



**“Mas o que é, afinal, um negro? E, para começar,
de que cor é?”: a evolução da imagem do negro
no teatro francês do século XX**

Fernanda Vieira Fernandes*

* PhD em Estudos da Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, Porto Alegre. Professora Adjunta do Curso de Teatro - Licenciatura, UFPel, Pelotas.

Resumo |

Este artigo propõe uma breve pesquisa sobre a aparição e a evolução da figura do negro nas artes cênicas na França, detendo-se mais especificamente ao final do século XIX e ao século XX. A base de estudo é a publicação *Du Noir au nègre: l'image du Noir au théâtre*, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960), de Sylvie Chalaye. Além da observação de aspectos sociopolíticos e das formas utilizadas para representar o negro em cena, detalhadamente descritos por Chalaye, lança-se aqui também o olhar sobre essas imagens que se modificaram a partir da expansão colonial europeia na África e criaram caricaturas e estereótipos. O estudo encerra-se com *Os negros* (1959), de Jean Genet. Nessa peça, o dramaturgo valeu-se justamente do grotesco para, mais do que denunciar, buscar desintegrar o imaginário sobre o negro, posto até aquele momento. A reflexão sobre o rompimento que Genet promove, levando aos limites a representação teatral da relação entre brancos e negros, encerra o debate proposto e reforça o questionamento que o autor lança na epígrafe da obra dramática sobre o que seria um negro e que cor teria esse sujeito, citada no título deste artigo.

Palavras-chave: CHALAYE, Sylvie. GENET, Jean. “Os negros”. Personagem negra. Teatro francês.

Résumé |

Cet article propose une brève recherche sur l'apparition et l'évolution de la figure du noir dans le cadre des arts scéniques en France, focalisant son attention plus spécifiquement sur la fin du XIXe siècle et au XXe siècle. La base de cette étude est la publication de *Du Noir au nègre: l'image du Noir au théâtre*, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960) de Sylvie Chalaye. Outre l'observation des aspects socio-politiques et des manières utilisées pour représenter le noir en scène, décrits avec des détails par Chalaye, on lance dans cet article un regard sur ces images qui ont subi des changements à partir de l'expansion coloniale européenne en Afrique et qui ont créé des caricatures et des stéréotypes. Cette étude se termine avec *Les Nègres* (1959) de Jean Genet. Dans cette pièce, le dramaturge s'est servi justement du grotesque pour, plus que dénoncer, chercher à désintégrer l'imaginaire sur le noir qui existait jusqu'à ce moment-là. La réflexion sur la rupture que Genet promeut, menant aux limites de la représentation théâtrale les rapports entre les blancs et les noirs, ferme le débat proposé et renforce le questionnement que l'auteur lance dans l'épigraphe à son ouvrage dramatique, citée dans le titre de cet article, sur ce qui serait un noir et quelle couleur aurait ce sujet.

Mots-clés: CHALAYE, Sylvie. GENET, Jean. «Les Nègres». Personnage noir. Théâtre français.

Introdução

O presente artigo surge a partir da pesquisa de doutorado em Letras na UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, defendido em 2014 e intitulado **O personagem negro na literatura dramática francesa do século XX: *La Putain respectueuse*, de Jean-Paul Sartre, e *Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès**.¹ As duas peças mencionadas no título da tese serviram como base para o estudo de caso acerca da imagem dos personagens negros. Contudo a pesquisa teve início com um olhar para a evolução dessa representação, baseada na publicação de Sylvie Chalaye: ***Du Noir au nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)***. A autora foi orientadora de doutorado-sanduíche no estágio realizado na Universidade Paris-3 (Sorbonne-Nouvelle).

