
LEVEZA E HUMOR NA ENCENAÇÃO DA CATÁSTROFE: O TEATRO NEGRO DE
ANTONIO CALLADO

LIGIA CHIAPPINI*

RESUMO

Este artigo se propõe a apresentar o teatro negro de Antônio Callado, salientando a importância da peça *Pedro Mico*, em que, pela primeira vez, a favela do Rio de Janeiro é utilizada como um assunto dramático. O texto analisa a maneira pela qual Callado representa a contradição entre a cidade dos pobres e a cidade dos ricos, em uma época em que o Brasil vivia o sonho do desenvolvimento expresso pela fórmula do presidente Juscelino: progredir 50 anos em 5. A apresentação dos personagens através de um diálogo muito bem construído e a delicadeza combinada com a tematização profética da catástrofe são aspectos que devem ser ressaltados.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade, favela, violência, relação entre os gêneros, negritude, retórica, mito e resistência.

No rio de lá
Luxo e riqueza
No rio de cá
Lixo e pobreza

(Samba enredo da Mangueira, carnaval 2000)

Antonio Callado, romancista brasileiro, autor de *Quarup* (1967) e outros romances de reconhecido valor, traduzidos em várias línguas, foi também autor de textos teatrais, entre eles, quatro peças que compõem um conjunto denominado “Teatro negro”: *Pedro Mico* (1957), *O tesouro de Chica da Silva* (1958), *Uma rede para Iemanjá* (s.d.) e *A revolta*

* Brazilianistik – Lateinamerika Institut FU-Berlin.
E-mail: lchiappi@zedat.fu-berlin.de

da caçaça (escrita no fim dos anos 50 e publicada com as outras três em 1983, encenada pela primeira vez em 1995, no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro).¹

Depois de uma breve apresentação de cada uma dessas quatro peças, nos centraremos em Pedro Mico, por ter sido pioneira e porque nos permite analisar melhor o caráter profético desse teatro, que aponta a catástrofe, como nos últimos romances do autor, acompanhada de um riso enganador.

1 RESUMOS

1.1 *Pedro Mico*

Peça em um ato, cuja ação transcorre em uma favela do Rio de Janeiro nos anos 50. Teve várias representações, no Rio, em São Paulo e em outros estados do Brasil, como no Rio Grande do Sul, onde, pela primeira vez, o protagonista negro foi representado por um negro, quando, na época, era comum o ator branco atuar pintado de preto.

Pedro é um negro que tem a fama de ser muito bom na arte de enganar a polícia, que o busca por crimes de roubo. Sua grande agilidade em escalar prédios altos é a razão pela qual os jornalistas lhe deram o nome de Mico. Para essas ocasiões ele tem sempre uma corda ao alcance da mão. Pedro não sabe ler e, como quer estar informado sobre o que aparece nos jornais, sobretudo na seção policial, para inteirar-se se e como falam dele, resolve seu problema com ajuda de mulheres que sabem ler e que lêem para ele as principais notícias. A peça apresenta uma cena entre ele e sua mais recente conquista, a prostituta Aparecida, a quem pede que lhe leia os jornais do dia, como uma espécie de prova ou condição para que continuem a relação amorosa. Aparecida faz isso muito bem, mas o encontro de trabalho e amor é interrompido pela ciumenta Melize, vizinha de Pedro Mico no Morro da Catacumba, onde vivem e onde transcorre a ação.

Melize não sabe ler, mas está tentando aprender para ver se conquista Pedro, por quem tem uma grande paixão. Seu irmão, Zemelio, é admirador de Pedro e o avisa que a polícia está vindo apanhá-lo. Melize, por ciúmes, o havia denunciado. Antes disso, Aparecida havia contado a Pedro a história de Zumbi, o escravo, líder do quilombo de Palmares. Esse quilombo existiu no Brasil entre 1630 e 1695 na Serra da Barriga, hoje região de Alagoas, estado do nordeste brasileiro de onde provém Aparecida. Zumbi se matou quando a polícia venceu a resistência dos quilombolas e ia prendê-lo. Matou-se jogando-se num abismo e se transformou no herói mítico para os negros e para o movimento negro.

