

# Theatrical Confrontation: Social Confrontation

Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa

*Received: 12 December 2018 Accepted: 1 January 2019 Published: 15 January 2019*

---

## Abstract

This paper intends, by establishing connexion between the tragic form and the destiny of the African descendant in Brazil, to show that this is not the so-called country of racial democracy. For this, the relations between society and the Brazilian theater will be observed, presenting aspects of the foundation and the importance of the genre. The discussion will be illustrated with the capital speech of the central character of Antonio Callado's play *A Revolta da Cachaça* (1982). He is Ambrósio, black actor to whom they only support supporting roles. Ill, he goes to meet Vito, friend and playwright, to seek the play promised for years and which would be the protagonist. The play is still unfinished and Ambrósio decides that he will not leave until the work is completed. With the negative of Vito, the confrontation is established.

---

**Index terms**— brazilian theatre "racism" antonio callado "a revolta da cachaça.

ão é fácil entender as relações raciais no Brasil. A abolição da escravatura deu-se (teoricamente) a 13 de maio de 1888 e até hoje os negros têm de enfrentar lutas diárias para conseguir estudar, conseguir uma vaga de trabalho, conseguir andar nas ruas sem ser abordado violentamente pela polícia, conseguir um papel importante na TV, no cinema, no teatro. Lutadores resistentes e incansáveis, sua única saída é resistir, 1 No início deste ano soube da história de um homem que foi visitar o acampamento montado na cidade de Curitiba como forma de resistência à prisão do ex-presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva. Ao chegar lá, diante da pessoa responsável por receber os como resiste até onde pode o protagonista de *A Revolta da Cachaça* (1982), de Antonio Callado, peça que ilustra e apoia a presente discussão cujo objetivo é estabelecer uma relação entre os conflitos enfrentados pelo negro no teatro (e na sociedade) e -levando em conta as ideias de Raymond Williams sobre a tragédia moderna -, um destino trágico enfrentado por ele na sociedade brasileira.

Trata-se, como é sabido, de um destino herdado de um passado escravagista que, ao ser extinto, não apenas não incluiu o negro na sociedade como atestam estudos importantes como o realizado por Florestan Fernandes e Andreas Hofbauer, por exemplo -mas relegou a ele os lugares mais baixos da escala social, obrigando-o a enfrentar uma realidade marcada pelo racismo e pelo preconceito. Faremos isso observando especialmente a cena capital da peça de Callado, pois ela discute a essência da formação brasileira e mostra claramente a resistência que o negro tem de ter para lutar contra o racismo.

No Brasil, nega-se veementemente a existência do preconceito e do racismo, defendendo-se a ideia de que aqui estaríamos no paraíso da democracia racial. Assim, quando um negro diz que está sendo vítima de racismo, diz-se que não, que o Brasil é um país miscigenado, resultado da união de três etnias -o branco, o negro e o índio -o que torna impossível sermos racistas. Isso se torna um problema porque, se não existe o racismo, não há contra o quê lutar. Desse modo, homens negros e mulheres negras têm de ouvir que tudo o que vivenciam cotidianamente seria apenas uma impressão. Assim, a abordagem violenta da política é, para a sociedade, uma imagem deturpada da realidade, fruto de um sentimento de vitimização dos negros. No entanto, fatos ratificam a realidade constantemente denunciada por eles. Como exemplo, é possível citar as mortes do motoboy Alexandre Menezes dos Santos e do aposentado Domingos Conceição dos Santos, ocorridas em 2010. O primeiro, mesmo estando desarmado, morreu na porta de casa após apanhar de policiais militares; o segundo levou um tiro na cabeça quando tentava passar pela porta giratória de uma agência bancária, pois a segurança não acreditou que visitantes, ele disse: "vim buscar um bocadinho de esperança" e recebeu a seguinte resposta: "aqui não tem esperança. Aqui tem resistência". Acho que essa fala resume a condição do negro brasileiro hoje e, talvez, possamos avançar um pouco mais: essa é a condição do brasileiro que hoje defende a democracia. ele usava um marca-passos e que era esse aparelho que impedia a abertura da porta 2 .

48 As questões que envolvem a integração do negro na sociedade brasileira objeto de estudo de um dos mais  
49 importantes sociólogos brasileiros.