O diálogo direto com a parte I da referida tese, implementado neste artigo, foca a observação da aparição e evolução da figura do negro, a partir da expansão colonial na África, no final do século XIX, que passa por transformações no século XX e cria caricaturas e estereótipos, que ora enfatizam o cômico, ora o assustador, ora o bizarro (FERNANDES, 2014, p. 15-41). Para tanto, convencionou-se dividir este breve estudo em três partes: na primeira delas, o foco detém-se no período de 1878 a 1945, com forte presença do exotismo nas imagens coloniais do negro e, posteriormente, com um interesse pelo corpo e pela alma desses sujeitos, que pareciam tão primitivos e isentos de velhos e ultrapassados conceitos europeus. A segunda parte inicia-se com o fim da Segunda Guerra Mundial e segue até a publicação de *Os negros*, de Jean Genet, em 1959. A terceira e última parte do artigo propõe uma reflexão final sobre a quebra que Genet provoca na

¹ No Brasil, as peças foram traduzidas respectivamente por: **A prostituta respeitosa e Combate de negro e de cães**.

representação do estereótipo dos negros, bem como da relação entre estes e os brancos.

Os paradoxos do período colonial: entre as caricaturas e o exotismo

Sylvie Chalaye sublinha, ao longo de toda sua publicação, que o aparecimento e as mudanças da imagem do negro no teatro da França estão diretamente ligados à evolução política do país e, por isso, referencia a todo momento elementos históricos e sociopolíticos. Nesse sentido, o primeiro aspecto a destacar na virada do século XIX para o XX é a conquista francesa, realizada em territórios africanos, como uma nova fonte de poder, em especial após as eleições de 1880, que tiveram como vitoriosos os republicanos, encorajando as expansões além-mar.

A África, que até aquele instante seguia como horizonte mítico e inexplorado, refletido pela literatura como local ameaçador, infestado de feras e povos sanguinários, passa a ganhar outras visões, ainda desfiguradas, através de exposições com cartazes, gravuras, esculturas, fotos e postais ilustrando a selva africana e seus habitantes. Tribos nativas e seus hábitos eram apresentados ao público, sedento pelo exotismo nas grandes exposições universais, nos jardins zoológicos e nos hipódromos, que se vangloriavam por mostrar autênticos africanos.

A literatura passou a exaltar as empreitadas civilizatórias da França, explorando sensações inéditas para os europeus, numa perspectiva dividida em dois segmentos: um deles voltado para a depreciação, as caricaturas que zombavam dos negros ou mostravam-nos como assustadores, dominando a consciência coletiva; e outro mais ligado a poetas e artistas que desejavam descobrir os enigmas sedutores dos negros.

Nos aspectos concernentes ao mundo do espetáculo, logo se refletiu essa nova exaltação do exotismo africano, fazendo eco à expansão colonial e valorizando as conquistas francesas em peças que reconstituíam as grandes vitórias do velho continente: *Au Dahomey* (1892), de Oswald, Gugenheim e Lefaire; e *Cinq mois au Soudain* (1891), de Gugenheim e Lefaire. A África jamais havia feito parte do universo dramático e não representava nada mais no teatro do que algumas lembranças de viagens. Nas últimas décadas do século XIX, diversas apresentações passaram a exhibir grandes quadros selvagens em cenas de teatro e *music-halls*, incentivando os sonhos de conquista dos franceses e participando ativamente da propaganda colonialista, com uma imagem africana que servia aos interesses dos dominadores. Peças militares e históricas, que tinham como enredo batalhas e vitórias dos bravos guerreiros franceses contra os selvagens negros, sublinhando o nacionalismo republicano, em verdadeiras epopeias, fizeram sucesso até a Segunda Guerra Mundial.

Chalaye designa esse tipo de representação como etnográfica e destaca que o naturalismo, em alta no final do século XIX, em especial com a aparição de Émile Zola e André Antoine, ampliou a vontade de ver em cena a reconstituição o mais fiel possível da realidade. *La Vénus noire*, adaptação teatral feita em 1879 para o romance de Adolphe Belot, é exemplo disso, porque inaugura a encenação dos sonhos do exotismo, com cenários fiéis aos relatos dos exploradores.