Na peça de Callado, quando chega a polícia, para prender Pedro, Melize e Aparecida saem para tentar detê-la, ganhando tempo. Quando voltam, a janela aberta e uma roupa de Pedro pendurada em uma árvore levam a pensar que ele se houvesse matado, imitando o gesto desesperado de Zumbi. A polícia desce para buscar o cadáver e as mulheres ficam chorando. De repente, reaparece Pedro na janela, pois tudo havia sido um de seus truques. Enquanto a polícia o busca lá em baixo do morro, ele escapa com Aparecida. No horizonte fica a possibilidade de que um dia Pedro volte para guiar a conquista da cidade pelos negros da favela, tal qual um Zumbi redivivo. É o sonho de Aparecida que tenta vendê-lo a Pedro: “Você já pensou, Pedro, se a turma de todos os morros combinasse para fazer uma descida dessa no mesmo dia?... Tu já pensou, Pedro?”, pergunta Aparecida no final, que se fecha com a resposta enigmática de Pedro: “Não. Mas vou pensar” (CALLADO, 1983, p. 105).

1.2 *O tesouro de Chica da Silva*

A segunda peça é também uma comédia, mas com fundo histórico, *O tesouro de Chica da Silva*, representada pela primeira vez em 1958, no auditório da Escola de Teatro da Universidade da Bahia² e algumas outras poucas vezes. Inspirou séries televisivas e filmes de grande sucesso mais tarde.

A escrava Chica da Silva é a principal figura, cercada por suas mucamas, também negras, que formam uma espécie de coro. Além delas, há outras personagens importantes que com elas atuam, o seu amante, contratador de diamantes, João Fernandes, o Conde de Valadares, anti-herói, e outros brancos e negros que fazem parte do ambiente do Arraial do Tijuco (hoje, Diamantina) no século XVIII, tempo em que se passa a história.

Quando a peça começa, Chica é a amante do contratador e vive muito feliz com ele. Mas encontra-se no Tijuco o corrupto Conde de Valadares, governador da Capitania, embaixador do Rei de Portugal e do temido Marquês de Pombal. Ele está encarregado de fazer uma devassa que irá provocar a ruína de Chica e de João Fernandes. Na peça, Chica tenta primeiro comprar o conde, mas ele sempre quer mais. Como ela não tem um tesouro em pedras preciosas que lhe havia prometido, ele ordena a prisão do contratador e a devolução de Chica para a senzala, para que volte a viver como as outras escravas. Aí ocorre o inesperado: o filho do Conde, D. Jorge, que não era publicamente reconhecido como tal, apaixona-se por Chica e, por amor, mata o capitão enviado pelo conde para levá-la à senzala. O tesouro prometido por Chica se converte então, para surpresa final do conde e do público, no filho deste, que ela lhe presenteia adormecido em sua cama, quando descansava do *stress* sofrido por matar o capitão. Como o conde não quer que o crime se divulgue e muito menos seu autor, o que o desmoralizaria, rende-se e faz o que Chica quer. Propõe-se a soltar o contratador que estava preso, mas Chica lhe ordena que ainda o deixe dormir na prisão uma noite, para que aprenda a ser mais corajoso, já que ela o condena por deixar-se vencer tão facilmente pelo conde. Como se vê, Chica domina a cena, apresentando-se como mulher forte, ao contrário do passivo contratador.

Um aspecto importante a assinalar nessa peça é que a rusticidade mal disfarçada de Chica serve freqüentemente para revelar a pseudo cultura de uma elite de brancos tão ou mais ignorantes do que ela. O contraste se obtém ainda contrapondo elementos da cultura branca a

elementos da cultura negra, como na música, por exemplo, onde o lundu africano aparece ao lado da música austríaca, apreciada pelos nobres portugueses. Mas também se evidencia a capacidade de os negros, representados por Chica e seus companheiros e companheiras, se apropriarem da música estrangeira e da música de brancos, valorizando, entre outras, a modinha de origem portuguesa.

