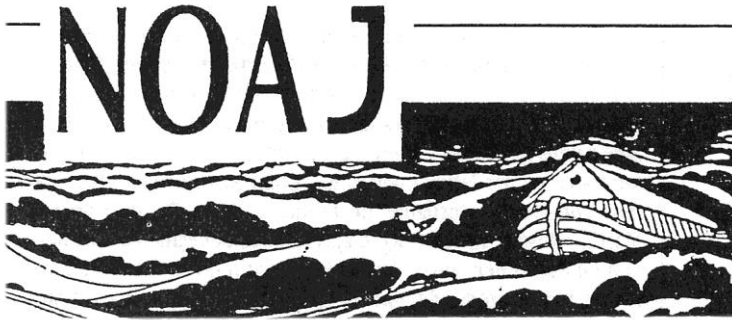




Año III, N°. 3-4, mayo de 1989

Guinsburg, Jacó e Toledo, Maria Augusta. A máscara do judeu no teatro brasileiro. pp. 18-29

Jacó
Guinsburg
e Maria
Augusta
Toledo

Docente universitário, ensaísta, jornalista y tradutor. Leciona Estética, Arte Dramática e Literatura Judia na Universidade de São Paulo. Traduziu numerosas obras de teatro e publicou ensaios sobre teatro brasileiro, literatura e temática judaica. Fundou e dirige a Editora Perspectiva.

Ensaísta brasileira, autora de numerosos trabalhos de pesquisa.

A máscara do judeu no teatro brasileiro

O perfil teatral do judeu e do cristão-novo na dramaturgia brasileira pode ser dividido, para os nossos fins, em cinco aspectos principais que correspondem a períodos determinados: 1. Jesuítico e Barroco; 2. Romântico; 3. Realista; 4. Moderno; 5. Contemporâneo. Mesmo se considera que a complexidade de seus processos e realizações não é de modo algum redutível aos agrupamentos acima sugeridos, nem pode ser inteiramente qualificada por eles, cada um destes aspectos pode nos fornecer um retrato específico da personagem judia, estredamente associado ao momento histórico e artístico que a emoldura.

As primeria manifestações do teatro brasileiro ocorrem no século XVI e são centradas nos escritos drâmaticas do padre jesuíta José de Anchieta (1534-1597). O objetivo de seu teatro é a catequização do índio brasileiro; deste modo, a temática dos autos é predominantemente religiosa e moral.

É a partir das peças de Anchieta que começa a se configurar o perfil do judeu na cena brasileira. A imagem inicial desta representação é de cunho religioso e vinculado no motivo cristão. Assim, o judeu enquanto personagem bíblica faz parte do cristianismo, pois surge como agente reforçador da proposta missionária endereçada aos indígenas. Consequentemente, sua caracterização nos autos de Anchieta é positiva, como ocorre **Na Vila de Vitória**, onde diversas alusões a Adão, David, Daniel e Susana são projetadas como neste exemplo:

*"Moço era Daniel,
Mas muitos velhos venceu
Em virtude, e converteu*

*Todo o povo de Israel
E a Susana defendeu.*

A desvinculação judeu/personagem bíblica ocorre a partir do séc XVII, quando tem início a presença perceptível em termos coletivos, do judeu professo no Brasil, não apenas na qualidade de cristão-novo (Recife-Invasão Holandesa). Neste período, encontramos apenas uma inscrição teatral da personagem judia. É na obra de Manuel Botelho de Oliveira (1637-1711), tido como o primeiro comediógrafo brasileiro, e que escreveu em espanhol. A figura judaica aparece descrita na comédia **Hay Amigo para Amigo**. Um criado reclama ao patrão de seus “sofrimentos neste mundo”. Queixa-se do médico, do advogado desonesto, dos mercadores, e também do judeu que pretende fazer-se passar por cristão:

“Rostro: — *Octavo, um Judio acecho
Muy Santarrón de cristiano
Con el Rosario en la mano
Y con su ley en el pecho*”.

Embora a referência não se prenda a um contexto mais amplo, ela sugere uma imagem de hipocrisia e faz da personagem um caráter dissimulado que finge ser o que na realidade não é. Assim desenhado, o judeu, na verdade o cristão-novo, é travestido de um estereótipo que irá gravar-se, com uma ou outra modificação, até o século XX em nossa dramaturgia.