As intrigas das histórias obedeciam sempre ao mesmo esquema: brancos em território africano, dispostos a realizar uma dita missão humanitária e civilizadora, confrontados por povos locais, selvagens canibais, adeptos de sacrifícios humanos e da escravidão. Para dar mais veracidade ao naturalismo que era proposto em cena, negros e suas tribos começaram a ser trazidos para Paris, a fim de imprimir a atmosfera do local; e, por meio de efeitos plásticos, demonstrar ao público o que se imaginava ser a África. Entre os adeptos desse tipo de espetáculo estava Gaston Baty, membro do Cartel (composto também

por Dullin, Jouvet e Pitöeff). Em sua montagem de *Á l'ombre du mal*, de H.-R. Lenorman, em 1924, com cenário, iluminação e sonoplastia, recriou a ambientação africana no palco do Studio Champs-Élysées. Em 1933, ele remonta a peça e introduz atores negros para ser ainda mais autêntico.

Baobab, paillotes et pankas pour le décor, lumière vive et jeu de pénombre, bruit de tam-tam dans le lointain, l'ambiance chaude de l'Afrique grise le public; il ne manque plus que quelques sauvages pour achever le tableau. La couleur locale, ce sont aussi des indigènes dont l'allure emplumée et le tempérament de feu ajoutent une dernière touche d'exotisme. (CHALAYE, 1998: 271)²

O que se tinha como imagem do negro era aquilo que devia servir à propaganda colonial francesa: eles continuavam a ser mostrados como cruéis e primitivos, assassinos dos brancos – os quais, corajosamente, tentavam acabar com a barbárie do continente distante. Os africanos mais pareciam animais, devendo ser domesticados e salvos pelos dominadores.

Outras duas figuras eram bastante recorrentes entre os negros. A primeira: os reis antropófagos, aos quais se submetiam os selvagens. Esses líderes tirânicos e escravagistas estavam sempre prontos a matar e torturar, e, por isso, os generais brancos deveriam combatê-los para libertar os povos africanos. Já a segunda era a do feiticeiro. A bruxaria e o fetichismo habitavam a imaginação daqueles que desejavam ver em cena os ritos satânicos e pitorescos. Os negros, nas representações, eram devotos a ídolos maléficos, a religiões pagãs e só o monoteísmo (em geral cristão) poderia salvá-los.

² “Baobás, cabanas e leques para o cenário, luz viva e jogo de sombra, som de tambores ao longe, o ambiente quente da África atordoia o público; só são necessários mais alguns selvagens para completar o quadro. A cor local são também nativos cuja aparência emplumada e o temperamento ardente acrescentam um último toque de exotismo.” Livre tradução da autora.

Somado a essas características estava outro lugar-comum: o fato de “*se trémousser au son du tam-tam*” (CHALAYE, 1998: 280).³ Assim, a música e a dança exerciam extrema influência nas peças com temática africana, incluindo sempre cenas de ballet negro, sem importar o gênero teatral. As danças tinham valor estritamente ornamental e serviam para agregar valor ao caráter etnográfico dos enredos, sem nenhum gosto estético. Os negros que se remexiam ao som dos ritmos africanos tinham sempre o ar simiesco, com respaldo da ciência que a cada dia fornecia novas pseudoprovas do parentesco deles com os primatas. Mesmo a vinda de trezentos mil soldados negros para a França, durante a Primeira Guerra Mundial, não modificou a imagem de animalidade do negro. Entre os exemplos encontra-se *Le Démon noir* (1922), de A.-P. Antoine, filho do conhecido encenador naturalista.

O valor dos negros estava apenas em sua força e vigor físico, já que sua vida não tinha o mesmo valor da vida de um branco. Mesmo ocidentalizado ou oriundo da América, o negro continuava a ser comparado aos animais.

