coloca: “Quase posso dizer que *Anjo Negro* nasceu comigo. Eu não sabia ler, nem escrever e já percebera uma verdade que até hoje escapa a Gilberto Freyre: não gostamos do negro. Nada mais límpido, nítido, inequívoco, do que o nosso racismo. E como é humilhante a relação entre brancos e negros. (...) A ‘democracia racial’ que nós fingimos é a mais cínica, a mais cruel das mistificações” (Rodrigues 2016, 287–288).

O racismo da sociedade brasileira, um “óbvio ululante” para Rodrigues, era, contudo, silenciado na década de 1940, dando lugar a ideia de uma sociedade racialmente harmoniosa cuja cegueira pautava-se na ideia de “democracia racial”. Uma das provas contundentes desse racismo foi o parecer da Comissão Cultural que selecionava o repertório do Theatro Municipal do Rio de Janeiro sobre a primeira tentativa de montagem da peça naquele espaço em 1948. A única ressalva feita pela comissão era a de que Ismael, com esse nome bíblico, fosse interpretado por um ator branco (Castro 2013, 203). A ressalva veio junto com uma sugestão

em conformidade com os padrões teatrais da época no Brasil: “Que tal um negro pintado?” Afinal como explicou um dos membros da comissão: “Mas o Municipal ... Se fosse um espetáculo folclórico ... E há cenas entre o crioulo e a loura” (Castro 2013, 203).

*Anjo negro* acabou não sendo montada aquele ano no Municipal, mas, sim, no ano seguinte no Teatro Phoenix, e relutantemente, Rodrigues se viu pressionado a substituir o único ator que ele considerava à altura para interpretar Ismael, seu amigo Abdias do Nascimento, por um ator branco brochado de preto (ver Castro 2013). Para Ruy Castro (2013), a prova de que o dramaturgo era o único incomodado com isso é que nenhum crítico da época estranhou a ausência de um negro no papel de Ismael. Todavia, Rodrigues só se sentiu confortável para seguir adiante quando teve o aval do próprio Nascimento, para quem o importante era que a peça fosse encenada (ver Castro 2013) dada a sua temática inovadora.

Para Nascimento (2004), até o aparecimento de Rodrigues, o teatro no Brasil reproduzia um teatro de marca portuguesa que em nada refletia a estética emergente da nossa sociedade e dos nossos valores de representação. Esse teatro importado reforçava, segundo Nascimento (2004), a rejeição do negro como personagem e intérprete, e excluía da nossa literatura dramática as experiências particulares dos negros nos campos sociocultural e religioso.

Para Nascimento (2004) não era natural que num país, como o Brasil, onde quase a metade da população era negra, os negros fossem excluídos de papéis que contivessem certo destaque cênico ou qualificação dramática. O negro no teatro nacional era sempre relegado a papéis secundários, “ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas” e só era lembrado para “imprimir certa cor local ao cenário” (Nascimento 2004, 209). Na mesma linha de Rodrigues, Nascimento (2004, 209) indagava: “Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem—Hamlet ou Antígona—desde que possuísse o talento requerido”. Todavia, como Nascimento (2004, 209) conclui, no Brasil, a regra que imperava no teatro era “a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural”.

A partir do desconforto de Nascimento com o racismo nas representações teatrais brasileiras, surge, em 1944, o Teatro Experimental do Negro (TEN). Para Costa Filho (citado em Moura 2012), originalmente o TEN surgiu como uma reação contra a insuficiência da presença do negro nos palcos brasileiros ou contra sua presença apenas em papéis de segunda categoria, geralmente bufões ou ridículos, que assim teatralizavam a posição subalterna do negro na estrutura social. Idealizado por Nascimento (2004, 210), o TEN tinha como principal objetivo a valorização social do negro no teatro brasileiro promovendo sua ascensão desde uma condição meramente “adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse”. Enfrentando o tabu da “democracia racial”, o TEN era a única voz que, segundo Nascimento (2004), encampava de forma consistente a linguagem e postura política da *négritude*, movimento político e estético protagonizado pelos poetas antilhanos Aimé Césaire e León Damas e pelo presidente do Senegal, Léopold Senghor.

Ao evocar a valorização da cultura negra e o repúdio ao racismo, a *négritude*, no entendimento de Césaire, expressava uma revolta contra os discursos de verdade veiculados pelo mundo de supremacia branca (ver Césaire [1987] 2006; Rabaka 2015). Tais discursos propagavam a ideia do negro bárbaro, primitivo, promíscuo, incapaz de construir uma civilização (Rabaka 2015; Wilder 2005), sem passado, deslocado da história e da vida política. Césaire ([1987] 2006) chama a atenção para o estabelecimento de uma série de relações discursivas hierárquicas entre colonizador e colonizado, construídas durante séculos de hegemonia cultural ocidental, que naturalizavam uma série de preconceitos que inferiorizavam o negro vis-à-vis o branco. Para Césaire ([1950] 2000), as ditas “civilização” e “racionalidade” ocidentais dependiam da invenção do “Outro” como bárbaro para se afirmarem enquanto tais.

Inspirado pelo movimento da *négritude*, o TEN buscava fazer com que o negro se libertasse da situação de servidão espiritual, cultural e política na qual continuava inserido, mesmo depois do fim formal da escravidão em 1888 (Nascimento 2004). O movimento teatral dirigido por Nascimento tinha como propósito resgatar a cultura afro-brasileira degredada por uma sociedade que, desde os tempos coloniais, era informada por um imaginário europeu imbuído de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade dos negros (Nascimento 2004).

Numa sociedade que vivia sob o mito da “democracia racial”, o vocábulo *negro* provocava sussurros de indignação, conta-nos Nascimento (2004). O uso do termo cumpria, portanto, uma função política no sentido de chocar e de desmascarar a suposta harmonia racial brasileira. Sua estratégia de afirmação positiva e desafiadora da diferença pode ser entendida como uma forma de tentar expelir do corpo negro a “máscara branca”, para usar a expressão de Frantz Fanon, compatriota e aluno de Césaire no Liceu Schoelcher, na

Martinica. Dessa forma, o TEN colocava em xeque o tabu da “democracia racial” brasileira chamando a atenção para a existência de uma cultura afro-brasileira colocada à margem da cultura dominante do país que deveria ser resgatada e respeitada na defesa da “verdade cultural do Brasil” (Nascimento 2004, 210).

As críticas de Rodrigues ao lugar marginal ocupado pelo negro no teatro e na sociedade do Brasil coincidem em inúmeros aspectos àquelas feitas por Nascimento e que serviram de fermento para a criação do TEN. Ambos, por exemplo, denunciavam a farsa da democracia racial no Brasil a partir da exclusão do negro do teatro nacional de então. Para Rodrigues, era um absurdo que o negro fosse representado no teatro apenas como o “moleque gaiato” das comédias de costumes ou por tipos folclóricos (Castro 2013). Em 1947, Rodrigues deu a seguinte declaração em *O Cruzeiro*: “O negro Ismael—o herói—é belo, forte, sensível e inteligente. Esse desfile de qualidades não é tudo, porém. Se ele fosse perfeito, cairíamos no exagero inverso e faríamos um negro tão falso quanto o outro. Ismael é capaz também de maldades, de sombrias paixões, de violências, de ódios. Mas, no ato de amor e de crueldade, ele é, será sempre um homem, com dignidade dramática, não um moleque gaiato” (Rodrigues, citado em Castro 2013). Rodrigues preocupa-se, portanto, em não romantizar o negro, porque entendia que esse movimento seria igualmente violento. Nesse sentido, embora ele fosse crítico do discurso da democracia racial e denunciasse a invisibilidade dos negros, seja no teatro, seja nos círculos burgueses cariocas, ao construir Ismael, seu protagonista negro, ele evita cair na armadilha contrária, qual seja, a de criar um novo binarismo (negro-branco) por meio da valorização excessiva ou glorificação da categoria (negro) desvalorizada. O processo de humanização do personagem Ismael, concebido por Rodrigues como aquele dotado tanto de virtudes como de inúmeros vícios, confere-lhe um empoderamento e deslocamento desde uma posição periférica, folclórica e caricatural para uma posição dotada de autenticidade teatral, onde ele ganha visibilidade, voz, problemas e complexidade.