(35) **Panorama de Teatro Brasileiro**, Difusão Européia do Livro, 1962, p. 27.

A máscara do judeu no teatro brasileiro

O teatro brasileiro da era colonial, jesuítico e barroco, ve o judeu sob feições essencialmente religiosas. A nuança entre um e outro é que a peça jesuítica o evoca dentro da auréola da sacralidade bíblica, enquanto que a barroca, secular e mais especular ao social, confunde-o com o cristão-novo e o projeta com laivo de falsidade, estigma que o cristão-velho luso espanhol imprime nos dois, mas que concentra àquela altura particularmente no judaizante. Isto por certo é parte do problema geral do judeu no mundo cristão daquele tempo e do processo de diabolização e marginalização de que foi vítima, sendo pois inevitável o seu transplante e aclimatação no Brasil, desde os primórdios da colonização.

O dado significativo dessa máscara que começa então a se plasmar é que ela perdura, tanto no teatro religioso, quanto no popular, e vai incorporando ao longo de sua trajetória traços diversos e diferenciados.

Após os séculos XVII e XVIII, que se salientam por um “vazio teatral”, no dizer de Sábato Magaldi³⁵, e mais precisamente a partir da Independência. E quando a produção dramatúrgica e teatral se intensifica e despontam as primeiras expressões do teatro romântico no Brasil.

A encenação de **Antonio José, o Poeta e a Inquisição**, de Gonçalves Magalhães, inaugura este movimento, em 1838, data em que peça foi escrita, “A primeira tragédia de assunto nacional”, narra a perseguição e condenação à morte do dramaturgo, em Lisboa, acusado pelo Tribunal da Inquisição de práticas judaizantes.

A dramaturgia realista e/ou naturalista é mantenedora dos traços fixos da máscara diabolizante do judeu — a estereotipia persiste, quer na comédia, quer no drama.

A caracterização da personagem, na escritura de Magalhães, não acrescenta nenhum elemento novo em relação à indistinção entre judeu e cristão-novo que encontramos anteriormente no texto de Manuel Botelho de Oliveira. Apesar de protagonista, Antonio José é uma personagem pouco elaborada. Em nenhum momento da peça, o herói é concebido como cristão-novo e seus laços com o judaísmo apresentam-se, também, de modo bastante

tênue. Como o móvel da ação é uma intriga amorosa, somente no final da peça, quando da denúncia de Antonio José no Santo Ofício, é que são mencionadas as “culpas de judaísmo”, responsáveis pela condenação do dramaturgo à fogueira dos autos-de-fé.

Por não ter sido esta vinculação trabalhada previamente no drama, ela surge com certa surpresa para o próprio protagonista, numa reação de evidente desgosto:

*“Antonio-José — Deus é grande! E minha alma sai do mundo
Assaz martirizada pelos homens.
É em nome de Deus que eu sofro a morte;*

*E ainda não manchei o sacrifício,
Contra seu santo nome blasfemando
Com o labeu de judeu, com que me
infamam,
Fica minha memória nodoadá”.*

A conclusão, porém, Antonio José, contraditoriamente, se faz herói de convicções que parecia repudiar antes e assume, para o sacrifício trágico, a religião de seus pais:

*“O Deus a quem meus pais sempre adoraram
É o Deus que eu adoro, e por quem morro
Ele me há de julgar”.*

A máscara popular da personagem judia, neste período, irá se configurar a partir da comédia **O Usurário** e do drama **Vitiza ou o Mero da Espanha**, ambos de Martins Pena (1815-1848).

Nas comédias deste dramaturgo encontramos certos personagens- tipos bastante comuns no gênero, desde Plauto e a farsa medieval até Molière, como é o caso de Daniel, o protagonista de **O Usurário**. Uma espécie de Harpagon nacional, vive miseravelmente numa casa prestes a desabar, mas guarda a “sete chaves” uma fortuna incalculável, produto de esperta agiotagem e desonestidade. Considerando o dinheiro como o “único bem que eleva o homem e o coloca acima dos outros”, reverencia o seu tesouro e lhe confere um poder místico-religioso:

“Daniel: — O ouro é o deus do mundo. (...)”