50 No Antes de iniciarmos a observação mais detida da peça de Antonio Callado, é preciso apresentar, ainda que  
51 brevemente, duas questões importantes. A primeira é a ideia de tragédia aqui considerada. A segunda é o espaço  
52 ocupado no palco pelo negro no palco brasileiro, algo que apresenta dois aspectos: o personagem e o ator.

53 Tradicionalmente, a tragédia é definida como uma "peça que representa uma ação humana funesta muitas  
54 vezes terminada em morte" (PAVIS, 1999, p. 415). No entanto, esse conceito mudou ao longo do tempo.  
55 Aristotelicamente, a tragédia é definida como "a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de  
56 uma certa extensão, numa linguagem temperada com condimentos de uma espécie particular conforme 2 Cf.  
57 <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,morte-de-motoboy-derruba-comando-da-policia-militar-na-zona-sul-de-sp-imp-,550039> e <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,aposentado-baleadona-cabeca-em-banco-tem-morte-cerebral,550122>. 3 Cf. <https://www.almapreta.com/editorias/realidade/atlas-da-violencia-2019-75-5-das-vitimas-de-homicidio-no-brasil-sao-negras-as-diversas-partes>". Essa imitação "é feita por personagens em ação  
61 e não por meio de uma narrativa, e que, provocando piedade e temor, opera a purgação própria de semelhantes  
62 emoções" (apud PAVIS, 1999, p. 415). É também determinante dela a regra que diz que a ação representada deve  
63 ser a ação de um nobre, especialmente porque estabelece o distanciamento capaz de levar à catarse. Esse ponto  
64 de vista -e isso é importante para nós -começa a ser questionado no século XVII por Corneille que, como explica  
65 Hubert, estava "persuadido de que os infortúnios do homem comum nos tocariam mais do que os que advêm aos  
66 reis ou aos deuses" (HUBERT, 2013, p. 111). Para o francês, os outros homens teriam "seu lugar no teatro se  
67 lhes sucedessem infortúnios ilustres e extraordinários o bastante para merecê-lo, e se a história se preocupasse o  
68 bastante com eles para trazê-los ao nosso conhecimento" (CORNEILLE, apud HUBERT, 2013, p. 111). George  
69 Lillo seguiu uma trilha semelhante ao afirmar que não há necessidade de confinar a tragédia aos personagens de  
70 posição elevada. Para ele, "os contos morais da vida privada", tratando de situações familiares às suas plateias,  
71 são mais aptos a concretizar a instrução moral almejada" (CARLSON, 1997, p. 127-128). Denis Diderot deu  
72 forma a essa ideia ao abolir a cláusula dos estados e, admitindo protagonistas não nobres, deu origem ao drama  
73 burguês Além da estética trágica, interessa-nos comentar, ainda que sucintamente, a ideia do trágico. Não vamos  
74 aqui fazer um histórico do processo de formação dela, mas sim observar ideias que nos ajudam a perceber como  
75 a ideia do trágico vai se transformando e se aproximando da vida cotidiana do homem comum. Para Goethe,  
76 por exemplo, o conflito trágico "não permite nenhuma solução" (SZONDI, 2004, p. 48), desaparecendo quando  
77 a reconciliação surge ou se torna possível. A dialética trágica, "mostra-se no próprio homem, em quem o dever  
78 e querer tendem a se afastar e ameaçam romper a unidade de seu Eu" (idem, p. 49), o que não é, em si,  
79 trágico. A tragédia está "na cegueira com que ele, ludibriado acerca da meta do seu dever, precisa querer o  
80 que não tem direito de querer". Szondi explica que "Goethe experimentava profunda e dolorosamente o trágico  
81 nos acontecimentos da vida real" (idem, p. 50). O escritor, percebeu a estrutura dialética do ato de partir e o  
82 considerava como motivação de todas as situações trágicas. A partir disso, deslocou o fator trágico "da morte do  
83 herói trágico [...] para a despedida de uma pessoa amada, ou para o abandono de uma situação amada" (idem,  
84 p. 50-51).

85 Leon Trotsky sintetizou de modo produtivo a mudança dos temas da tragédia. De acordo com a exposição de  
86 "Renascimento concentrou-se no indivíduo e na paixão individual". Em Shakespeare, continua o autor, isso "é  
87 levado a um grau de tensão tão alto que excede o indivíduo, torna-se superpessoal e é transformado em certo tipo  
88 de destino". Na expressão dos românticos, o caráter tornou-se destino. "As contradições internas da sociedade  
89 burguesa", ele escreve, "corroeram gradualmente o sonho da emancipação individual e despertou o homem para  
90 a percepção de que enquanto ele não se assenhorear de sua organização social o caráter "pairará sobre ele como  
91 sua sina". Assim, finaliza, "a tragédia moderna reside no conflito entre o individual e o coletivo, ou no conflito  
92 entre dois coletivos hostis no mesmo indivíduo" (CARLSON, 1997, p. 347).