A peça ficou em cartaz durante dois meses, sendo considerada um sucesso para os padrões da época (Castro, 2013), embora Nascimento (2004) defenda que *Anjo negro* tenha sido supervalorizado esteticamente em detrimento do seu conteúdo racial. As questões relativas à discriminação racial são estruturantes e não meramente subsidiárias na peça ou, como coloca Moura (2012, 42), tais questões são “fatores significativos para a tessitura da trama”. Segundo Leal (2011), apesar do autor explicitar ao longo da peça que é o preconceito racial o gerador de toda a tragédia vivida pelos personagens, tanto a crítica da época silencia essa questão, como igualmente Sábato Magaldi em sua introdução a uma das edições da peça onde chega a afirmar que *Anjo negro* não arregimenta motivos racionais para discutir a questão racial. Na seção a seguir, questionaremos essa percepção incolor da peça a partir da análise do casamento inter-racial entre o negro Ismael e a branca Virgínia à luz do pensamento de Fanon.

### **Tragicamente isolados: O casamento entre o negro Ismael e a branca Virgínia**

Ao longo da peça, Rodrigues deixa claro que o protagonista, Ismael, é um negro que tem vergonha da própria cor e que, por isso, rejeita a própria mãe, negra como ele. Cabe a Elias, seu irmão de criação, narrar o complexo de Ismael em relação à sua própria cor e suas consequências, entre as quais, o fato de tê-lo cegado por inveja da sua cor branca: “Desde menino, ele tem vergonha; vergonha não: ódio da própria cor. Um homem assim é maldito. A gente deve ser o que é. Acho que até o leproso não deve degenerar a lepra” (Rodrigues 2012, 29). Ismael quer embranquecer e é justamente esse desejo que o atrai para o mundo branco, não apenas por meio do casamento forçado que impõe à Virgínia, mas também mediante a adoção de costumes e a escolha de uma profissão, a de médico. Nas palavras de Elias: “Quando ele era rapaz, não bebia cachaça porque achava cachaça bebida de negro. Nunca se embriagou. E destruiu em si o desejo que sentia por mulatas e negras—ele que é tão sensual” (Rodrigues 2012, 29). Ainda em conversa com Virgínia, Elias coloca: “Estudava muito para ser médico—só por orgulho, tudo orgulho. O que ele fez com são Jorge? Tirou da parede o quadro de são Jorge, atirou pela janela—porque era santo de preto. Um dia, desapareceu da casa, depois de ter dito à mãe dele: ‘Sou negro por tua causa’” (Rodrigues 2012, 30).

O comportamento paranoico, agressivo e solitário de Ismael é fruto, em grande medida, da não aceitação da sua condição de negro. Por outro lado, Virgínia também exhibe um comportamento paranoico, misto de ódio e desejo pelo marido. Moura (2012) descreve a relação do casal como ambígua, tortuosa e solitária, marcada pela combinação de sentimentos de afeição e ódio, aversão e desejo, cinismo e cumplicidade, atração e repulsa. Enquanto Virgínia vive a contradição de sentir-se perdidamente atraída pela virilidade de Ismael e de detestar sua negrura, Ismael vive o desejo de purificar-se pela posse do ventre da mulher branca sabendo o desprezo que isso significa em relação à sua condição de negro num Brasil dominado pelo preconceito dos brancos (Aguiar 2012).

Em 1952, na obra *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon nos fornece as chaves interpretativas para a releitura da peça a partir de um enfoque nas questões raciais. No livro, resultado de sua experiência pessoal de deslocamento geográfico e cultural da Martinica para a França para cursar seu doutorado, Fanon discute a problemática do complexo de inferioridade do negro que internalizou o olhar racial do colonizador branco (Gibson 2003; Lewis 2014). Fanon chama a atenção para as “estratégias epistemológicas, de etiquetas e de desejos (...) que desautorizam a humanidade do negro” (Lewis 2014, e7), entendido como uma aberração. Seu pensamento revela que, a partir do encontro colonial, uma verdade foi irremediavelmente produzida: a constituição da diferença racial a partir da projeção dos atributos negativos de um polo ao outro. E, a partir desta projeção, a negação de humanidade plena a um dos polos (Lewis 2014). Ao invés de ser entendido como um ser humano dotado de vontades e desejos próprios, o negro é um ser amputado, do seu entusiasmo e da sua humanidade. Nas palavras de Fanon ([1952] 2008, 107): “O mundo branco, o único honesto, rejeitava minha participação. De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro (...). Eu acenava para o mundo e o mundo amputava meu entusiasmo. Exigiam que eu me confinasse, que encolhesse”. Fanon ([1952] 2008, 126) recusava-se, com todas as suas forças, a aceitar como uma fatalidade esta amputação, esse encolhimento do negro, que entrava em contradição com o que sentia: “uma alma tão vasta quanto o mundo”.

Para Fanon, a resposta do negro ao seu complexo de inferioridade é cobrir a suposta natureza abjeta derivada da sua pele negra de máscaras brancas, tornando-se, desse modo, cúmplice do mundo de humilhação ao qual é submetido. A porta de saída que ele imagina encontrar é adentrar no universo branco, preocupando-se permanentemente em atrair a atenção do branco, em ser tão poderoso quanto ele, em “alcançar o santuário branco” (Fanon 2008, 60). Para tal fim, o negro adota as formas exteriores de civilidade dos brancos, suas roupas, sua língua, seus objetos, “tudo calculado para obter um sentimento de igualdade com o europeu e com o seu modo de existência” (Westermann, citado em Fanon [1952] 2008, 40). Esse processo de colonização da mente, de alienação do negro, aparece de forma bastante clara na peça de Rodrigues, onde Ismael renega sua cor e busca, de forma incessante, um reconhecimento sempre frustrado e incompleto. A estrutura racista sobre a qual se constrói a trama de relações na tragédia de Rodrigues é tanto condição de possibilidade para os desejos suscitados em cada personagem como também a impossibilidade de que os próprios desejos se realizem.

Segundo Fanon ([1952] 2008), o jovem negro, ao tentar se desfazer da sua condição de negro passa a adotar subjetivamente uma atitude de branco, cristalizando um hábito de pensar e perceber essencialmente brancos. Citando Jurandir Freire da Costa, Moura (2012) nos mostra que na sociedade brasileira o sujeito negro quando não tenta mais transformar o corpo negro em branco, “contenta-se em renegar o estereótipo do comportamento negro, copiando e assumindo um estereótipo do comportamento que pensa ser exclusivo do branco e em cuja supremacia acredita” (Costa, citado em Moura 2012, 50).