*o meu cofre, o meu santuário,
o altar de minhas crações”.*

Em **Vitiza, ou o Nero da Espanha**, um drama do mesmo autor, também se pode constatar a ausência de qualquer tentativa de aprofundamento sócio-psicológico da personagem judia — ela continua sendo um tipo. Orsinda, figura central da peça, encarna o padrão da heroína perversa padrão, um conjunto de traços ignominiosos, que no decurso da exposição dramática se tornam até inverossímeis. Para firmar sua condição de favorita de tirano Vitiza, Orsinda, que é na realidade Sara, uma judia amaldiçoada por seu próprio pai, é capaz de matar e trair. Falsa interesseira, vingativa, suas atitudes, que a indis põem contra as demais **dramatis personne**, convertem-na em alvo de ódios e vinditas, mais do que o próprio Vitiza. É nestes momentos que é trazido à baila o fato de a personagem ser judia, pois os estereótipos de entalhe mais popular imputados aos judeus se amoldam perfeitamente à composição do vilão típico, como se pode verificar nas seguintes falas:

Rodrigo: — *Oh, se eu tivesse wiv Em meu poder a
pérfida judia (...)*

Vitiza: — *Víbora ingrata, que traições meditas wiv
Desprezível juda!”*

Como se vê, a personagem judia criada por Martins Pena, tanto a do drama, quanto a da comédia, se apresenta com um traçado rígido, sempre em negativo, sem qualquer dimensão humana.

É bem verdade que este mesmo fato pode proporcionar bons

lucros no gênero cômico, na medida em que os esquematismos das linhas de qualificação se presta particularmente à caricatura, à paródia e à sátira. Mas o caso é outro na chamada “tragédia romântica” que, apesar do acento melodramático, ultrapassa as simplificações do melodrama puro e envereda pelo caminho da pintura sutil dos afetos, da psicologização dos caracteres e da individualização destipificadora das personagens.

De todos modos, afora Martins Pena, que só fornece uma visão negativa, a máscara do judeu projetada pelo teatro brasileiro de então, marcadamente romântica, se distingue pela moldagem dicotômica, pois os demais autores dramáticos do período, quando focalizam tal personagem, oferecem retratos tanto favoráveis quanto desfavoráveis.

José de Alencar (1829-1877), por exemplo, apresenta duas aproximações antagônicas do judaísmo, ambas relacionadas a feições da corrente romântica, em cujo seio nacionalismo, compromisso com a religiosidade cristã, idealizações edênicas do passado e projeções utópicas do futuro, exaltação poética de uma primitiva natureza autêntica e reivindicação crítica de uma organização social avançada se unem às vezes contraditória e até maniqueísticamente.

Em **Jesuíta**, a referência positiva ao judeu se liga ao aspecto revolucionário do Romantismo, à sua visão de utopia nacional, que ansiava pela construção de uma grande nação em terras brasileiras — um abrigo para diversos povos. Nesse sonho, todas as diferenças étnicas seriam suprimidas gerando uma coexistência pacífica entre homens das mais variadas origens, num lugar

ideal onde “não haverá estrangeiros”. Todos os “perseguidos e sem pátria” encontrariam aqui seu lar: os ciganos, os índios e os “judeus, família imensa e proscrita, correriam a abrigar-se aqui da perseguição dos cristãos (...)”.

Já em **O Crédito**, a referência negativa ao judaísmo nasce da incorporação dos estereótipos tradicionais a uma visão realista dos mecanismos da sociedade. A peça é calcada nas sugestões de repertório de Duma Filho, Augier etc. que, analisando os “males sociais”, dão ao dinheiro um papel ativo na corrupção dos indivíduos. Na sua versão desta temática, o romancista de **O Guarani** enaltece a instituição creditícia bancária na qual enxerga um instrumento capaz de trazer grandes benefícios à sociedade, permitindo “nivelar os homens pelo trabalho”. De outra parte, indica seus efeitos perniciosos, provocados pela ambição humana que vincularia o dinheiro à usura. Neste ponto, Alencar suscita o judeu do “fundo de uma loja” e reforça o mito econômico relacionado com a sua figura ao associá-lo ao financista burguês.