Aqui, como em Pedro Mico, estão presentes os mitos afro-brasileiros. Além de Zumbi, são mencionados os Orixás, a quem Chica sempre recorre nos momentos difíceis, ficando com fama de feiticeira.

1.3 *Uma rede para Iemanjá*

Essa relação também é decisiva para a peça seguinte, *Uma rede para Iemanjá*, conforme o indica o próprio título. Essa peça, como *Pedro Mico*, se passa no Rio de Janeiro, voltando também ao presente, ou seja, aos anos 50. Aí se mesclam mulheres brancas com trabalhadores da construção civil, negros e nordestinos, por sua vez mestiços de índio; um negro tem o apelido de Manuel Seringueiro; uma mulher branca leva o nome de Jacira, mas se diz filha de Iemanjá e a única coisa que almeja é ter o seu filho numa rede, porque assim quer a sua deusa.

Tudo gira em torno desse parto na rua, em uma rede, deixada aí pelo marido de Jacira, que a abandona, mas não sem antes atender esse seu desejo: uma rede para parir. No parto ela é ajudada por um velho, cujo filho, Juca, morreu afogado. Ela o encontrara na praia rezando para Iemanjá trazer seu filho de volta. O menino que nasce na rede é visto assim como uma espécie de reencarnação de Juca. Como isso se passa pouco antes do 31 de dezembro, dia em que se homenageia Iemanjá, a peça pode ser lida como uma versão afro-brasileira de um auto de natal.

1.4 *A revolta da cachaça*

Dedicada ao ator negro Sebastião Prata, conhecido como Grande Otelo, essa peça também se passa no Rio de Janeiro dos anos 50-60.

Pode-se dizer que se trata de um meta-teatro, porque seu tema é uma peça de teatro que deveria ter como ator principal um negro, mas que não se termina, porque o diretor tem dificuldade de acabá-la talvez por isso mesmo. Esse autor e diretor é Vito, que começou a escrever a peça há 10 anos atrás para seu amigo negro, Ambrósio. Dez anos depois Ambrósio volta para reclamá-la a ele e a sua mulher, Dadinha, com quem, no passado tivera uma história de amor.

As relações amorosas e de amizade são desmascaradas no final, pois o autor se nega a terminar a peça e acaba provocando a ira de Ambrósio, que tenta matá-lo, mas morre no final, sem consegui-lo. Nessa versão, o negro acaba representando o papel ao qual sempre esteve confinado e do qual queria fugir: o de marginal e criminoso.

Vito é um intelectual que trata o negro de forma paternalista. Dadinha, a mulher branca que o utiliza como objeto sexual. Aí se insinua algo que voltará em peças mais recentes de autores negros, que é a visão da mulher branca atraída sexualmente pelo negro, ou melhor, pela projeção que faz dele em suas fantasias: o violador forte e bruto contra a vítima indefesa da barbárie.

A peça, que teria Ambrósio no papel principal, semi-escrita e nunca terminada, se chamaria *A revolta da cachaça*, uma espécie de drama histórico, que contaria algo da revolta ocorrida no século XVII, quando Portugal proibiu Jerônimo Barbalho de continuar produzindo cachaça em seu engenho na Lagoa Rodrigo de Freitas e este se rebelou, ajudado por um negro liberto, João Angola, que vivia no morro. O papel heróico do negro seria feito por Ambrósio.

A discussão sobre a peça e suas várias versões se dá enquanto todos bebem cachaça (enviada em um grande barril por Ambrósio, como presente misterioso, antes de sua chegada em pessoa à casa dos antigos companheiros de teatro). Ambrósio ameaça Vito com um revólver. A problemática do negro está condensada aí. A peça é complexa e não há espaço disponível para mostrar isso aqui, mas as citações abaixo, de Ambrósio, podem dar uma idéia dessa complexidade.