L'animalité et la sauvagerie que l'on prêtait à ces peuples cannibales justifiaient la conquête, mais servaient aussi de faire-valoir à l'armée française. Réduire l'intelligence du nègre à celle d'un animal et donner des peuples africains une image échevelée permettaient de minimiser aux yeux de l'opinion publique les difficultés que rencontraient en Afrique les troupes de la IIIe République, car, en réalité, elles se heurtaient à une résistance soudanaise ou dahoméenne bien organisée. Les soldats français au théâtre représentent donc droiture et honneur, valeur dont ces sauvages avachis n'ont même pas idée. (CHALAYE, 1998: 292)⁴

³ “Se balançar ao som de tambores.” Livre tradução da autora.

⁴ “A bestialidade e a selvageria que se atribuía a esses povos canibais justificava a conquista, mas servia também para valorizar o exército francês. Reduzir a inteligência do negro a de um animal e dar aos povos africanos uma imagem desgrenhada minimizava aos olhos da opinião pública as dificuldades

A propaganda colonial, contudo, começou a necessitar de exemplos de que a intervenção francesa poderia transformar os selvagens e, com isso, passa a surgir uma espécie de geração de negros tida como filhos adotivos da França, trocando as plumas e o comportamento simiesco e histérico por uniformes e armas em punho, prontos a defender aqueles que os libertaram. Eles passaram a ser vistos como a prova de que os africanos eram favoráveis à exploração em seu continente e estavam unidos aos franceses para lutar lado a lado. Os soldados negros serviam como mascotes dos exércitos, sempre simpáticos, sorridentes e desejosos por conquistarem as enfermeiras brancas. Recebiam, portanto, a carga de civilidade sem perder sua inocência e alegria.

Nesse período, que vai do final do século XIX até o fim da Segunda Guerra Mundial, Sylvie Chalaye enfatiza que o negro poderia ser tomado como o responsável por trazer comicidade aos enredos, com figuras clownescas que queriam igualar-se aos brancos, expondo-se ao ridículo e ao fracasso em suas conquistas, em especial as amorosas. A peça de Mouëzy-Eron, **Malikoko, roi nègre!** (1919) é um exemplo disso. Por outro lado, a figura do africano também servia para provocar o medo, geralmente nas apresentações do Grand-Guignol, local onde eram representados espetáculos de horror. Nessas histórias, homens brancos tinham de enfrentar situações de perigo e de doenças, a começar pelo clima sufocante da África. Ritos demoníacos e negros (que se escondiam para cercarem os brancos) compunham as intrigas. Uma referência é a já citada **Le Démon Noir**, de A.-P. Antoine, encenada por Dullin em 1922.

A partir de 1875, cabarés e *music-halls* parisienses também haviam descoberto os *blackface minstrel's show*, musicais negros

que encontravam as tropas da 3ª República na África, pois, na verdade, elas combatiam uma resistência sudanesa e daomeanas bem organizada. Os soldados franceses no teatro representam, assim, justiça e honra, valor que os selvagens devastados não têm sequer ideia.” Livre tradução da autora.

cômicos que rapidamente se tornaram febre entre o público de Paris. Nesse estilo, atores brancos eram maquiados de negros e atores negros também tinham os rostos pintados de negro, mas com o contorno dos olhos e da boca em branco, com luvas e meias claras. Quadros de música e dança agregavam-se ao roteiro. Nos anos de 1900 os negros, vindos dos Estados Unidos, longe da segregação racial que enfrentavam em seu país natal, encontravam em Paris acesso livre a todos os lugares da moda. Sua presença espetacular, quase como de vedetes, suscitava a curiosidade.