Também o teatro de Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882) inclui duas marcações contrapostas de personagem judia. Em **O Sacrifício de Isaac** que é uma dramatização do episódio do Gênesis 22, as personagens bíblicas envolvidas no caso são caracterizadas de uma forma bastante benevolente e, assim como no teatro jesuítico, a figura do judeu oriunda do Antigo Testamento é engajada, em termos ideológicos, axiológicos e estéticos, no cristianismo. Assim, o texto bíblico, na passagem em tela, narra o incidente e expõe os seus protagonistas num traçado direto e até seco, sem psicologizá-lo nem sentimentalizá-lo, sem tentar

embebê-lo de emoção e piedade dramatizantes, mas o romântico brasileiro o vê de outra maneira:

“Abraão:

— *Deus potente, que a prova mais forte
Impuseste ao mais fraco mortal!
Na minha alma o amor paternal.
Oh! meu Deus! cumprirei teu preceito,
Imolando o meu filho querido,
Mas extingue também minha vida,
Que eu de sobra já tenho vivido”.*

Já em outros textos do autor como **O Fantasma Branco**, por exemplo, deparamos com algumas menções à personagem do judeu que funcionam como incorporadoras de antigas mitificações. Nesta peça, Macedo faz uma analogia entre um ente abstrato e mítico — o judeu — e algumas concepções negativas relacionadas à falsidade — talvez uma herança reflexa da imagem do cristão novo:

“Tibério:

— *Estou meio desconfiado desde sujeito.
Quem sabe, se não é algum ladrão disfarçado.
(...) Mana, das duas uma, ou é ladrão disparçado
ou então é Judeu Errante!”*

Corpo-Santo (1829-1883) ainda que tenha vivido na época em que o discurso romântico predominava em nossa literatura dramática e que haja absorvido alguns de seus estilemas, expressa-se numa linguagem bastante inusitada e audaciosa para os padrões

então dominantes. É uma escritura precursora e vanguardista, em certo sentido, que tem a ver, no entanto, mais com a vazão da personalidade singular e excêntrica do autor do que com uma busca premeditada de inovação teatral correspondente.

As seis comédias de sua lavra que invocam a figura do judeu são muito curiosas — elas utilizam expressões isoladas do contexto geral da narração dramática e que consubstanciam uma ofensa pessoal e/ou uma crítica. Qorpo Santo nos proporciona uma visão mítica da personagem do judeu, baseada em padrões preconceituosos. Em **As Relações Naturais**, para citar uma de suas peças, as alusões a Judas, ao Judeu Errante e a Judeu (sempre com maiúscula) funcionam como sinônimos e indicam uma atitude de repreensão a determinadas personagens.

Pode-se observar, a partir dos exemplos colhidos, que o teatro romântico brasileiro projeta um perfil bastante restritivo do judeu e, algumas vezes, do estrangeiro em geral, como ocorre nas comédias de Martins Pena onde aparece a figura do inglês. Por outro lado, se se verifica um peso mais acentuado de pintura estigmatizadora da personagem judia, textos como **O Sacrifício de Isaac**, de Macedo, e **O Jesuíta**, de Alencar, contribuem para o esgarçamento desta marcação condenatória e revelam, talvez, um primeiro momento de uma dialética de transformação da máscara prefixada que irá paulatinamente, como o processo crítico da modernidade, se acentuando na dramaturgia brasileira.

A par de colocação de elementos analíticos no plano sócio-cultural, econômico e psicológico, a dramaturgia realista e/ou naturalista é mantenedora dos traços fixos da máscara diabolizan-

te do judeu — a estereotipia persiste, quer na comédia, quer no drama.

Não só Artur Azevedo (1855-1908) retoma o gênero iniciado por Martins Pena, a comédia de costumes, dando um retrato cênico da sociedade do final do século passado, como retoma também alguns clichês derivados do teatro romântico. Na trama cômica de **A Jóia**, tem-se o joalheiro judeu que, além de exercer uma profissão vista como “típica”, reveste-se ainda de certas qualificações negativas tradicionalmente atribuídas à personagem de extração judaica, tais como a esperteza e a desonestidade, entre outras. É o que mostra esta passagem:

“Carvalho: — (à parte) *Olho vivo!*
Tem cara de judeu...”