As múltiplas tentativas de branqueamento por parte de Ismael também incluem sua formação médica, “profissão de branco”, nos dois sentidos, ou seja, tanto uma profissão tradicionalmente associada aos brancos como exercida por profissionais que se vestem de branco. De acordo com a rubrica que inicia o primeiro ato: “Durante toda a apresentação, ele usará um terno branco, de panamá, engomadíssimo” (Rodrigues 2012, 9). Fanon, ele próprio um médico psiquiatra, mostra os dilemas enfrentados pelos negros no exercício da medicina. No seu dizer: “Minha negrura era densa e indiscutível. Ela me atormentava, me perseguia, me perturbava, me exasperava. Os pretos são selvagens, estúpidos, analfabetos. Mas eu sabia que, no meu caso, essas afirmações eram falsas. Havia um mito do negro que era preciso, antes de mais nada, demolir” (Fanon [1952] 2008, 109). Ismael, por sua vez, torna-se um médico competente, mas o seu reconhecimento é sempre frágil, uma vez que os adjetivos que lhe são atribuídos, “distinto”, “doutor”, são sempre atrelados a um substantivo fixo pejorativo “preto”. Referindo, por exemplo, ao aparecimento de Ismael na sua casa, Virgínia coloca: “Quando eu me vestia, vinham-me espiar. Foi aí que Ismael apareceu, primeiro como médico, depois como amigo também. ‘Preto, mas muito distinto’, diziam; e, depois, doutor” (Rodrigues 2012, 32).

A principal tentativa de Ismael de adentrar no mundo branco se dá por meio do casamento com Virgínia. Para Fanon ([1952] 2008), o desejo de dominar a branca europeia era um sentimento muito presente entre os jovens que chegavam à Europa. A seguinte passagem de Fanon poderia perfeitamente ter sido escrita em referência à Ismael e à sua busca por reconhecimento por meio de um “amor branco”:

Da parte mais negra de minha alma, através da zona de meias-tintas, me vem este desejo repentino de ser branco. (...) Ora—e nisto há um reconhecimento que Hegel não descreveu—quem pode proporcioná-lo, senão a branca? Amando-me ela me prova que sou digno de um amor branco.

Sou amado como um branco. Sou um branco. Seu amor abre-me o ilustre corredor que conduz à plenitude ... Esposo a cultura branca, a beleza branca, a brancura branca. Nestes seios brancos que minhas mãos onipresentes acariciam, é da civilização branca, da dignidade branca que me aproprio. (Fanon [1952] 2008, 69)

Esse movimento em direção à norma branca expressa a constante busca de reconhecimento por parte do colonizado. Para Fanon ([1952] 2008, 183), se em Hegel, o escravo se afasta do senhor e se volta para o objeto, encontrando no trabalho sua fonte de libertação, no caso do negro, ele volta-se para o senhor, quer ser como ele, e se afasta do seu objeto. Todavia, a “máscara branca” só lhe proporciona um pseudo-reconhecimento (Gibson 2003, 30).

*Anjo negro* mostra, por meio da sua trama, justamente como a aquisição das vestes da civilização branca não garante a Ismael um reconhecimento pleno aos olhos dos brancos. Por mais que Ismael vestisse terno branco de panamá, ele jamais deixaria de ser visto como um negro. Seu reconhecimento é sempre duvidoso, ora baseado em mentiras, ao fazer a filha acreditar que ele era o único homem branco no mundo, ora no exercício da violência física, ao consumir seu casamento por sucessivas violações do corpo de sua esposa. No final, quando Virgínia com medo de ser trocada pela filha declara seu desejo por Ismael, parece finalmente que ele terá o almejado reconhecimento. Todavia, esse reconhecimento é igualmente parcial, uma vez que fica claro que o desejo de Virgínia está voltado, antes de tudo, para o corpo negro sensual de Ismael: “Quando me tapaste a boca—na primeira noite—sabes de que é que eu me lembrei? Apesar de todo o meu terror? (...) Me lembrei de quatro pretos, que eu vi, no Norte, quando tinha cinco anos—carregando piano, no meio da rua... Eles carregavam o piano e cantavam... Até hoje eu os vejo e ouço na minha frente... Eu não sabia que essa imagem surgira tão viva em mim! (...) Hoje creio que esse foi meu primeiro desejo” (Rodrigues 2012, 90). Além disso, a peça termina indicando que Virgínia continuará matando seus filhos negros e, dessa forma, abortando a diferença. De fato, para Fanon ([1952] 2008), enquanto o negro não eliminar seu sentimento de inferioridade, o amor autêntico entre um branco e uma negra permanecerá impossível.

Esse não reconhecimento da individualidade de Ismael, seja como branco, seja como negro, confere-lhe uma complexidade dramática. Ismael é acometido por um sentimento obsessivo, de paranoia, de controle e de dominação em relação à esposa branca, um desejo de ocupar o lugar do branco combinado com um sentimento de ódio e de vingança em relação aos brancos que lhe rodeiam, como é caso de Elias, e uma busca constante, mas sempre frustrada, pela superação de sua condição de inferioridade imposta por uma sociedade racista.

### **O aborto da negrura: Uma metáfora do Estado no Brasil**

Rodrigues se utiliza da tragédia para abordar o tema do racismo em *Anjo negro*, o que acaba chamando a atenção para a naturalização que a raça, aqui entendida como uma construção social, passou a adquirir nas nossas práticas sociais. Por mais que os personagens lutem, não conseguem fugir dos seus destinos amaldiçoados (Moura 2012). A peça abre com um coro de senhoras pretas “cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios” (Rodrigues 2012, 9). As senhoras já introduzem alguma fatalidade, indicando que ali nenhuma criança se cria (Lopes 2013). Elias é o portador da desgraça, ele volta para transmitir uma maldição da mãe moribunda, a de que o negro Ismael irá sofrer por renegar sua própria cor; o que parece se materializar na sua descendência (Moura 2012). Ismael nunca conseguirá embranquecer seus filhos com a mulher branca, que nascerão pretos, lembrando para sempre de sua origem racial (Moura 2012).

A mensagem cujo tom profético os personagens da peça parecem transmitir é a de que não há a possibilidade de que os filhos da união entre um negro e uma branca vinguem, pois se trata de uma união pecaminosa, impossível. Logo no primeiro ato, uma das senhoras diz, em tom de desaprovação, que “a branca também desejou o preto!” (Rodrigues 2012, 10). Mais uma vez, os desejos permeiam a trama e a inadmissibilidade da realização dos mesmos é o que confere a natureza trágica da peça. O tom profético se faz presente também na noção compartilhada entre as senhoras de que Deus castigara Ismael e Virgínia por terem transgredido a ordem “natural” das coisas, a ordem na qual negros e brancos não se misturam. A união entre eles significa, no bojo de uma sociedade estruturalmente racista, uma afronta às normas sociais e à vontade divina. As consequências desse pecado viriam, então, na forma de uma maldição, a morte de todos os filhos frutos dessa relação. A maldição da mãe negra é trazida por Elias, irmão branco, cego e algo afeminado que nos lembra Tirésias, também cego e hermafrodita, mensageiro dos deuses das tragédias gregas, que prevê e anuncia a tragédia de Édipo, que mata o pai e casa com a mãe (Aguilar 2012, 99).