93 Essa ideia de que a tragédia moderna reside no conflito entre o individual e o coletivo abre caminho para o  
94 pensamento de que o homem negro está em conflito com uma sociedade que não o abriga. Essa sociedade, ao  
95 negar a existência do preconceito e do racismo, dificulta a luta coletiva na medida em que não haveria contra o  
96 que lutar. Se não há racismo, se não há preconceito, contra o que o negro luta? De algum modo, há um conflito  
97 individual -o ser negro em uma sociedade racista -em confronto com o coletivo que é essa sociedade que não se  
98 assume preconceituosa, mas que segrega o afrodescendente.

99 Eugene O'Neill afirmou que "a tragédia era a consequência natural da condição humana: a própria existência  
100 é trágica; a angústia, o castigo do homem por sua consciência" (CARLSON, 1997, p. 350). E por que a ideia de  
101 que a própria existência é trágica é um tanto comum? Em primeiro lugar, penso que há um conteúdo religioso  
102 -especialmente das religiões monoteístas -que perpassa a condição humana em que o indivíduo deve ter plena  
103 consciência de sua insignificância diante de um Deus infinitamente poderoso, exigência que, a despeito de sua  
104 verdade, permite que a Igreja exerça o controle sobre o comportamento humano. Em segundo lugar porque é  
105 fato que viver coloca o indivíduo em contato com outros indivíduos, cujos interesses, crenças e ideias não são  
106 necessariamente compartilhados e cada um defenderá o que lhe é mais caro. Entram, então, em choque com um  
107 mundo que parecerá cruel a todos, pois que todos, em algum tempo, em maior ou menor grau, terão seus desejos  
108 negados. Torna-se a existência um fato trágico, o que nos conduz, finalmente, a Raymond Williams.

109 Para esse autor, a tragédia "não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente", tampouco,

110 diz, "qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação  
111 que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora" (WILLIAMS, 2002, p. 30-31).

112 Williams duvida radicalmente do argumento que nega o sentido trágico significativo na tragédia do dia a dia.  
113 Para ele, trata-se de uma alegação baseada nas crenças de que "o acontecimento em si não é trágico por meio  
114 de reações convencionadas" e "de que uma reação significativa depende da capacidade de conectar o evento a  
115 um conjunto de fatos mais geral, de modo que ele não seja mero acidente, mostrando-se capaz de carregar um  
116 sentido universal" (idem, p. 71). O autor não acredita que seja possível distinguir um acontecimento da reação  
117 que ele provoca. Veja-se:

118 É obviamente possível dizer que nós não reagimos a certo acontecimento, mas isso não quer dizer que a reação  
119 esteja ausente. Podemos ver com exatidão a diferença entre uma reação que tenha sido colocada em uma forma  
120 comunicável e uma reação que não tenha sofrido esse tratamento, e isso será relevante. Mas no caso de morte e  
121 sofrimento comuns, quando vemos luto e lamento, quando vemos homens e mulheres sucumbindo à perda -dizer  
122 que não estamos na presença da tragédia é, no mínimo, uma afirmação questionável. (WILLIAMS, 2002, p. 71).

123 Williams, explica Carlson, rejeita a teoria de que a nossa época não pode criar tragédia porque a visão da ordem  
124 e da desordem não é definida em termos religiosos ou institucionais. "Cada época expressa essa preocupação à  
125 sua maneira", lembrando que "nossas crenças e medos não são os de outros tempos, mas se prestam igualmente  
126 ao tratamento trágico" (CARLSON, 1997, p. 452).

127 A moderna preocupação com a desordem social e a violência é trágica em suas origens, pois comove e envolve  
128 a humanidade inteira; e é trágico em sua ação, que coloca o homem não contra deuses ou instituições, mas contra  
129 seus semelhantes.

130 (CARLSON, 1997, p. 452-453).