A mesma imagem é encontrada em outra comédia de costumes do mesmo período. Trata-se de **Meia Hora de Cinismo**, de França Júnior (1839-1890). Ressurge, novamente, a figura do imigrante espertalhão, agora personificado pelo agiota Jacó, que resolve cobrar uma dívida assumida por estudantes de Direito.

Em outro texto de França Júnior, **O Tipo Brasileiro**, é possível

Neste plano, a manutenção da máscara tipificante, talhada à imagem de duras projeções coletivas, torna a personagem judia sempre previsível.

detectar uma postura discriminatória em relação aos ingleses e uma exaltação das qualidades superiores de nossa gente. Atitude nacionalista idêntica é registrável também no drama realista.

Na escritura do drama, a tendência para o realismo nasce, no Brasil, como já foi apontado, sob a influência do teatro realista francês de meados do século XIX, o qual ainda preserva forte carga romântica (*A Dama das Camélias*, etc.). A matriz continua sendo a melodramática, gênero dos mais populares no palco ocidental da época, acrescida, porém, do propósito de observar a realidade e transpô-la para a cena com naturalidade, com base nas preocupações sociais e morais de cada autor e de seu contexto.

Um peça que ilustra esta dramaturgia, em nosso meio, é **Os Cáftens** escrito em 1880 e de autoria de Augusto Lopes Cardoso. O dramaturgo parte de um fato verídico, o aliciamento de jovens para a prostituição, no Rio de Janeiro do final do século passado, para configurar a sua análise social. No enredo, porém, todos os proxenetas são judeus e se valem da religião judaica para realizar seu intento.

Além de distorções de alguns preceitos religiosos do judaísmo, e de clichês disseminados por toda a peça, o autor defende a tese de que a corrupção dos costume e da moral provêm do exterior, gerando a decadência da sociedade aqui constituída, cujos valores colocam, ao ver de Augusto Lopes Cardoso, o homem brasileiro acima dos judeus e outros forâneos pois “No meio desse enxurro social que alguns países de Europa esgotam para o Rio de Janeiro com o falso rótulo de emigração espontânea uns vermes peçon-

hentos que se nutrem aqui de corroer os são costumes de nossa carrança, mas com certeza moralizada sociedade”.

Esta peça, tão marcada por uma análise de caráter maniqueísta, que contrapõe o “bom nativo” ao “corruptor judeu”, é um exemplo de como trabalham, no âmbito naturalista, os mecanismos de manutenção do preconceito e de como se dá, em nosso teatro, a transmissão, esteticamente travestida, do mito veiculado inicialmente pela dramaturgia romântica.

No começo do século XX, a ênfase principal dos textos coletados para a nossa pesquisa recai sobre o advento do cristianismo. A imagem do judeu, em grande parte, surge aliada a estereótipos milenares, como o relativo ao deicídio que teria sido cometido contra Jesus. Esta incisão negativa é um elemento importante da polêmica religiosa contra o judaísmo que é travada então por uma dramaturgia menos elaborada artisticamente, mas de grande penetração popular, como **O Mártir de Calvário**, de Eduardo Garrido.

A máscara econômica e social da personagem judia só é retomada novamente a partir de 1930, década em que começam a apresentar-se algumas manifestações mais sensíveis da moderna dramaturgia brasileira. A postura desde teatro que se enceta é de maior questionamento e crítica social, cultural e política, inaugurando um processo de atenuação da imagem do judeu projetada pela produção dramática anterior.

As peças **O Homem e o Cavalo** (1934), de Oswald de Andrade, e **Um Judeu** (1939), de Raimundo Magalhães Júnior, apesar da disparidade artística entre elas, a primeira inovadora e audaciosa

em sua concepção e linguagem, e a segunda mais convencional em sua estruturação e desenvolvimento, contribuem para esmaecer a máscara teatral negativa da personagem judia em nosso cenário.