No teatro, o erotismo dos negros era cada vez mais explorado, em geral através de danças lascivas e imagens sexualizadas, em peças como *Aphrodite* (1914), uma adaptação do romance de Pierre Louÿs, e *Haya*, de H. Grégoire, montada por Baty em 1922. Tal descoberta e exploração do corpo do negro e de seus movimentos de dança como objeto de desejo começaram a atrair artistas e poetas para outro aspecto: a arte negra como revelação de uma alma primitiva, alma de um artista sempre em sintonia com a natureza, uma lição de independência e de liberdade, uma concepção de arte que rompia com todas as tradições e convenções da ultrapassada Europa. As primeiras experiências cênicas desse novo olhar para a África vieram através de coreografias; contudo o teatro também ganha voz através de encenadores como Gémier e Baty, apaixonados pelo exotismo africano e ambientes tropicais, que tentaram levar ao palco a alma do povo negro. Convencidos de que ela era indissociável do corpo, era necessário ter em cena autênticos africanos; assim, eles foram os primeiros a fazer os negros atuarem em espetáculos teatrais na França, modo pelo qual nasce uma comunidade de atores originários da África, América e Antilhas: Habib Benglia, Joséphine Baker, Al Bala, Alpha Sow, Alexino, Joe Alex, Aïcha, Helen Burney, entre outros.

Chalaye reforça que não se tratava de incluir negros como elementos figurativos, exóticos, mas sim com papéis verdadeiros. Habib Benglia era levado à cena nu para transmitir a beleza plástica de

seu corpo: “il s’agissait surtout de mettre en scène le corps noir de Benglia comme une incarnation de l’âme primitive, âme toute sensitive et charnelle qui avait besoin d’un corps pour s’exprimer” (CHALAYE, 1998: 340).⁵

Todavia, o teatro francês ainda não havia produzido repertório que colocasse em cena o negro de maneira diferente das caricaturas coloniais. Não havia herói negro e, para encontrar tal personagem, foi necessário recorrer ao teatro estadunidense. Em 1923, Baty fez uma experiência artística revolucionária ao encenar no Odéon a peça **O imperador Jones** (1920), de Eugène O’Neill. A imprensa destacava que aquela era a primeira encenação de um texto negro, ou mais especificamente, que se passa entre negros e cujo papel principal é de um negro, sublinhando também que um ator negro executaria a atuação. Os críticos julgaram-na muito *negra* para a programação do Odéon, um lugar de alta cultura, segundo eles.

As mulheres negras também ganharam espaço nos elencos, porém, enquanto o corpo dos homens era considerado obra de arte, que exprimia a alma primitiva, o das mulheres provocava tanto emoção sensual quanto estética. De fato, para o público, o que fascinava era a nudez e gestual dos negros, sem importar os interesses artísticos dos encenadores. A plateia francesa não esperava que atores e atrizes negros fizessem outro personagem além deles mesmos, o papel do outro, do estranho. Quando os primeiros heróis e personagens negros foram surgindo, a crítica e os espectadores – que não tinham a mesma cor de pele que eles – não poderiam suscitar o menor fenômeno de projeção catártica, como se aqueles não possuíssem figura trágica, superioridade moral, dignidade e nobreza necessárias para alguns personagens.

⁵ “Se tratava principalmente de colocar em cena o corpo de Benglia como uma encarnação da alma primitiva, totalmente sensível e carnal, que necessitava de um corpo para se expressar.” Livre tradução da autora.

As consequências da Segunda Guerra Mundial e o princípio de uma nova imagem para o negro

Os muitos anos de colonização francesa na África, somados aos diversos intelectuais negros das Américas, que se exilavam na França, criaram uma *intelligentsia* negra, com nomes como René Maran, Claude Mac Kay, Aimé Césaire e Léopoldo Sédar Senghor. Essa efervescência de ideias refletiu-se no campo teatral, mesmo que a mentalidade francesa da época seguisse completamente inerte à questão do negro.