131 A análise da condição da representação (ou apresentação) do negro na literatura brasileira revela as marcas  
132 profundas de um passado escravagista. O povo mestiço que constituímos é muitas vezes enaltecido como prova  
133 de uma sociedade racialmente democrática. No entanto, a imagem do brasileiro como exemplo de uma sociedade  
134 integrada é falsa na medida em que nos lugares mais baixos da escala social, de modo geral, ainda estão os  
135 afrodescendentes. Do mesmo modo que não estão democraticamente integrados na sociedade, o negro também foi  
136 excluído da literatura, fato que pode ser constatado quando vemos o número reduzido de obras cujos personagens  
137 principais são negros.

138 No romance, eles ganharam relevo somente no século XX, especialmente na obra de Jorge Amado, por exemplo.  
139 Mesmo assim, como esclarece Regina Dalcastagnè:

140 A personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca. Os' brancos somam quase quatro quintos das  
141 personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior do que a categoria seguinte (negros). Em 56,6% dos  
142 romances, não há nenhuma personagem não-branca importante. Em apenas 1,6%, não há nenhuma personagem  
143 branca.

144 (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 32). Na verdade, o negro foi excluído da nossa literatura desde seu processo de  
145 fundação. Nesse sentido, devemos pensar no projeto literário de José de Alencar, do qual o romance O Guarani  
146 é uma de suas obras decisivas. Nele, o autor faz uma espécie de gênese do Brasil e do romance brasileiro 5 . Para  
147 construir a imagem do brasileiro criou o índio Peri e, como uma nação mestiça "por natureza" exigia um casal,  
148 Alencar o uniu à branca Ceci, mestiçagem considerada ideal, em oposição à união do branco com o negro.

149 Ao não incluir o negro nesse ideal de miscigenação, Alencar, de alguma forma, o excluiu da formação do Brasil  
150 e ocultou o problema da escravidão, resolvendo o impasse da elite brasileira, cuja identidade não poderia ser  
151 vinculada nem à de um cativo, nem relacionada ao trabalho.

152 Isso tudo está na origem de nossos distúrbios sociais. No Brasil, problema das relações raciais pode ser  
153 constatado observando-se a posição do negro na escala social e no quanto se nega a existência do preconceito  
154 em nossa sociedade, fato que pode ser verificado, por exemplo, quando se discute a questão das cotas raciais nas  
155 universidades públicas 6 . Há sempre a tentativa de mostrar que aqui todos são iguais e têm os mesmos direitos,  
156 sem passar por uma discussão profunda a respeito de um problema histórico muito difícil de ser enfrentado. No  
157 entanto, é fato que o negro não tem as mesmas condições que o branco, o que é confirmado de diferentes formas,  
158 entre elas a própria necessidade de se criar as cotas raciais.

159 Artisticamente, o negro também não tem o mesmo espaço que o branco, questão frequentemente discutida  
160 quando se compara a quantidade de bons papéis destinados aos negros na televisão, por 5 A base das observações  
161 referentes ao romance O guarani, de Alencar, advém das ideias expostas no curso "Romantismo" (Literatura  
162 Brasileira III), ministrado pelo professor José Antonio Pasta Jr., na FFLCH/USP, no primeiro semestre de 1999.  
163 6 Cf. SEGATO, Rita Laura, "Cotas, por que reagimos?", in: Revista USP, nº 68, 2006; SANTOS, Jocélio Teles  
164 dos; QUEIROZ, Delce Mascarenhas, "Vestibular com cotas: análise em uma instituição pública federal", in:  
165 Revista USP, nº 68, 2006 e MAGGIE, Yvonne; FRY, Peter, "A reserva de vagas para negros nas universidades  
166 brasileiras", in: Estudos Avançados 18 (50), 2004.

167 exemplo. A título de ilustração cito o artigo "O negro na dramaturgia um caso exemplar da decadência do  
168 mito da democracia racial brasileira", de Joel Zito Araújo. Publicado em 2008, ele atesta que o negro não está  
169 devidamente representado. Na literatura isso também se repete de modo acentuado como atesta e ratifica o  
170 trabalho, já mencionado, de Regina Dalcastagnè.

171 Ao nos debruçarmos sobre o teatro, deparamos com um fato muito curioso: quando se fala em teatro, não  
172 se pensa no negro, tanto que ele precisou de um teatro próprio, um teatro negro, que tratasse de suas questões,

173 como se elas não fizessem parte das questões brasileiras gerais, com a fundação do TEN -Teatro Experimental do  
174 Negro, por Abdias do Nascimento, em 1944. Para termos uma noção mais clara do que acontece hoje, façamos  
175 um breve histórico do gênero no país.