O texto de Oswald de Andrade, além de sua construção inédita para o padrão dramático então vigente — nove quadros que se situam em locais e épocas diversas, e apresentando inúmeras personagens que também se locomovem temporal e espacialmente com espantosa facilidade — articula ainda uma perspectiva crítica onde crenças consagradas e estereótipos tradicionais são postos em questão. A par de uma censura contundente ao sistema capitalista, a peça denuncia, pela primeira vez em nosso repertório dramático, a perseguição aos judeus promovida pelo nazismo. Este tema, aliás, é de abertura:

O Poeta-Soldado, personagem racista e anti-semita que prega as vantagens do arianismo — porta-voz das concepções nazistas — decide livrar-se do apóstolo Pedro.

O Poeta-Soldado *Olhem, outro sujeito que me enjiriza é esse judeu...*

Salvina: *São Pedro coitado!*

Poeta-Soldado *Coitado por que? Eu por mim dava cabo dele! Cristão- novo!*

Salvina: *Não faça isso! Deus castiga!*

Poeta-Soldado: *Deus? Você não sabe que Deus nosso Senhor foi crucificado pelos judeus! Pedro,*

máscara do judeu no teatro brasileiro

*antes de ser naturalizado cristão, era judeu.
E judeu pobre! O que é inadmissível! Bolas!
Somos ou não somos arianos! Olhe! Se voês
quiserem tenho um plano diabólico, terrível.
(...)*

*(...) Inaugurou-se há dois dias na Alemanha de
Hitler a campanha de morticínio contra os judeus...
Vocês ouviram pelo rádio... Pois é só fazer o balão
apressar a marcha, depasar a velocidade da luz e
aterrar em Berlim anteontem, no meio do auto-da-fé!"*

Um erro de cálculo, porém, e o balão aterriza na Inglaterra:
"O Poeta-Soldado: — Que pena! Na Inglaterra nunca mataram
judeus! Só escondido."

Denúncias deste gênero surgem constantemente ao longo da exposição e traduzem, do ponto de vista aqui enfocado, um processo de reavaliação da **persona** judaica que começa a esboçar-se na dramaturgia brasileira.

Convém anotar ainda, com respeito a **O Homem e O Cavalo**, que se encontra aí uma das primeiras menções políticas negativas, e de esquerda, ao judeu sionista, feição que mais adiante ganhará relevo na representação dada à figura judaica em nosso meio.

A peça de Raimundo Magalhães Jr. **Um Judeu**, apesar de se passar na época vitoriana inglesa — dramatiza a vida do primeiro ministro britânico, Disraeli — também se propõe a desmascarar mitos e tradições preconceituosas. Concepções milenares, religio-

sas, éticas e psicológicas, são aferidas pelo autor, numa análise crítica que constitui, já por si, mesmo se marcada por um certo filo-semitismo, um empenho de refazimento da máscara do judeu veiculada pela dramaturgia anterior. Exemplo:

"Disraeli: — Os judeus sabem pensar, e isto é um crime. Os judeus sabem negociar e isto é outro crime. Os judeus sabem poupar e isto é outro crime. Somos os maiores criminosos do mundo, não digo eu próprio, que só tenho dívidas — mas os de minha raça. Esab! se todas as raças pudessem se gloriar de tais crimes!"

O ano de 1943 assinala o início do moderno teatro brasileiro. A encenação de **Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues, pelo elenco de "Os Comediantes", inaugura, por suas inovações dramáticas e cênicas, uma nova era para o palco nacional.

Esta delimitação artística serve também de referencial ao nosso estudo sobre a personagem judia no teatro brasileiro. Esforços mais efetivos no sentido de se romper com a máscara tradicional desenvolvem-se, não deixando de existir, porém, uma produção dramática de menor porte que retoma a projeção romântico-realista desta **persona**, acrescentando-lhe elementos de época.

É o caso de peça **A Vingança do Judeu** (1943), de Augusto Vampré, uma adaptação para o teatro do romance de Conde Rochester. Trata-se de um melodrama que tece, como o romance folhetinesco de Alexandre Dumas, **O Conde de Monte Cristo**, os fios de um acerto de contas social se tomarmos a perspectiva do

notável estudo que Antonio Cândido consagra ao tema "Da Vingança" na literatura romântica e do sentido das ações de Dantès.