Sobre a discriminação do negro pela polícia:

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, 1983, p. 27)

A respeito do teatro:

Quando pensamos que peças de teatro são escritas no Brasil desde que Cabral abriu a cortina deste palco... parece incrível que esta seja a primeira que tem um preto como protagonista.

E o preto protagonista é o crioulo mesmo e não o branco pintado de preto.

Se você continuar assim quem fica sem peça sou eu, porra. Acabo outra vez fazendo papel de criado, de ladrão, de bicheiro, ou chofer.

(CALLADO, 1983, p. 31)

Me dá a peça, Vito! Não aguento mais ser copeiro, punguista e assaltante.

Vim aqui cobrar a fama que você me deve. Vim para morar, pra morrer. Mas no meio do rio ou da rua. Chega de margem.

(CALLADO, 1983, p. 31)

A peça encena a contradição branco e negro, mas cercada de outras que ainda a fazem mais atual e complexa: a relação homem-mulher e homem-homem, já que sugere uma paixão homossexual entre Vito e Ambrósio no passado e no presente, assim como entre este e a mulher de Vito, Dadinha. A questão de não escrever a peça se cruza, assim, com o racismo e a questão sexual; ela não se conclui apenas porque o ator é negro, mas porque Vito tem ciúmes, como marido e como homossexual.

No final, depois de disparar em Vito e de colocá-lo dentro do Barril de Cachaça, Ambrósio foge para o jardim. Um policial dispara e o fere. Mas parece que morre do coração. As reações da polícia são representativas do preconceito racial, pois ela só pode esperar do negro

o papel de assassino. A palavra final é de Dadinha, para a qual o crioulo se transforma no morto que, impessoalmente, como um pobre desconhecido, será conduzido diretamente ao necrotério.

2 COMENTÁRIO

Aparentemente leves, as quatro peças tematizam problemas profundos da sociedade brasileira, marcada pelo estigma da escravidão e do preconceito, da discriminação e da marginalização do negro, no passado e no presente. Para conviver com isso o negro deve apelar seja à malandragem, feito Chica, seja aos deuses afros, como ela e a mãe do filho de Iemanjá, seja à violência como Ambrósio e Pedro Mico.

A gravidade do tema contrasta com a leveza do estilo de modo a torná-la mais impressionante. O espectador ri mas ri culpado, principalmente se ele é branco e bem de vida. O custo do seu riso é um certo mal-estar que dura para além do espetáculo.

No caso de Pedro Mico, a problemática social do abismo econômico entre os habitantes da favela e os habitantes da zona sul, metonimicamente representada pela Lagoa que se vê do alto dos barracos vizinhos, cruza-se com a problemática racial e regional. Aparecida imagina o dia em que a favela vai descer e invadir a casa dos ricos da Lagoa. Pedro Mico sabe que, se o fizerem, vão acabar atraindo a polícia, que vai tirá-los à força de lá, mas avalia o quanto pode ser divertido e o quanto podem aproveitar das casas ricas nem que seja por pouco tempo.

Como já dizia um crítico da época, Accioly Netto, “a peça vai buscar o tema do chamado malandro do morro, tipo marginal, perseguido pela polícia, mas endeusado pelas crônicas policiais”.³ Pedro se importa muito com sua imagem nos jornais e, quando imagina a invasão, o que lhe agrada é pensar que isso podia durar pouco mas “dava uma reportagem de chacoalhar com os tiras” (CALLADO, 1983, p. 105).

A aparente leveza de uma comédia de costumes, com apenas um ato e poucos atores, não esconde aspectos como esse, de extrema

atualidade. Em nossos dias, recentemente, o caso do bandido apelidado Fernandinho Beira Mar levou o Ministro da Justiça a reclamar da sua heroicização pela imprensa, chamando-o pelo nome que ninguém conhecia e evitando o mítico apelido.