176 O teatro é um espaço cuja importância tem aspectos muito particulares no Brasil e pode ser vista desde sua  
177 fundação. Em 1859, o escritor Machado de Assis declarou que era preciso educar o público, "demonstrar aos  
178 iniciados as verdades e concepções da arte; e conduzir os espíritos flutuantes e contraídos da plateia à esfera dessas  
179 concepções e dessas verdades" (ASSIS, 1953, p. 11). José de Alencar, além do projeto de fundar a literatura,  
180 também planejava fundar o teatro brasileiro "pelo exemplo, pela lição, pela propaganda" (ALENCAR, 2003, p.  
181 31).

182 Vê-se que, não à toa, esses dois grandes escritores do seu tempo -e da literatura brasileira- elegeram o teatro  
183 como lugar para defender ideias, pois, no século XIX, lembra Elizabeth R. Azevedo, o teatro representava "o único  
184 veículo de comunicação de massas existente" (2000, p. 20). Para autores brasileiros, o teatro importava mais  
185 como veículo de comunicação do que como gênero de arte, já que o objetivo era usá-lo como meio de propaganda  
186 das ideias consideradas importantes para a educação do brasileiro. Nesse sentido, é preciso lembrar que grande  
187 parte da população era analfabeta e que ir ao teatro, como explica Silvia Cristina Martins de Souza, não custava  
188 muito dinheiro, pois o preço dos lugares mais baratos era mil réis ?? (2002, p. 63).

189 É preciso também destacar o papel político desempenhado pelo teatro, como podemos constatar retomando  
190 um evento ocorrido em setembro de 1831, quando um motim levou ao fechamento do Constitucional Fluminense.  
191 Segundo Souza, relatos da época dão conta de que "tudo começou quando um espectador gritou 'Viva a  
192 República!', logo repetido por várias vozes. Em resposta, ouviram-se gritos de 'Viva Volume XIX Issue VII  
193 Version I dom Pedro III!'" (idem, p. 32-33). A autora cita o relato de Carl Seidler, um "'civilizado' europeu"  
194 diante de "um tumulto daquela ordem no interior de um teatro", dando conta da particularidade de um momento  
195 no qual a politização do campo artístico era algo exacerbado. O teatro assumiu, então, "o papel de arena em  
196 que se altercava sobre política, digladiavam-se partidos e emitiam-se gritos sediciosos", tornando-se motivo de  
197 inquietação para os poderes constituídos" (idem, p. 33). Após esse evento, as plateias passaram a "defrontar-se  
198 com dispositivos legais 8 cerceadores, baixados por autoridades temerosas das consequências que as sensações  
199 rápidas, ardentes e unânimes poderiam provocar em centenas de pessoas reunidas nos teatros". O motim, ela  
200 diz, poderia ser interpretado como "um marco para o desenvolvimento de uma concepção sobre o teatro baseada  
201 na noção de que aquele era um lugar altamente perigoso, na medida em que propiciava a expressão da opinião  
202 pública, e, portanto, necessitava ser controlado" (idem, p. 34). Isso tudo ratifica a importância do teatro para  
203 além do entretenimento e faz dele um espaço importante para a discussão de importantes problemas brasileiros,  
204 como o preconceito limitador da integração do negro na sociedade.

205 No teatro brasileiro, os personagens negros começaram a aparecer no século XIX. No entanto, quando dotados  
206 de importância, eles costumavam ser configurados ou como figuras do mal, uma ameaça à sociedade, ou, se  
207 dotados de valores como honra, inteligência e bondade, eram embranquecidos.