O fim da Segunda Guerra Mundial acentuou novos pensamentos em relação à dominação estrangeira em território africano e incentivou a redução de imagens grotescas e caricaturais. A queda da França, em 1940, e a posterior ocupação alemã acabaram por corroer o prestígio de poderio e desmistificar o amor paternalista que a nação francesa fazia crer existir em relação aos negros. A metrópole perdia a invulnerabilidade que mantinha o respeito dos oprimidos e inibia desejos de independência. As colônias foram extremamente importantes no apoio ao exército francês, durante a guerra, e nada mais justo do que ceder a elas a mesma liberdade: “*La France ne devait-elle pas rendre aux Africains ce que, grâce à eux, elle avait pu recouvrer: la liberté?*” (CHALAYE, 1998: 367).⁶ Porém, a independência não parecia estar nos planos do governo francês, já que a África não havia sido tão destruída quanto a Europa e poderia servir como fonte de recursos e de demonstração de poder frente às duas potências que cresciam: Estados Unidos e URSS. Os territórios africanos, entretanto, não tardaram a iniciar seus encaminhamentos de libertação.

No teatro, a imagem do negro, tão presente antes da Segunda Guerra, perdeu forças. Mesmo a publicidade parou de valer-se da figura do africano em suas propagandas. Os estereótipos humorísticos, antes

⁶ “A França não deveria entregar aos africanos o que, graças a eles, ela tinha podido recuperar: a liberdade?” Livre tradução da autora.

utilizados largamente em espetáculos e comerciais, passaram a não corresponder à imagem que os negros começaram a impor para si. A efervescência dos anos de 1950 fez com que o teatro se engajasse em denúncias contra o racismo, apontando a condição do negro – não mais o africano e sim o estadunidense –, vítima de segregação racial e de linchamentos em seu país natal. Ou seja, era melhor falar sobre o problema de outrem em vez de enxergar o seu.

Alguns dramaturgos criaram personagens negros que quase não aparecem, como Boule de Neige em *Haute Surveillance* (1949), de Jean Genet, e Zofar em *La Reine blanche* (1953); outros, a partir de uma fisionomia que dava ao negro a mesma aparência do branco, como o herói de *J'irai Cracher sur vos Tombes* (1948), de Boris Vian, e a serva infanticida de *Requiem pour une Nonne* (1956), adaptação de Albert Camus para o romance de Faulkner. Apenas Jean-Paul Sartre e Yves Jamiaque criaram verdadeiros personagens negros, no entanto refugiaram-se em representações que não se passam na sociedade francesa. Louis Sapin escreveu *Papa Bon Dieu* (1958) para atores negros; embora tenha evitado a problemática da cor. Os personagens negros que apareciam nas peças desse período não seguiam o perfil dos clichês coloniais, contudo todos pareciam integrar um mesmo esquema:

Le nègre apparaît en effet systématiquement comme le criminel réel ou virtuel, le meurtrier ou le violeur du Blanc. Tout se passe comme si ce rôle lui était fatalement dévolu par le déterminisme de sa condition, comme si la mauvaise conscience du Blanc ne pouvait que voir en lui son immolateur [...]. En fait, le nègre tient un rôle quasi mystique auprès duquel le Blanc recherche une mortification rédemptrice, une mortification qui laverait l'histoire de ses péchés, et

permettrait aux Noirs et aux Blancs de repartir sur des bases nouvelles. (CHALAYE, 1998: 382-3)⁷

Havia reticência em levar ao palco a questão da cor da pele. O teatro não colaborava para a construção de uma nova figura do negro. A grande reviravolta no teatro francês viria com **Os Negros**, de Jean Genet, primeira peça francesa escrita por um branco na qual realmente se reconheciam os negros, valendo-se dos próprios estereótipos criados ao longo da história para quebrá-los, e influenciando toda a dramaturgia posterior. É justamente comentando acerca dessa obra teatral que se encerra este artigo, à guisa de conclusão e reflexão sobre as contribuições de Genet para a construção do imaginário do personagem negro.