Quando lemos a peça tampouco podemos deixar de associar a proeza de Pedro Mico com a do assaltante do famoso apresentador de TV, Silvio Santos, que, no ano 2000 havia fugido da polícia, através das paredes de um prédio alto, como uma espécie de homem aranha, pouco antes de entrar na casa do empresário.

A fatalidade que cerca a vida de Pedro Mico nos faz associá-lo, ainda, a seus sucessores no romance e no filme *A cidade de Deus*, recentemente exibido em Berlim. Nesses, os sucessores de Pedro Mico já vivem num tempo em que não há mais lugar para o malandro simpático que a literatura e a música haviam representado quando Callado escreve essa peça.

Diz um crítico:

Não é fácil a vida no morro da Catacumba, ou em qualquer outro morro. Todos os Pedros Micos têm que usar as armas que conhecem. Se são espertos e heróicos, vivem com armas na mão e na cinta e quando sobem o morro (sempre como se fosse a última vez), os vizinhos e os meninos os olham com admiração e respeito. Os fracos baixam cedo o morro e se entregam aos brancos que os dominam e exploram.⁴

A admiração dos meninos e das mulheres vemos representados em *Pedro Mico* nas figuras de Melize e seu irmão, especialmente.

A figura de Aparecida surpreende para a época, em se tratando de Brasil. Ela representa a mulher nordestina, transladada para a capital do país, que se nega a trabalhar como doméstica (destino da maioria), entregando-se à prostituição, mas sem perder a ambição de sair dessa vida para uma melhor. Uma arma importante para isso ela tem: sabe ler e tem uma compreensão maior que a do malandro das contradições sociais em que está inserida.

A imagem da prostituta é positiva. A iniciativa é sempre dela. O seu saber vem das letras mas também das lendas de sua terra, Alagoas. Ela é a portadora e transmissora do mito de Zumbi, cuja história conta como se contam contos, aumentando um ponto e associando-a ao seu amante: “Zumbi deve ter sido um crioulo assim como você” (CALLADO, 1983, p. 89).

A justaposição da história de Zumbi dos Palmares com o aparente epílogo de *Pedro Mico* produz, como apontou a crítica na época, um choque de efeito dramático extraordinário. A sabedoria de Aparecida – que lhe vem dessa combinação especial entre letra e oralidade – é captada intuitivamente por Pedro Mico que a trata de modo entre machista e cavalheiresco, proibindo Melize de desrespeitar a que agora é sua mulher, o que parece redimi-la do passado.

Na estréia da peça, a jovem atriz Tonia Carrero fez um comentário que foi repetido pelos jornais e depois retomado por alguns críticos, assinalando a semelhança entre *Pedro Mico* e a ópera *Porgy and Bess*, de Gerschwin. *Pedro Mico* seria a *Porgy and Bess* brasileira se tivesse música. Quando li isso me surpreendi, pois minha memória da ópera negra norte-americana, que eu havia visto há quase quinze anos atrás, não me permitia reconhecer qualquer semelhança. Pensei que se tratasse de uma pretensão um tanto snob da atriz. Afinal, trata-se de uma ópera complexa, com belíssima música, três horas de duração e uma equipe de mais de cem pessoas. Compará-la à nossa *Pedro Mico*, que tem apenas um ato e quatro personagens, além da ausência de música, parecia um despropósito. Porém, por coincidência, quando escrevia este texto, tive a oportunidade de rever a mesma ópera em Berlim. Vendo, então, como a prostituta Bess encontra, depois de uma resistência inicial, o reconhecimento como mulher e como pessoa por parte de Borge e da comunidade em que este vive, comecei a pensar que uma das associações que intuitivamente Tonia Carrero fez poderia ser essa. Mas também e sobretudo, a figura do malandro. Na ópera, Sportin’Life é um malandro que se pode associar diretamente a Pedro Mico, sobretudo por sua lábia

que dança e seu corpo que fala na ginga dos avanços e recuos, na leveza dos saltos e dos gestos sedutores. Assim é Pedro Mico. Ágil de corpo e de mente. A agilidade física se insinua aos olhos do espectador por meio dos movimentos felinos, do bamboleio que ele próprio tematiza, ao explicar por que os repórteres o chamam Pedro Mico:

Coisas desses repórteres dos periódicos. Bons meninos. Um deles me chama Pedro Escala, em vez de Pedro Mico. O que acontece é que eu subo qualquer monte, qualquer parede que me apareça. Entro num terceiro andar de um edifício, como se estivesse saltando um muro de pátio. Pulo janela, mas também no alto das paredes. (CALLADO, 1983, p. 73)

A agilidade mental se expressa quando o vemos reescrever a história de Zumbi, enquanto a escuta. Desde o início antecipa a reescrita do final nos comentários que tece, lamentando sua morte. Pois a filosofia do malandro é a da sobrevivência: “Esse negócio de morrer no fim é danado. Ganha quem fica vivo” (CALLADO, 1983, p. 92). Pedro Mico transforma, pois, o mito sagrado em um golpe, antes de mais nada, um golpe de cena: “Vou dar o golpe de Zumbi neles” (CALLADO, 1983, p. 103).

2.1 *Rio de lá, rio de cá:*

O carnaval de 2000 tem um samba-enredo com os versos que nos servem de epígrafe. *Pedro Mico* também tematiza os dois rios (Rio de Janeiro do morro e da lagoa), por sua vez, metáfora do *apartheid* da sociedade brasileira, de classe e de raça. No tempo da peça, a favela em questão existia, depois foi transformada em parque, tendo os argumentos ambientalistas servido aos ricos que queriam ver longe os moradores da favela. A peça expõe contrastes e conflitos provocados pelo modelo de desenvolvimento que o país adotara e que, no plano de metas de Juscelino Kubitschek, prometia avançar 50 anos em 5. Assim se encenam aí as tensões entre um Rio de Janeiro urbanizado e o da

favela, entre o Brasil central e o nordeste, entre o passado de zumbi e o presente dos novos zumbis, do mito e da história.

A questão do analfabetismo, então na ordem do dia, com as campanhas de alfabetização inspiradas em Paulo Freire, também aparece aí. A letra é uma arma e Pedro sabe disso, virando-se como pode na guerra urbana que apenas começava nos anos 50.

A imigração nordestina que concorre para essa guerra e que apenas começava na época, aparece aí representada por Aparecida. Ela é tematizada pelo enfrentamento e associação entre um carioca e uma alagoana, no profundo desconhecimento do outro país que ela representa: “Alagoas, onde fica isso?” Pergunta Pedro Mico (CALLADO, 1983, p. 88).

As referidas tensões se incorporam no texto e se concretizam no palco não somente de forma direta e explícita, mas também através do ambiente criado, dos gestos que falam e das palavras que dançam na fala do malandro, que domina a retórica dos brancos, dela se apropria e se serve para conquistar mulheres e o público. A essa linguagem-dança, um crítico da época se refere como “uma espécie de capoeiragem intelectual”⁵ (MÁRIO NUNES, 1957).

Nas roupas de Pedro Mico (chapeu panamá sapato de bico bicolor, terno branco etc.), que contrastam com seu barraco mobiliado de caxotes, se expõe o código de uma sociedade onde reinam as aparências, o que, como vimos, é expresso claramente por Ambrósio em *A revolta da cachaça*.

Aí, como no teatro negro mais tarde,

o código da duplicidade instaura o jogo da aparência e da representação, que é também o jogo do olhar e da ironia, da sedução e do jogo do andar e dos sentidos na tradução da diferença, em que não se cristalizam verdades absolutas mas sim práticas da fala, jogos discursivos, espaços ritualísticos da linguagem. (MARTINS, 1995, p. 55-56)

Na década do primado da ideologia do desenvolvimento, num Brasil que se propunha a dar o salto de 50 anos em 5, Callado recria no texto teatral um retrato fragmentado do país, desconstruindo o mito da superação do Brasil atrasado pelo Brasil moderno e encenando uma cultura ao mesmo tempo letrada e iletrada, com ou sem o domínio da letra. Desse modo, vira do avesso a tese da cidade letrada como parte visível da cultura iletrada, conforme defende Ángel Rama. Pois aqui, a cidade iletrada é parte visível de uma cultura letrada (RAMA, 1984).