Por meio desse dualismo branco-preto, Rodrigues expõe a falácia da ideia apaziguadora de democracia racial que informa o imaginário social brasileiro. Esse imaginário resulta em uma identidade nacional que é

constituída a partir de referências raciais que encontram embasamento, sobretudo, em teorias sociológicas, como a de Gilberto Freyre, que ao representarem a nação como um amálgama de identidades, elidem hierarquias e disputas entre as populações brancas e negras (Lewis 2014). O mito da “democracia racial” se baseia em uma perspectiva fundacional que pressupõe um caldeamento de três raças (indígena, negra e branca) que finda por apagar as fronteiras, estabelecendo uma convivência supostamente harmônica entre as populações que compõem estas matrizes (Lewis 2014). Esse mito acaba por elidir a própria categoria raça como eixo definidor das estruturas sociais, morais e econômicas (Lewis 2014). Se Fanon denuncia que o negro não entrou no movimento dialético hegeliano uma vez que não alcançou o status de sujeito, nos marcos da nossa narrativa racial contemporânea, espelhada no ideário de miscigenação de Freyre, estabelecemos, como nação, um suposto compromisso dialético entre brancos e negros (Lewis 2014). Liana Lewis (2014) acrescenta que se a afirmação de uma dada identidade se dá através de um jogo de aproximações e diferenciações, no caso brasileiro parece que esse Outro não existe, que somos todos “nós”. Tal narrativa nacionalista apaziguadora apaga a raça como um critério central de clivagem entre grupos sociais, deixando intocada a desigualdade política que, historicamente, vem solapando os direitos da população negra.

Rodrigues discorre sobre a invisibilidade dos negros entre a burguesia nacional, enfatizando, na contramão da ideia dominante de democracia racial, a imagem de uma sociedade racialmente dividida e hierarquizada. O dramaturgo diz que durante a visita de Sartre ao Brasil em 1960 com Simone de Beauvoir, o filósofo perguntou com certa irritação no apartamento de um colega: “Onde estão os negros?”. Na janela, diz Rodrigues, um brasileiro cochichou para outro brasileiro: “Os negros estão por aí, assaltando algum chofer”. O gênio não vira, nas suas conferências pelo Brasil, um único negro, mas só louro, de olhos azuis e, na melhor das hipóteses, moreno de praia (Rodrigues 2016, 288). “Onde estão os negros?”, era uma pergunta que, segundo Rodrigues (2016), os brasileiros deveriam se fazer uns aos outros sem lhe achar resposta, uma vez que não sabemos de fato onde eles se encontram. Por isso, conclui: “Há qualquer coisa de sinistro no escaro com que estamos sempre dispostos a proclamar—‘Somos uma democracia racial’. Desde garoto, porém, eu sentia a solidão negra. Eis o que aprendi no Brasil—aqui o branco não gosta do preto; e o preto também não gosta do preto” (Rodrigues 1993, 51). E se gostasse, entretanto, poderia ser severamente punido.

Todavia, a pergunta “onde estão os negros?” não era enfrentada pelos brasileiros que, em geral, haviam internalizado o mito da harmonia racial. Evidentemente, como nos mostra Antonio Guimarães (2008), Sartre e Beauvoir não encontraram no Brasil quem pensasse que os negros no Brasil fossem vítimas do racismo, mas, ao contrário, encontraram o discurso unânime, pelo menos entre os membros da esquerda, de que a segregação dos negros era econômica e que a luta libertadora deveria ser de classes. Todavia, eles não pareciam plenamente convencidos, pois segundo Beauvoir “o fato é que todos os descendentes de escravos continuam proletários; e que, nas favelas, os brancos pobres se sentem superiores aos negros” (Guimarães 2008, 101). De fato, como nos mostra Florestan Fernandes na obra *A integração do negro na sociedade de classes* de 1964, a “democracia racial” funcionava no Brasil como uma potente ideologia em prol dos privilégios da burguesia nacional que mantinha, mesmo após a abolição formal da escravidão, os negros marginalizados, alijados do mercado de trabalho e carecendo das condições objetivas para se integrarem à sociedade de classes.

A partir da crítica de Rodrigues ao mito da democracia racial, podemos pensar nos dilemas familiares, orientados, em grande medida, pela questão racial, da peça *Anjo negro* como uma expressão dos dilemas mais amplos do Brasil. Por mais que não fosse intenção do autor fazer um teatro político, ao evidenciar, a partir da força de uma tragédia, os conflitos raciais entre Ismael e Virgínia, o autor problematiza o nosso suposto compromisso dialético entre as populações brancas e negras, explicitando as hierarquias e disputas entre essas populações e revelando, em última instância, as fundações racistas da nação brasileira. A peça perturba, desse modo, as narrativas nacionalistas apaziguadoras, ao expor de forma contundente o critério racial como central na produção de clivagens sociais e de uma nação cujas fraturas, violências e exclusões são camufladas pela ideia de um “nós” inclusivo e harmônico. Fica claro, em *Anjo negro*, que todas as tentativas de aproximação do mundo branco por parte do Outro negro não são bem-sucedidas e ao invés de gerarem sua integração e reconhecimento no “santuário branco” aumentam, sobremaneira, sua solidão e paranoia.

O fato de *Anjo negro* colocar a família como o centro da sua trama não desloca a peça do terreno da política. O pensamento político ocidental baseado na separação entre os domínios público e privado vem sendo questionado, por exemplo, pelas feministas, para as quais, o privado, o pessoal, também é político (ver Enloe 2014). Elas apontam que a definição tradicional de política, centrada na vida pública, silencia as opressões que têm lugar nas instituições patriarcais, como é o caso da família tradicional com suas desigualdades de poder. Ao abordar, para além da opressão da mulher, a temática do racismo a partir de um casamento interracial, Rodrigues não está tratando de um problema que diz respeito exclusivamente à esfera privada, mas de um problema de natureza política e que reflete as dinâmicas excludentes presentes na sociedade de

uma forma mais geral. Dessa maneira, a família passa a ser a expressão do lócus de poder estatal (ver Foucault 2006) sobre a qual se manifesta o corte racista do Estado brasileiro. O caráter eminentemente político do que acontece dentro dos muros da família de Ismael nos é revelado da forma mais perversa na forma da violência de raça e de gênero. Nesse sentido, é justamente no âmbito da família que reside o caráter político da peça e onde as contradições de uma sociedade estruturalmente racista se fazem presentes.

Em relação à centralidade conferida por Rodrigues à família, o dramaturgo se aproxima de Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* (1933). Conforme Freyre (2006, 81) nos explica, a família, e não os indivíduos ou o Estado, é desde o século XVI, o grande fator colonizador do Brasil. A importância da família patriarcal e das relações de parentesco na formação da sociedade brasileira é um tema fundamental do pensamento de Freyre (Facina 2004). A casa-grande junto com a senzala é o sistema econômico, social e político que funda a organização social do Brasil e a família patriarcal é o instrumento que viabiliza essa fundação (Facina 2004). Freyre faz dos relacionamentos sexuais e da miscigenação resultante, um dos muitos tipos de laços que incorporaram os escravos à família patriarcal (Facina 2004). No âmbito da casa-grande, estabelece-se um ambiente altamente sexualizado, onde senhores se relacionam com escravas e onde até mesmo o incesto pode ser encontrado (Guimarães 2008). A casa-grande é caracterizada pelos seus excessos sexuais, de violência e de perversão. Assim como em *Casa-grande & senzala*, na dramaturgia rodriguiana, a presença da família é uma constante, uma estrutura na qual explodem uma série de desejos, tensões e rivalidades desmedidos e que aprisiona os personagens (Guimarães 2008), literalmente, no caso de Virgínia em *Anjo negro*.