O texto trata da luta de judeu Samuel Mayer contra a sociedade que o desdenhara. Pretendente à mão de uma jovem de família nobre, o protagonista vê recusada a sua pretensão por motivos "raciais". O ódio que lhe causa a afronta, suscita nele o desejo de vingar-se. Desde logo começa a tramá-la. Passado algum tempo, após o casamento de Samuel e da moça fidalga, Valéria, o judeu põem execução seu plano diabólico: troca as crianças então nascidas, com o fito de educar o filho do príncipe, convertendo-o em judeu autêntico. Dessa maneira, tudo o que lhe fora recriminado, ele inculcaria no instrumento de seu revide, a fim de mais tarde devolvê-lo ao meio de origem, consumando a vindita. A cega insensibilidade com que Samuel se atira à sua empreitada esbarrar, num ulterior sentimento de culpa, que susta o projeto antes de sua plena realização. Quando da interrupção, porém, inocentes e culpados já haviam sido punidos. Ainda assim, a luta do protagonista contra a sociedade que o espezinhara tem um desfecho feliz. Após suicídios e mortes, o judeu consegue unir-se à mulher amada — seu remorso lhe propicia a aceitação social.

Neste texto, alguns aspectos de tratamento dispensado à personagem central merecem destaque. Assim, introduz-se aqui a figura do judeu banqueiro que herda as mesmas qualificações morais do agiota do século anterior — é sovina, explorador e pérfido. A legalidade de seu mister, contudo, lhe conferem determinados privilégios não desfrutados pelo antigo prestamista — ele é em parte aceito pela sociedade em que convive. Não obstante,

a situação marginal da personagem não sofre alteração substancial. A mudança de **status** lhe dá uma acolhida social aparente, pois o preconceito subsiste, camuflado, mas persistente.

Por outro lado, é a partir do final da década de quarenta que se inicia uma mudança significativa em relação à imagem projetada pela personagem judia. Talvez os problemas desencadeados pelo conflito mundial que então terminava e pelo extermínio em massa das populações judaicas na Europa possam responder de certo modo por um curioso fenômeno detectável em nossa dramaturgia. Principalmente após a criação do Estado de Israel, multiplica-se o número de textos baseados em passagens do Antigo Testamento, contrastando com o que acontecia no começo do século, quando a tônica era dada ao Novo Testamento.

De 1943 a 1955, aproximadamente, encontramos oito dramatizações de episódios bíblicos, tanto de obras mais qualificadas, quanto de segunda linha. Os temas selecionados foram os seguintes: **Ben-Hur**, de Hilário de Almeida; **O Cântico dos Cânticos**, de Mário de Araújo Hora; **Sansão e Dalila**, de Olindo Dias; **A Rainha Ester**, de Daniel Azevedo; **Rainha Ester**, de João Manderfelt; **Raquel**, de Lourival Gomes Machado; **Abraão e Sara**, de João Mohana; **Sarça Ardente**, de Waldir Ayala.

Afora esses textos teatrais, no início da década de cinquenta, Tatiana Belinsky escreve seis **scripts** para teleteatro, que também enfocam motivos do Velho Testamento. Levados no programa "Teatro da Juventude", são eles: **Sansão; José e seus Irmãos; Ester a Rainha; Moisés salvo das Águas; A passagem do Mar Vermelho; O cajado de Moisés transformar-se em Serpente.**

A máscara do judeu no teatro brasileiro

Esta série de representações favoráveis da personagem, mistura-se, no entanto, a concepções estereotipadas. Isto é visível sobretudo na produção de segunda linha. Nela, o retrato do judeu continua calcado em clichês costumeiros, e, talvez, tributário também do rescaldo ideológico do nazifascismo. É o caso do melodrama **A Carta do Judeu**, de Francisco Colazo, encenado em 1954, no Circo Piolim, que reapresenta, a partir de atributos essencialmente condenatórios, o vilão judeu, na versão do Romantismo, isto é, sob a effigie do agiota e joalheiro do século XIX.