Os Negros: a mudança através do grotesco

Jean Genet escreveu **Os Negros**, em 1959, a pedido do diretor Raymond Rouleau, que costumava utilizar atores negros nas encenações; por isso, solicitou ao dramaturgo que escrevesse algo que colocasse negros em cena. Daí a pergunta presente na epígrafe da publicação de Genet e citada no título do presente artigo: “Mas o que é, afinal, um negro? E, para começar, de que cor é?”.⁸ A dúvida mostra o autor intrigado e reflexivo sobre quem seria, afinal, esse negro, de que cor ele seria. Todavia, após criada a obra, Rouleau recusou-se a montá-

⁷ “O negro aparece de fato, sistematicamente, como o criminoso real ou virtual, o assassino ou o esturador do Branco. É como se esse papel lhe tivesse sido atribuído fatalmente pelo determinismo de sua condição, como se a má consciência do Branco somente pudesse ver nele seu imolador [...]. Na verdade, o negro tem um papel quase místico com o qual o Branco procura uma mortificação redentora, que lavaria a história de seus pecados e permitiria aos Negros e Brancos recomeçarem em novas bases.” Livre tradução da autora.

⁸ Livre tradução da autora para a epígrafe “*Mais, qu’est-ce que c’est donc un noir? Et d’abord, c’est de quelle couleur?*”, presente em: GENET, Jean. **Les Nègres**. Paris: Gallimard, 2008, p.15.

la. Genet publicou-a, e a trupe dos Griots levaria a peça ao palco do théâtre de Lutèce, em 1959, sob a direção de Roger Blin.

O texto possui em sua estrutura uma dupla construção, pois se pode dizer que há nele uma peça dentro da peça. Num primeiro plano, treze personagens negros aguardam o julgamento de um ex-líder, traidor na luta contra os brancos colonizadores, bem como a eleição de nova liderança, fato que ocorre fora de cena e cujas informações são trazidas ao palco conforme o andamento do julgamento. Visando a entreter a plateia, enquanto o processo é realizado fora de cena, os negros contam a história de um crime e seus desdobramentos: a eles cabe manter distraído o público de brancos.

No palco, um catafalco coberto de flores simboliza uma mulher branca assassinada por um negro. Os atores reconstituirão os fatos para avaliá-los. Os negros dividem-se em dois grupos: oito deles representarão a história da execução da branca, assumindo o papel de negros de fato, e os demais, mascarados de brancos, a corte europeia, que agirá como júri. Esse último grupo permanece em uma espécie de plataforma que simbolicamente é a Europa, enquanto os demais, embaixo, estariam na África. É seguidamente esclarecido ao espectador que toda a ação vista no palco não passa de ficção, que houve ensaios, que há um texto a ser seguido e que estão no teatro.

Os Negros é definido pelo próprio Jean Genet como *clownerie*, gênero não encontrado nos dicionários de teatro, que destaca o viés de comicidade que o texto tem, ainda que se esconda atrás disso a crítica do dramaturgo aos processos de colonização. Os atores negros representarão como *clowns* para uma plateia de brancos, entretendo-os com danças, jogos e conflitos, que era aquilo que o público francês esperava da presença de negros no palco: a diversão, sem se preocupar com os problemas que estavam por trás dos processos de exploração da África no além-mar.

Sylvie Chalaye considera a peça um marco na representação do negro no teatro francês: *“Le mérite de la pièce tient surtout au fait que Genet ne se contente pas de dénoncer les clichés qui ont forgé l’image du nègre, il entreprend de désintégrer cette image dans les consciences par les moyens mêmes qui ont contribué à la stratifier”* (CHALAYE, 1998: 385).⁹

Se o teatro foi usado para criar a caricatura, é através dele que o dramaturgo a desfaz, coloca-a em evidência de maneira grotesca. O rito, que os atores do texto apresentam, aos brancos nada mais é do que a reconstituição metafórica de mecanismos racistas e esquemas aos quais obedecem. O negro, que até então era fabricado a partir do olhar do branco na cena, visando, como já mencionado, ao riso ou ao medo, era intrinsecamente um ator, pois portava a máscara que lhe eram dadas. Com a obra, o jogo inverte-se: o branco passa a ser representado pelo negro. A tomada de poder com essa mudança era artificial, já que cênica, porém ela preparou uma virada de valores e deu voz aos negros, com uma verdadeira revolução presente nos palcos e fora deles.