Em todas as suas peças, Rodrigues faz da família um foco privilegiado das tensões entre os personagens (Facina 2004). A maior parte das suas peças é ambientada no Rio de Janeiro, tendo apartamentos, casas burguesas ou suburbanas como cenário (Guimarães 2008). Nesses ambientes, é possível identificar inúmeros personagens atordoados por uma série de excessos, seja de violência, de desejos, de autoridade e de sexo, que parecem remeter ao ambiente das casas-grandes descrito por Freyre (ver Guimarães 2008). Nesses espaços domésticos, caracterizados pelo excesso e pela falta de medida, todos os conflitos, contudo, não dão conta de desfazer os laços familiares, mesmo que esses passem a ser dominados pela decadência e pela falta de valores (Guimarães 2008).

Entretanto, há uma grande diferença entre o pensamento de Nelson Rodrigues e Gilberto Freyre. Enquanto para o primeiro a questão racial é um elemento que agrega violência, conflito e desestruturação à família, em Freyre a questão racial é resolvida, ou pelo menos, atenuada pela miscigenação que apazigua e temporiza a violência do processo de colonização. Freyre identifica na casa-grande, o inferno, mas um inferno temperado pela mestiçagem, pela tolerância e pela flexibilidade (ver Benzaquen, citado em Gusmão 2008). Já em *Anjo negro*, o inferno não admite nuances, resoluções ou temporizações. Em *Casa-grande & senzala*, o negro, notadamente a mulher, é percebido como objeto de resolução do inegável conflito subjacente ao processo de colonização (Lewis 2014). Afinal, como Freyre (2006, 70) coloca: “Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas”. A mistura de etnias e de culturas foi o que tornou possível o sucesso da ocupação da colônia portuguesa (Gusmão 2008). Um dos argumentos de Freyre é que devido à hibridização entre os portugueses e os mouros, anterior ao processo de colonização do Brasil, os primeiros desenvolveram uma plasticidade cultural que os distanciaram da forma rígida característica das colonizações espanhola e anglo-saxônicas (Lewis 2014). O português era, sobretudo, um temporizador, e apresenta-se como elemento central de confluência dos aspectos culturais que possibilitariam o processo sincrético de colonização (Lewis 2014). Através do pressuposto de uma colonização particular devido ao caráter plástico da colonização portuguesa, o processo de colonização e a miscigenação resultante parecem ter assumido contornos positivos que secundarizaram sua dimensão conflitiva e a dimensão do poder (Lewis 2014). Freyre chega ao ponto de caracterizar o ato sexual entre senhores e escravas como “lirismo amoroso”, “doces concubinatos” ou “simples amores de senhor e escrava” (Lewis 2014). Na perspectiva freyriana, o conceito de miscigenação veio a assassinar a possibilidade de afirmação política da questão racial (Lewis 2014). Esvaziando a perspectiva de poder/violência do encontro colonial, a miscigenação celebra a fusão de elementos de *modus vivendi* das três raças para que, neste caldeamento a própria raça, seja suprimida (Lewis 2014).

No ano de publicação de *Casa-grande & senzala*, o debate intelectual sobre os rumos do Brasil estava profundamente influenciado pelo tema da mestiçagem, isto é, do contato sexual entre grupos étnicos distintos (Benzaquen 2001). Naquele contexto, a mestiçagem, se colocava, de um lado, como um problema a ser resolvido porque implicava esterilidade biológica ou cultural, o que tornava inviável toda a possibilidade de desenvolvimento (Benzaquen 2001). Conforme nos mostra Mariza Corrêa (1996), o mulato trazia já no seu nome escolhido para designá-lo sua marca de origem. Durante algum tempo, discutia-se na literatura médica, como o seu nome indica, se eram ou não estéreis, como as mulas, produto do cruzamento entre éguas e jumentos (Corrêa 1996). Por outro lado, a mestiçagem era vista como um processo que adia a

completa dominação da raça branca; o que dificultava o acesso do Brasil à civilização ocidental (Benzaquen 2001). O enorme impacto da obra de Freyre contribuiu para alterar essa avaliação ao enfatizar não apenas o valor específico das contribuições indígenas e africanas, mas também a dignidade de articulação híbrida e plástica das tradições que haviam caracterizado a colonização portuguesa (Benzaquen 2001). Esse argumento, segundo Benzaquen (2001) dava ao país, a oportunidade de superar o incabamento definitivo ou temporal; o que só teria sido possível devido ao fato de Freyre separar raça de cultura e outorgar a essa última primazia absoluta na análise da vida social (Benzaquen 2001).

Por meio de *Anjo negro*, Rodrigues nos mostra que o problema racial não está nem de longe resolvido no Brasil e que continua constituindo nossas relações cotidianas. Na peça, tanto Virgínia como Ismael rejeitam a mestiçagem. Eles realizam, continuamente, o mesmo rito trágico desde o início das núpcias: conceber e assassinar a prole negra (Moura 2012).

A tentativa de branqueamento da prole é duplamente frustrada: seus filhos são negros como o pai e, por isso, assassinados pela mãe que não suporta ver o seu marido refletido em seus filhos (Leal 2011). A peça, portanto, não adota o tom celebratório acerca da mestiçagem contido na ideia freyriana de democracia racial, mas, ao contrário, revela os traços racistas da nossa sociedade que mata, sem piedade, seus filhos negros.

A peça lança luz para a problemática racial a partir da qual se articulam os subsídios para uma teoria social do Brasil, onde se destaca a violência como fator de base dos fundamentos do modelo social brasileiro (Delfino et al., 2006). Em conformidade com Vinícius Santiago (2016), poderíamos dizer que a construção da identidade nacional brasileira se dá através de um processo abortivo no qual o Estado-nação, mata seus próprios filhos por serem filhos negros, “ilegítimos” e, portanto, “matáveis”. Ser um filho “ilegítimo” passa, claramente, pela questão da raça, pois, como observa Santiago (2016), a maior parte dos jovens mortos na cidade do Rio de Janeiro, atualmente, são negros. É como se o negro não pudesse ser um filho legítimo da nação brasileira, que se pretende, a todo momento, se refazer como uma nação de máscaras brancas.

Para Kabengele Munanga (2008, 15), o processo de formação da identidade do Brasil recorreu a métodos eugenistas, visando o embranquecimento da sociedade. Embora o processo de branqueamento físico tenha fracassado, “seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços”. O Estado-nação brasileiro, ao mesmo tempo em que mata a diferença, se (re)produz incessantemente por meio de tal processo abortivo espelhando, desse modo, a relação entre Virgínia e Ismael que continuam se reproduzindo, gerando filhos negros, mesmo que, para logo em seguida, assassiná-los.