208 Assim como esses personagens, o ator negro também não teve -e ainda hoje não tem -espaço significativo.  
209 Na origem do gênero, ele esteve no palco durante pouco tempo quando a profissão de ator não era considerada  
210 importante e, na verdade, ela era marginalizada. Passados alguns anos, a profissão conquistou uma imagem mais  
211 positiva e o ator negro perdeu o lugar. A partir de então, atores brancos desempenhavam inclusive os papéis dos  
212 poucos personagens negros (nesse caso, o rosto deles era pintado de preto 9 ). Foi somente em meados do século 8  
213 Em 29 de novembro de 1831, dois meses após o fechamento do Constitucional Fluminense, baixou-se um decreto  
214 determinando que "ninguém dentro do teatro poderá dirigir em vozes altas palavras ou gritos, a quem quer que  
215 for, exceto aos atores os de -bravo, caput ou fora -, e nesse mesmo caso poderá o juiz impor silêncio, quando  
216 seja perturbada a tranquilidade do espetáculo ou os infratores serão multados em 6 a 10\$000, penas impostas  
217 no art. 7º da lei de 26 de outubro do corrente, contra os que fizeram o motim, assuada ou tumulto, quando a  
218 desordem chegar a tomar esse caráter" (Coleção das leis do Império apud SOUZA, 2002, p. 33-34). 9 A título  
219 de ilustração, cito o fato de que Callado escreveu A revolta da cachaça depois de ter escrito Pedro Mico (1957).  
220 Nesta, o personagem principal deveria ser interpretado por um ator negro, mas quem desempenhou o papel foi  
221 o ator Milton Moraes pintado de preto. Isso nos permite afirmar que A revolta da cachaça apresenta um fato  
222 real não porque se refere a um fato histórico, mas porque discute uma realidade social, a de que o ator negro não  
223 tem lugar no XX que se começou a incluir nas peças personagens negros não embranquecidos cujas características  
224 também apresentavam traços de uma herança africana. Tal demora é indício de que o descendente africano,  
225 lembrando Florestan Fernandes, não estava (e ainda não está) integrado na sociedade de classes.

226 Isso se deve, em grande parte, ao fato de que, extinta a escravidão, era preciso desenvolver outra forma de  
227 trabalho, da qual o negro foi excluído, pois, como bem verificou Florestan Fernandes, em nosso país, o processo  
228 de transição do trabalho escravo para o trabalho livre não se orientou no sentido de transformar o escravo em  
229 trabalhador livre, mas em "mudar a organização do trabalho para permitir a substituição do negro pelo branco"  
230 (FERNANDES, 1965, p.19). O sociólogo destaca que a intenção da elite brasileira, o que incluiu os governantes  
231 do país, não foi sequer sustentar uma condição desigual, mas eliminar qualquer possibilidade de competição entre  
232 brancos e negros. Esse fato é decisivo e resultou na não integração do negro na sociedade na medida em que  
233 ele não goza dos mesmos direitos que o branco, sendo ainda preterido em situações de competição profissional,  
234 por exemplo. Além disso, vítimas de preconceito e racismo, o negro e o mulato frequentemente são suspeitos  
235 em situações de violência, como atestam os fatos anteriormente mencionados. Esses fatos e inúmeros estudos de

---

236 autores como Frantz Fanon, Octavio Ianni, Roger Bastide, Celia Maria Marinho de Azevedo, Sidney Chalhoub,  
237 Andreas Hofbauer, Antonio Sérgio Guimarães, Luiz Felipe de Alencastro, Achille Mbembe e Kabengele Munanga  
238 sustentam essa afirmação e ratificam uma situação limite muitas vezes discutida através da literatura, como  
239 veremos a partir de agora e da discussão sobre aquela que considero a cena capital de A Revolta da Cachaça  
240 10. Trata-se da fala de Ambrósio, ator negro a quem reservam sempre os papéis de personagens coadjuvantes.  
241 A peça mostra o reencontro dele com Vito, dramaturgo, e Dadinha, mulher de Vito quando ele vai a Petrópolis  
242 buscar a peça prometida por Vito há dez anos.

243 Escrita especialmente para ele, a peça também intitulada A revolta da cachaça -teria Ambrósio no papel do  
244 protagonista João Angola, nome importante no evento histórico ocorrido no século XVII, entre 1660 e 1661, no  
245 Rio de Janeiro. Vito promete começar a reescrevê-la em 15 dias. Cansado das promessas, Ambrósio afirma que  
246 só sairá de lá com a centro do palco e que isso, na verdade, é apenas o reflexo da situação que ele enfrenta na  
247 vida. O negro tornou-se protagonista da peça de Callado, a peça concluída, cujo final ratifica a posição da qual  
248 Ambrósio ambicionava sair. 10 A fala de Dadinha mostra como os afetos se desfazem até chegar à indiferença,  
249 como se nunca houvesse existido qualquer proximidade entre ela, Vito e Ambrósio. Assim, o amigo terminou  
250 por ser mais um negro à margem da sociedade. É nisso que reside a tragédia, não na morte de Ambrósio (o que  
251 em si também é trágico), mas no fato de que a morte dele nada representa para os amigos ou para a sociedade.  
252 Aqui, a morte do herói assinala a falta de perspectiva e a desesperança para o destino do negro na sociedade  
253 brasileira. Ambrósio luta sozinho em uma sociedade que não lhe dá chance. É um homem isolado mesmo entre  
254 aqueles considerados antigos companheiros: Dadinha e Vito não se sensibilizam diante de tudo o que o amigo  
255 lhes coloca como problema.