Chalaye vê o teatro como a melhor forma encontrada por Genet para fazer explodir as imagens que se tinha do negro até então, isso porque a arte dramática detém o privilégio de trabalhar com estereótipos. A linguagem dramaturgica aparece em definitivo como o único meio deixado aos negros para dissolver o verniz que dissimula sua existência. Em **Os Negros**, cada personagem figura-se como uma faceta e, mesmo aqueles que não portam máscaras, têm a função de imagens pré-concebidas, reforçadas pelo nome que o autor dá a cada um deles.

⁹ “O mérito da peça está principalmente no fato de que Genet não se contenta em denunciar os clichês que forjaram a imagem do negro, ele tenta desintegrar essa imagem nas consciências pelos mesmos meios que contribuíram para estratificá-la.” Livre tradução da autora.

Genet permitia ao teatro um meio de se purificar por ele mesmo, ou seja, de tomar consciência dos estereótipos que as artes cênicas haviam fabricado ao longo dos séculos e, através disso, melhor caçá-los e liquidá-los.

Les Nègres de Genet amorce un virage essentiel dans cette histoire de l'image du nègre au théâtre, puisque c'est justement par les artifices du théâtre qui ont largement contribué à fabriquer la gangue du nègre que Genet tente de la briser, et de faire sortir du même coup le nègre de cette théâtralité inhérente à la condition que le regard blanc lui avait dévolue. Avec Genet 'le nègre se nègre' comme la Méduse dans le miroir. (CHALAYE, 1998: 390)¹⁰

O imaginário do branco em relação ao negro, seu inconsciente coletivo, é transposto para cena de forma grotesca, exagerada, com o intuito de exorcizar aquilo que se construía até então como a figura do negro. Sem contar, evidentemente, que era a primeira vez que uma peça na França era encenada integralmente por atores negros, o que, por si só, já seria uma grande transformação e uma audácia.

O cenário para o aparecimento de um novo negro no teatro estava pronto. Após a criação de Genet seria impossível aos autores posteriores conceberem o personagem como o faziam até então. Ainda que preconceitos estivessem enraizados (e encontrados até os dias atuais), a revolução de **Os Negros** fez surgir novos paradigmas para as relações e olhares entre os brancos e os negros na arte dramática. O questionamento que Genet se faz perpetua-se através do século XX e adentra o XXI, como incógnita sobre essa cor que tem o negro e traz à

¹⁰ “*Os negros*, de Genet, inicia uma virada essencial nessa história da imagem do negro no teatro, uma vez que é justamente através dos artifícios do teatro que contribuíram largamente para construir a matriz do negro que Genet tenta quebrá-la, e trazer para fora, ao mesmo tempo, o negro dessa teatralização inerente à condição que o olhar branco lhe havia atribuído. Com Genet ‘o negro se negra’ como a Medusa no espelho.” Livre tradução da autora.

tona reflexões que vão muito além da cor da pele. O dramaturgo perguntou-se: o que é um negro? De que cor ele é? O eco da dúvida ressoa entre nós, tanto no teatro, quanto na sociedade.

Referências |

CHALAYE, Sylvie. **Du Noir au nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)**. Paris: L'Harmattan, 1998.

_____. **Nègres en images**. Paris: L'Harmattan, 2002.

FERNANDES, Fernanda V. **O personagem negro na literatura dramática francesa do século XX: La Putain respectueuse, de Jean-Paul Sartre, e Combat de nègre et de chiens, de Bernard-Marie Koltès**. Tese de Doutorado em Letras. Orientação Prof. Dr. Robert Ponge. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/102218>>. Acesso em: 26 de julho de 2015.

GENET, Jean. **Les Nègres**. Paris: Gallimard, 2008.