Por outro lado, *Anjo negro* desestabiliza o imaginário brasileiro num segundo sentido. Como nos mostra Leal (2011), há nesse imaginário, a ideia de que os casamentos interraciais são predominantemente constituídos pelo casal homem branco/mulher negra, na verdade mulata. Podemos encontrar, segundo Leal (2011), inúmeros trabalhos sociológicos (e aqui podemos incluir Freyre), bem como obras literárias, povoando o imaginário masculino, como é o caso de Gabriela de Jorge Amado. Todavia, esse imaginário não está fundamentado empiricamente, já que quando analisamos as estatísticas, elas nos informam que a maioria dos relacionamentos interraciais no Brasil é constituída pelo casal homem negro–mulher branca (Leal 2011), tal qual o casal central de *Anjo negro*. Como nos mostra Leal (2011)—com base no pensamento de Laura Moutinho—essa relação (homem negro–mulher branca) é vista como um tabu em nossa sociedade porque ameaça o domínio masculino branco da estrutura de dominação social e econômica. Por isso, no plano das representações, a estrutura escolhida para a miscigenação brasileira é composta pelo homem branco com sua esposa branca e a amante “negra/mestiça” (Leal 2011). Em *Casa-grande & senzala*, Freyre (2008, 72) coloca, por exemplo, que no Brasil prevalece o ditado: “Branca para casar, mulata para f . . . , negra para trabalhar”, ditado em que se sente, ao lado da superioridade da mulher branca e da inferioridade da negra, a preferência sexual pelas mulatas.

### ***Anjo negro* patriarcal: Hierarquias em (des)encontro**

O casamento de Ismael com Virgínia foi fruto de um estupro diariamente praticado, conforme fica claro nas seguintes palavras de Ismael: “Por que mentes? Há oito anos que todas as noites acontece nesta cama o que aconteceu na outra. Há oito anos que gritas como se fosse a primeira vez; e eu tenho que tapar a boca. Sou teu marido, mas quando me aproximo de ti, é como se fosse violar uma mulher. És tu então mulher sempre violada—porque não queres, não te abandonas, não te entregas . . . Sente o meu desejo como um crime. Sentes?” (Rodrigues 2012, 50).

A partir do pensamento de Fanon, podemos ver nessa relação o desejo do negro de dominar a mulher branca e, com isso, inverter, provisoriamente, as posições de dominação historicamente desfavoráveis aos negros, sobretudo, às mulheres negras, ou de inverter aquilo que Nascimento (2009) denominou o “*estupro* histórico e atual que se pratica contra a mulher negra” (grifo nosso).

Embora essa violação sistemática levada a cabo por Ismael continue lhe brindando doses diárias de vingança e de domínio sobre o mundo branco, não lhe confere o tão almejado reconhecimento, uma vez que o ato sexual não parte de uma vontade da branca Virgínia, mas é consumado, todas as noites, pela violência. Na peça, Virgínia é tida como uma propriedade de Ismael, permanecendo sob seu domínio para servir às suas vontades. Ela é mantida no âmbito privado, um lugar historicamente privilegiado de acesso do homem à mulher (Brown 1995). Na última tentativa do casal de gerar um filho, Ismael força Virgínia a ter relações sexuais com ele, ao qual é interpelado: “Eu não quero ter mais filho. Filho nenhum—ouviu?”, reage Virgínia, a quem Ismael retruca: “Quem pode querer sou eu. E eu quero outro filho, Virgínia!” (Rodrigues 2012, 22). Motivado por um racismo profundamente enraizado, Ismael vê em Virgínia a possibilidade de superar a condição de inferioridade que sentia por ser um homem negro. Se seu desejo sempre fora violar uma branca, conquistar o corpo de Virgínia representaria, então, a conquista do corpo da mulher branca e, portanto, a vitória do negro. Ao vestir a máscara branca, Ismael assume também o fardo do homem branco em busca de seu lugar no mundo, em busca de sua terra prometida. Essa terra prometida, a qual lhe tiraria da condição que o assola, foi encontrada justamente no corpo de Virgínia como a virgem (daí o nome Virgínia) que foi *penetrada* e conquistada por esse desbravador. A leitura do corpo de Virgínia como a terra que é *penetrada* (literalmente) pelo conquistador nos permite identificar a violência de gênero que opera na trama na medida em que o corpo da mulher é tido como um território em disputa (ver Visniec 2002).

Da mesma forma que o fardo do homem branco o conduz a uma prática violenta e abusiva ao penetrar em terras *virgens* e violar seus habitantes, o fardo assumido por Ismael nos revela essa empreitada colonial sobre o corpo de Virgínia. A conquista de seu corpo como uma alegoria do surgimento da nação reforça a ideia, como em *Casa-grande & senzala*, de que esse corpo feminino é objeto de resolução dos conflitos gerados por um processo de colonização. Entretanto, a despeito da perspectiva freyriana em que esse corpo resolve as contradições, em *Anjo negro*, o corpo de Virgínia não permite a concretização completa do desejo de Ismael em superar sua condição de negro, pois mesmo tendo posse sobre esse corpo ou território conquistado, ele não consegue superar as restrições e impossibilidades que a condição de negro lhe impõe. Ora, seus filhos continuariam a nascer todos pretos, assim como ele. O corpo de Virgínia, ao contrário de resolver as contradições de uma sociedade estruturalmente racista, serve como um campo de batalha onde repousam uma série de violências e violações na tentativa de atender aos desejos daquele que o conquistou. Se na perspectiva da democracia racial em que as contradições raciais da sociedade são “resolvidas” a partir do corpo da mulher como um repositório de hibridização e harmonização das raças, na perspectiva rodriguiana esse corpo da mulher não “resolve” as contradições raciais, mas revela sua insuperabilidade.

A conquista e violência impostas ao corpo feminino de Virgínia podem ser lidas como uma alegoria do surgimento da nação brasileira dado o caráter colonial presente nesse movimento. A ideologia colonial é informada por uma categoria de gênero que coloca o colonizador representado como hiper-masculinizado e o colonizado como afeminado (Nandy 1983). Na tragédia de Rodrigues, Ismael é o homem viril que pretende conquistar o ventre da mulher para fazer seus filhos. Esse movimento se faz através de uma chave sexual em que a masculinidade, como uma categoria privilegiada, impõe-se sobre o feminino e lhe conquista. Ismael é perseguido durante toda a história por esse desejo colonial de conquistar o ventre de Virgínia.

O personagem de Ismael possui uma subjetividade atravessada tanto por um imaginário do negro hiper-masculinizado que viola o corpo da mulher, quanto por um imaginário do fardo do homem branco, cuja bravura lhe permite se aventurar nesse empreendimento colonial. O caráter de Ismael é construído, então, por uma sobreposição entre os ideais do colonizado e do colonizador, na medida em que a bravura colonial e a masculinidade são conjugadas nessa aventura de superação, conquista e violência. Ainda que Ismael ocupe a posição do colonizado, ele não assume totalmente os atributos do colonizado como afeminado, uma vez que o movimento do personagem de superar sua condição o aproxima do campo semântico do colonizador garantindo seu lugar por meio de uma performance de virilidade. Nesse sentido, Nelson Rodrigues parece deslocar os termos sobre os quais o mundo colonial se constrói, pois inverte a relação colonizador-masculino e colonizado-feminino.