256 A situação ficou insustentável para Ambrósio porque ele sabe que não tem saída, fato que se torna especialmente  
257 marcante quando lembramos que nas peças de Callado -cujo teatro inclui, além das citadas anteriormente, O  
258 fígado de Prometeu (1951), A cidade assassinada (1954), Frankel (1954), O colar de coral (1957) e Forró no  
259 Engenho Cananeia (1964) -o fato de que, quando tudo sucumbe ao desastre inevitável, algo sobrevive marcando  
260 a continuidade da vida, mas para Ambrósio, de A revolta da cachaça, nada resta. É, assim, trágico o fato de que  
261 a morte também não é uma saída. Se antes, no Romantismo, por exemplo, morrer podia transformar o herói em  
262 mártir, hoje já não representa nada e é no sentido da banalização da morte, em especial da morte do negro, que  
263 considero residir a verdadeira tragédia do Homem.

264 Não se trata de despertar piedade, mas apontar a chaga a fim de que não haja outra possibilidade senão  
265 encará-la. Penso que o mascaramento da realidade acontece porque as pessoas que assumem o poder -em geral  
266 brancas ainda mantêm o mesmo desejo dos tempos da colonização, ao menos no Brasil (embora as manifestações  
267 racistas possam ser vistas em diferentes partes do mundo), o que remete ao título do livro de Celia Maria Marinho  
268 de Azevedo, Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites -século XIX. Parece-me que brancos  
269 temem a perda de um lugar que julgam ser apenas seu e, inseguros da própria capacidade de mantê-lo, não ousam  
270 concorrer com um negro seja dentro da sociedade, seja, artisticamente (o que também é um problema social).  
271 Não é sem razão que atores e atrizes negros e negras reivindicam constantemente seu lugar na cena brasileira. Uma  
272 exceção a esse cenário talvez possa ser vista em Salvador, capital da Bahia. Lá, onde é sediado, o Bando de  
273 Teatro Olodum, fundado em 1990 e ainda em atividade constante no Brasil, tem assumido o protagonismo, mas  
ainda é muito pouco para um país de dimensão continental. <sup>1 2 3</sup>

passado, o conflito insanável entre os  
fundamentos jurídicos da escravidão e os mores  
cristãos não obsteu que se tratasse o escravo como  
coisa e, ao mesmo tempo, se pintasse a sua  
condição como se fosse "humana". No presente, o  
contraste entre a ordem jurídica e a situação real da  
"população de cor" também não obstruiria uma  
representação ilusória, que iria conferir à cidade de  
São Paulo o caráter lisonjeiro de paradigma de  
democracia racial. [...]. Infelizmente, como no  
passado a igualdade perante Deus não proscovia a  
escravidão, no presente, a igualdade perante a Lei só  
iria fortalecer a hegemonia do "homem branco".  
(FERNANDES, vol. 1, 1965, p. 198)

Figure 1:

POLICIAL 3 -E o crioulo?...

POLICIAL 1 (tira capacete, coça a cabeça) -Bom, a gente espera um pouco. Vem aí a ambulância, com o médico. (franco) Mas acho que o crioulo podia ir direto pro necrotério. (paraDadinha) A senhora, o que é que acha?

DADINHA -Acho isso mesmo. Levem o morto.

(CALLADO, 2010, p. 455).

Depois de tentar, sem resultado, o diálogo amigável, Ambrósio não vê outra saída senão enfrentar, no palco, o confronto enfrentado na vida e que, entre outras coisas, o obriga a constantemente provar que não é um criminoso, como explica:

Eu procuro sempre andar meio almofadinha, como se dizia antigamente. Crioulo tem que andar com ar de quem é troço na vida, de quem tem grana no banco e erva viva no bolso. Se ele não se enfeita e de repente pinta uma cana -quem é o primeiro a entrar no camburão? Até o negro se explicar... (CALLADO, 2010, p. 426).