Aí os conflitos se expõem, subvertendo o mundo letrado, lançando mão de estratégias de apropriação da letra e da retórica da elite branca por um negro favelado.

A peça funciona mais como um alerta que não se soube ouvir no tempo do que como uma esperança de integração dos favelados na cidade maravilhosa, como leram alguns críticos idealistas. Não se trata de uma proposta de invasão da cidade pela favela desde uma perspectiva acalentada, como quer Maria Silvia Betti⁶ em texto recente; mas desde uma perspectiva profética de um futuro não tão remoto, mas longínquo o suficiente para talvez ter sido evitado. Futuro que hoje se faz presente e que, perplexos, testemunhamos.

LIGHTNESS AND HUMOR IN THE PERFORMANCE OF CATASTROPHE: THE DARK THEATER OF ANTONIO CALLADO

ABSTRACT

The aim of this article is to present the dark theater of Antônio Callado, highlighting the importance of the play *Pedro Mico* in which, for the first time, a shantytown in Rio de Janeiro is the dramatic focus. The text analyses the way Callado represents the contradiction between the town of the poor and the town of the rich people during a time in which Brazil lived its dream of development expressed in President Juscelino's slogan: advance fifty years in five. Aspects such as the presentation of characters through a well-constructed dialogue and the combination of gentleness and prophetic characterization of catastrophe are spotlighted in the text.

KEY WORDS: Town, shantytown, violence, genre relationship, blackness, rhetoric, myth and resistance.

NOTAS

1. Segundo informação fornecida por Ana Arruda. Aproveito a oportunidade para agradecer esse e outros dados que me forneceu. Igualmente agradeço o auxílio de Eliana Vasconcelos, que me permitiu consultar o arquivo de Callado na Casa Rui Barbosa, com preciosos recortes de jornal sobre a encenação, reações do público e da crítica principalmente sobre *Pedro Mico*.
2. *Diário de Notícias*, 11/12/1958, “Notícias”. (Recortes do acervo Callado da Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro).
3. Accioly Netto, “ Pedro Mico, início de uma era teatral”. Recorte de jornal não identificado, de 6/6/1959, encontrado no acervo Callado da Casa Rui Barbosa.
4. Claudio Bueno Rocha, artigo de periódico não identificado. Acervo Callado da Casa Rui Barbosa.
5. Texto de Mário Nunes, de 1957. Acervo Callado da Casa Rui Barbosa.
6. O texto de Maria Silvia Betti, suplemento de trabalho para o professor, se intitula *Pedro Mico de Antonio Callado* e será publicado juntamente com a nova edição da peça. Ainda inédito, o texto (datado de 10 de junho de 2002) nos foi gentilmente cedido pela autora.

REFERÊNCIAS

CALLADO, Antonio. *A revolta da cachaça: teatro negro (Pedro Mico, O tesouro de Chica da Silva, Uma rede para Iemanjá)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

CUTI. *Dois na noite e outras peças do teatro negro-brasileiro*. São Paulo: EBOH, 1991.

HANCHARD, Michael George. *The movimento negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1988*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1994.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MENDES, Miriam Garcia. *O negro no Teatro Brasileiro*. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura/Fundação Palmares, 1993.

NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Antologia do teatro negro brasileiro. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1984.

SÜSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim*. Teatro & Discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

WEIS-BOMFIM, Patricia. *Afrobrasilianische Literatur; Geschichte, Konzepte, Autoren*. Mettingen: Brasilienkunde-Verlag, Institut für Brasilienkunde, 2002.