Entretanto, ao mesmo tempo em que o autor embaralha os imaginários de colonizado afeminado e colonizador hiper-masculinizado, ele acaba por reforçar um imaginário de masculinidade como um atributo negro e a feminilidade como branca, pois tanto Virgínia como Elias, ambos personagens brancos, são dotados de uma certa passividade. Na peça, o autor faz referência ao irmão de Ismael como “Elias, meigo como nunca” (Rodrigues 2012, 37). Se, por um lado, o autor parece subverter a lógica colonial que restringe o corpo colonizado ao seu lócus de passividade e feminilidade em contraposição ao corpo do colonizador como o desbravador, viril, ele desloca esses termos para uma lógica na qual o corpo forte, invencível, acaba sendo aquele que “consegue” garantir um status ontológico de uma negritude viril em contraposição a uma branquitude passiva, femininizada.

Virgínia é percebida como tendo uma única função: manter a espécie e suprimir seus desejos (Leal 2011). Branca, de classe média, criada para um “bom casamento” e para a perpetuação da espécie, Virgínia desafia as convenções sociais ao dar vazão ao seu desejo e cobiçar o noivo da prima (Leal 2011), ainda que secretamente. O castigo vem sob a forma de um segundo preconceito, o racial, já que ela se vê obrigada a continuar casada com quem lhe estuprou, um negro, e condenada a ter filhos negros.

Enquanto podemos encontrar na teorização das ciências sociais, inúmeros trabalhos que apontam para as interseções ente os diversos idiomas da opressão—raça, classe e gênero—nem sempre eles coincidem na prática (Anderson 1996). Hierarquias raciais e de gênero, por exemplo, nem sempre se sobrepõem. No caso de *Anjo negro*, a hierarquia de gênero, em detrimento de Virgínia, coexiste com a construção da sua superioridade racial, revelando a qualidade multidimensional e contraditória das identidades.

Já no caso da empregada da casa, vemos que as hierarquizações se sobrepõem e se reforçam mutuamente, ela é negra, mulher e pobre. Nesse sentido, ela é triplamente subalternizada: por construções de raça, de gênero e de classe. Na peça, embora ela tenha um nome, Hortênsia, em suas falas ela é identificada apenas como a “preta”. A empregada entra em cena apenas para facilitar o acesso de Virgínia a Elias, por meio de um suborno. Desse modo, a empregada participa da trama como cúmplice da patroa na traição ao patrão negro. Assim como Ismael usava do poder que dispunha por ser homem sobre sua esposa, Virgínia se valia de seu poder econômico sobre a empregada Hortênsia para conseguir satisfazer seus desejos: “Negra ordinária, preta! Abre, Hortênsia, sim? (...) Eu te dou dinheiro, muito dinheiro!” (Rodrigues 2012, 25–26). Os lugares que os personagens ocupam na história lhes garantem ou não certa mobilidade e poder de barganha para conseguirem o que querem e a violência é um instrumento utilizado nessa alocação de poder. Há em toda a história, uma rede complexa e interdependente de relações na qual é acionada uma economia do desejo que informa o comportamento de cada personagem e negocia a satisfação de suas vontades.

Essa leitura nos leva à reflexão feita por Peter Wade (2017) acerca das ambivalências contidas na reprodução das hierarquias raciais e de gênero na sociedade brasileira. Segundo sua revisão sobre a literatura que trata da questão do racismo e da mistura de raças na América Latina, Wade chama a atenção para o fato de que essas hierarquias coexistem de forma imanente e encontram lugar de manutenção e reprodução também nos domínios da família e do parentesco. Dessa forma, *Anjo negro* é capaz de perturbar as fronteiras das hierarquias de opressão em jogo ao sugerir o complexo emaranhado de relações de poder que atravessam, de forma íntima, as interações entre os membros da família. O domínio do parentesco torna-se, portanto, um lugar potencial que nos localiza sobre os limites do que seria um ponto central para as construções da identidade nacional do Estado brasileiro.

O lugar ocupado pelo personagem de Ismael é atravessado por um conjunto de hierarquias e opressões que o condiciona a tentar compensar sua cor e superar as barreiras sociais impostas pelo preconceito com os predicados da branquidão (Moura 2012). Todavia, como coloca Leal (2011, 72), não importa que Ismael seja de classe social igual ou superior à de Virgínia, que tenha bens suficientes para manter a família, pois é a negação da sua cor que impossibilita a união e a geração de descendentes. Ismael tenta, portanto, driblar o preconceito racial tornando-se um doutor, um médico “distinto”, por acreditar que essa “máscara branca” poderia, de alguma forma, encobrir sua pele negra. Todavia, o fato de Ismael ter as condições materiais de alguém de classe média, não lhe garante pleno acesso ao mundo branco. A adoção da “máscara branca” por meio da ascensão social não é uma condição suficiente para o empoderamento do sujeito negro.

Para Fanon, o homem negro sofre dois complexos: o econômico e o epidérmico (Leal 2011) e sua ascensão a estratos de classe superiores não lhe garante automaticamente o fim do preconceito racial. Nesse sentido, não basta que as condições econômicas do negro se modifiquem, já que conforme colocado por Césaire, o negro é duplamente explorado e alienado, não apenas como classe desfavorecida, mas, sobretudo, racialmente (Depestre 1972). O desfazimento da hierarquia de classe, portanto, não seria condição suficiente para o fim da sua exploração, já que esta hierarquia se sobrepõe a uma outra, igualmente estruturante, a racial.

## Considerações finais

Apesar de Rodrigues ter declarado certa vez que Freyre era sem dúvida o brasileiro mais inteligente que conhecia: “Se me perguntassem quais são os brasileiros mais inteligentes que conheço, eu responderia: —Gilberto Freyre, Gilberto Freyre e Gilberto Freyre” (Rodrigues, citado em Gusmão 2008), o artigo buscou mostrar que em *Anjo negro*, o dramaturgo expõe uma perspectiva mais fanoniana do que freyriana.

A experiência de vida de Rodrigues guarda inúmeras similaridades com a de Freyre: ambos são pernambucanos, Freyre nasceu em 1900, Nelson em 1912 e ambos colocaram a família no centro das suas atenções (Facina 2004). Por outro lado, ambos escandalizaram os setores mais conservadores da sua época: Freyre ao abordar as trocas sexuais entre senhores e escravos e Nelson pela sua fama de tarado, além de terem sido autores considerados inovadores do ponto de vista intelectual, mas reacionários na vida política

(Facina 2004). Apesar de tantas coincidências nas suas respectivas trajetórias de vida, buscamos mostrar que o dramaturgo adotou um discurso crítico à ideia de “democracia racial” que encontrou sua máxima expressão estética em *Anjo negro*. *Anjo negro*, conforme Moura (2012) nos conta, é rasgado por diálogos e alegorias afiadas que dilaceram o mito da democracia racial brasileira e problematizam as questões de representação da identidade negra no cenário nacional.