Essa luta constante na vida levou ao choque entre ator e dramaturgo e, do mesmo modo que na sociedade, onde quem morre é o negro, teve como desfecho a morte de Ambrósio. A batalha para sair de uma condição social estabelecida não deu resultado. Ele continuou sem o papel de protagonista da peça(que continuou inacabada), e da própria vida porque, ao tentar assumir o controle do seu destino - nesse caso determinado pela sociedade -, saiu perdendo. Vito não se sensibilizou a ponto de decidir terminar de escrever a peça. Ambrósio tanto lutou, literalmente, para sair da margem que terminou nela, como um marginal, negro, que atirou em um homem e morreu na luta e a quem, depois de morto, restou ser conduzido impessoalmente, diretamente para o necrotério, como mostra o excerto abaixo:

Figure 2:

---

<sup>1</sup>© 2019 Global JournalsTheatrical Confrontation: Social Confrontation

<sup>2</sup>Ele se refere à preocupação humana com a ordem e a desordem, expressa pelos temas contemporâneos da confusão social, da guerra e da revolução.© 2019 Global JournalsVolume XIX Issue VII Version I

<sup>3</sup>A autora explica o que significava o valor de mil réis: "(...) na ocasião um mestre-de-obras recebia 3.500 réis por dia; um mestre carpinteiro, 3 mil réis por dia; feitores de escravos, de 1.200 a 1.800 réis por dia; um carroceiro, 1.120 réis; e um carpinteiro 500 réis. Vê-se, assim, que mil réis não era um preço proibitivo às parcelas mais humildes da sociedade" (SOUZA, 2002, p. 128, nota nº 68).



- 
- 274 [Williams et al. ()] , Raymond Williams , Tragédia , Moderna . *SP: Cosac & Naify* 2002.
- 275 [Uzel et al. ()] , Marcos Uzel , Teatro , Bando . 2003. Salvador. p. P555.
- 276 [Callado et al. ()] , Antonio Callado , Revolta Da Cachaça , Rj . 2004. Nova Fronteira.
- 277 [Alencar and De ()] *A comédia brasileira*, José Alencar , De . 2003. O demônio familiar. Apresentação e  
278 estabelecimento de texto de João Roberto Faria. SP, Ed. Unicamp
- 279 [Garcia and Claudia ()] ‘A exclusão como norma: a representação do escravo em duas peças brasileiras.  
280 Dissertação de mestrado’. Regina Garcia , Claudia . *SP* 2006.
- 281 [Fernandes ()] *A integração do negro na sociedade de classes. 2 vols. SP: Dominus Editora*, Florestan Fernandes  
282 . 1965.
- 283 [Dalcastagnè] ‘A personagem do romance brasileiro contemporâneo’. Regina Dalcastagnè . [http://](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf)  
284 [repositorio.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO\\_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf)  
285 *Estudos de literatura brasileira contemporânea, n° 26, Brasília, julho-dezembro de 2005*, p. . (Acessado em  
286 30.10.2013)
- 287 [Szondi ()] ‘Ensaio sobre o trágico’. Peter Szondi . *RJ: Zahar* 2004.
- 288 [Hubert ()] Marie-Claude Hubert . *As grandes teorias do teatro. SP: Editora WMF Martins Fontes*, 2013.
- 289 [Assis and De ()] ‘Idéias sobre o teatro”; ”O teatro nacional’. Joaquim Maria Machado Assis , De . *Crítica teatral.*  
290 *RJ*, 1953. W. M. Jackson Inc. Editores.
- 291 [Azevedo and De ()] *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*, Celia Maria Marinho  
292 Azevedo , De . 2004. SP:Annablume. (ª ed.)
- 293 [Pavis ()] Patrice Pavis . *SP: Perspectiva*, 2003. (Dicionário de teatro. 2 a ed.)
- 294 [Teatro ()] *RJ: Nova Fronteira*, \_\_\_\_\_Teatro . 2010.
- 295 [Souza and De ()] Silvia Cristina Martins Souza , De . *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte*,  
296 2002. p. . (Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cecult)
- 297 [Carlson ()] *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. SP, Fundação Editora da UNESP*,  
298 Marvin Carlson . 1997.
- 299 [Azevedo ()] *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de direito do Largo de São Francisco, em São*  
300 *Paulo, no século XIX*, Elizabeth R Azevedo . 2000.
- 301 [Hofbauer ()] ‘Uma história do branqueamento ou o negro em questão’. Hofbauer . *SP: Editora UNESP* 2006.