Essa forma hegemônica de imaginação da comunidade política no Brasil popularizada por Freyre, contudo, não foi internalizada sem resistências. Inspirado na experiência do Quilombo, Nascimento (2009), por exemplo, propunha que a população negra, afrodescendente, assumisse o protagonismo da luta pela reorganização nacional do Brasil a partir do desfazimento da hierarquia racial, da supremacia branca implícita no mito da democracia racial. Ainda, a ideia freyriana tem sido fortemente contestada pelo Movimento Negro no Brasil que reivindica uma nova forma de imaginação que clama por um reposicionamento das instituições diante da evidência do fosso de acesso a bens simbólicos e materiais entre a população negra e branca (Lewis 2014). Como nos mostra Lewis (2014), o Movimento Negro vem nos interpelando a questionar uma concepção de Estado-nação aparentemente bem resolvida, unificada através da tão celebrada noção de democracia racial visto que tal concepção se torna eficaz para manter o lugar de privilégio econômico e subjetivo dos brancos por auxiliar na amnésia dos horrores históricos que se revelam em espaços bem demarcados de poder (Lewis 2014). *Anjo negro*, nesse sentido, cumpre um importante papel político, ao desmascarar o mito de uma sociedade bem resolvida e ao expor de forma contundente as fraturas raciais da sociedade brasileira, para além das fraturas econômicas e de gênero. Paradoxalmente, ao tirar o negro da condição marginal à qual estava submetido nos palcos nacionais, o dramaturgo acabou por mostrar, de forma magistral, a marginalização do negro na sociedade brasileira.

## Agradecimentos

Este artigo foi apresentado no Seminário Brown Bag, no Instituto de Relações Internacionais da PUC-Rio em junho de 2016. Agradecemos a James Casas Klausen, organizador do seminário, e a Stefano Guzzini, Anna Leander, Manuela Trindade, Paulo Chamon, Victor Coutinho e Maira Siman Gomes pelos comentários e sugestões.

## Informações sobre os autores

Marta Fernández é professora e diretora do Instituto de Relações Internacionais da PUC-Rio, onde concluiu seu doutorado. Suas principais áreas de interesse e publicações se concentram em estudos pós-coloniais e decoloniais, racismo, estética, operações de paz e desenvolvimento.

Vinícius Santiago é doutorando em relações internacionais no Instituto de Relações Internacionais da PUC-Rio. Pesquisa políticas de resistência à violência de Estado e possui interesses de pesquisa em estudos pós-coloniais, gênero, racismo e violência.

## Referências

- Aguiar, Flávio. 2012. “Roteiro de leitura”. In *Anjo negro*, por Nelson Rodrigues, 95–100. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.
- Anderson, Kay. 1996. “Engendering Race Research”. In *BodySpace: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*, editado por Nancy Duncan, 195–208. London: Routledge.
- Benzaquen, Ricardo. 2001. “Rayos y truenos: Ambigüedad y exceso en la obra de Gilberto Freyre”. *Prismas: Revista de Historia Intelectual*, 5: 193–200.
- Brown, Wendy. 1995. *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Castro, Ruy. 2013. *O anjo pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia das Letras.
- Césaire, Aimé. (1950) 2000. *Discourse on Colonialism*. New York: New York University Press.
- Césaire, Aimé. (1987) 2006. “Discurso sobre la negritud: Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas”. In *Discurso sobre el colonialismo*, traduzido por Beñat Baltza Álvarez, 85–91. Madrid: Akal.
- Corrêa, Mariza. 1996. “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos Pagu* 6 (7): 35–50.
- Delfino, Eliana Maria, José Tiago Reis Filho, Sílvia Regina Gomes Foscarini, e Wanda Avelino. 2006. “Anjo negro: Gozo da cor”. *Estudos de Psicanálise* 29: 89–94.
- Depestre, René. 1972. “An Interview with Aimé Césaire”. In *Discourse on Colonialism*, por Aimé Césaire, editado por Robin D. G. Kelley, 81–94. New York: Monthly Review Press.

- Enloe, Cynthia. 2014. *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. 2ª ed. Berkeley: University of California Press.
- Facina, Adriana. 2004. *Santos e canalhas: Uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fanon, Frantz. (1952) 2008. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia.
- Fernandes, Florestan. (1964) 1978. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática.
- Foucault, Michel. 2006. *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977–1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freyre, Gilberto. 2006. *Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global Editora.
- Gibson, Nigel C. 2003. *Fanon: The Postcolonial Imagination*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo. 2008. "A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra". *Novos Estudos CEBRAP* 81: 99–114. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002008000200009>
- Gusmão, Henrique Buarque. 2008. "Nelson Rodrigues leitor de Gilberto Freyre: O projeto teatral rodriguiano em aliança com a Sociologia freyreana". *Sociedade e Estado* 23 (1): 89–112. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922008000100004>
- Leal, Mara Lucia. 2011. "Anjo Negro: Sexo e raça no teatro brasileiro". *Urdimento (UDESC)* 1: 67–78. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573101162011067>
- Lewis, Liana. 2014. "Raça e uma nova forma de analisar o imaginário da nossa comunidade nação: Da miscigenação freyreana ao dualismo fanoniano". *Civitas* 14 (1): e1–e10. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2014.1.16939>
- Lopes, Angela Leite. 2013. "Nelson Rodrigues: Um trágico no imaginário nacional" (entrevistadora Sheila Kaplan). *Instituto Ciência Hoje*, 5 de janeiro. <https://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/2012/299/nelson-rodrigues-um-tragico-no-imaginario-nacional>.
- Moura, Christian Fernando dos Santos. 2012. "A brutal solidão negra no paraíso racial: A representação do negro no teatro brasileiro moderno a partir da leitura da peça Anjo Negro, de Nelson Rodrigues". *Pitágoras* 500 (3): 38–53. DOI: <https://doi.org/10.20396/pita.v3i3.8634764>
- Munanga, Kabengele. 2008. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Nandy, Ashis. 1983. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery under Colonialism*. New Delhi: Oxford University Press.
- Nascimento, Abdias do. 2004. "Teatro experimental do negro: Trajetória e reflexões". *Estudos avançados*, 18 (50): 209–224. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>
- Nascimento, Abdias do. 2009. "Quilombismo: Um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira". In *Afrocentricidade: Uma abordagem epistemológica inovadora*, organizado por Elisa Larkin Nascimento, 197–218. São Paulo: Summus/Selo Negro.
- Rabaka, Reiland. 2015. *The Negritude Movement: W. E. B. Du Bois, Leon Damas, Aime Césaire, Leopold Senghor, Frantz Fanon, and the Evolution of the Insurgent Idea*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Rodrigues, Nelson. 1993. *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rodrigues, Nelson. 2012. *O anjo negro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Rodrigues, Nelson. 2016. *A menina sem estrela: Memórias*. Lisboa: Tinta da China.
- Santiago, Vinícius W. B. 2016. "A luta das mães nas favelas: Margens, Estado e resistência". Dissertação de mestrado em relações internacionais, Instituto de Relações Internacionais, PUC-Rio.
- Visniec, Matei. 2002. *The Body of a Woman as a Battlefield in the Bosnian War*. In *Balkan Plots: New Plays from Central and Eastern Europe*, editado por Cheryl Robson, London: Aurora Metro.
- Wade, Peter. 2017. "Racism and Race Mixture in Latin America". *Latin American Research Review* 52 (3): 477–485. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.124>
- Wilder, Gary. 2005. *The French Imperial Nation-State: Negritude and Colonial Humanism between the Two World Wars*. Chicago: University of Chicago Press.

**How to cite this article:** Fernández, Marta, and Vinícius Santiago. 2019. *Anjo negro: As fundações racistas do Estado no Brasil*. *Latin American Research Review* 54(1), pp. 121–134. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.267>

**Submitted:** 09 February 2017

**Accepted:** 05 November 2017

**Published:** 10 April 2019

**Copyright:** © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

**LARR**

*Latin American Research Review* is a peer-reviewed open access journal published by the Latin American Studies Association.

**OPEN ACCESS** 