Pode-se notar que, como no século anterior, persiste uma visão dicotômica da personagem — imagens positivas e negativas convivem em um mesmo período analisado. A mudança a ser assinalada e que diferencia o teatro moderno do teatro romântico e realista, é que a caracterização positiva é encontrada com mais frequência na época moderna, sobretudo nas obras de melhor quilate, onde a análise crítica dos mecanismos de discriminação e opressão sociais tras-a tona semblantes verossímeis do judeu. De outra parte, a máscara somente negativa do judeu mantém-se presente nos textos da dramaturgia de menor valor estético.

O mesmo processo transparece no que diz respeito ao teatro contemporâneo. Novamente é a peça menos elaborada que fornece a pintura preconceituada e estratificada da personagem. Atestam-no dois esquetes de teatro de revista de J. Maia, de 1964: **O Preço do Beijo** e **O Bassê** revivem a figura premoldada do comerciante judeu, recorrendo a mitos seculares.

A tendência par o rompimento com estas representações estereotipadas se acentua com: **O Santo Inquérito**, de Dias

Gomes, 1966; **Liberdade — Liberdade**, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, 1966; **As confrarias**, de Jorge Andrade, 1971, textos que apresentam em comum a proposta de situar historicamente o vulto do judeu e/ou cristão-novo, na complexidade contraditória de suas condições e vivências individuais e grupais, atribuindo-lhe uma dimensão dialética até então incompleto ou ignorada.

Da década de setenta em diante, dois elementos significativos se unem à nova caracterização da personagem. O primeiro deles se traduz em uma nova imagem, que surge aliada às características de força e tenacidade, e aflora da atunção do judeu em movimentos sociais e políticos, na Resistência e em Israel.

Um exemplo preliminar desde redesenho expressivo pode ser encontrado em Branca Dias, protagonista de **O Santo Inquérito**, que se nega a reconhecer os crimes que lhe são imputados pelo tribunal do Santo Ofício:

“Simão: — Não tem sentido o que você está dizendo! Não é possível que você não entenda que está perdida se não ceder ao que eles querem, se não confessar e abjurar tudo.

Branca: — Ilá um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol”.

Mas segue-se-lhe a figura que transcende a situação passiva do injustiçado, perseguido e oprimido, e passa a ser a de um

lutador. É o que ilustra a fala, extraída de **A Patética** de João Ribeiro Chaves Neto, de 1977:

“Mãe: — Os meus só tinha a rocha e o deserto, as sementes nas mãos. As ferramentas amarradas nas costas. Mas a vontade era maior do que as coisas todas (Novo grito de dor do filho). Por isso fizeram das pedras jorrar a água. Da poeira no chão nascer o trigo. A cidade, Clara, se levantou. E se ergeu tão alta que a própria guerra... não pode esconder a sua sombra”.

O segundo elemento da moldagem atual da **persona** judaica aparece no drama **Ódio e Raça**, de Henrique Adre, de 1972. O texto introduz, na dramaturgia brasileira, a sinonímia entre sionismo e judaísmo. Os judeus são definidos como “um povo” que se considera racialmente superior e que, em função de seus egoísticos valores e objetivos, desenvolve uma política sistemática e implacável de expansão territorial de Israel, com a destruição sumária dos povos que se lhe antepõem. Para levar a cabo os seus projetos imperialistas, ele não hesitará — sustenta o autor da peça — eliminar quaisquer entraves, inclusive os éticos: “Somos mais fortes e tomaremos mais terras”.

Assim, no pretender levantar o perfil do sionista, **Ódio e Raça** amplia para o do judeu em geral e, no lance imediato, o reduz ao do colonialista. A mágica não é recente. Apesar das novas colocações, esta visão se compõe a partir do mesmo tratamento de redução que anteriormente identificava o judeu ao agiota.

À luz do que foi exposto, verifica-se que a projeção dicotômica

dos períodos antecedentes permanece, sendo, porém, abalada por plasmações positivas da personagem judia. De um lado, temos a elaboração dramática contemporânea desfazendo em parte a máscara tradicional do judeu, tentando expungir-la de sua dureza mitificada e preconceituada. De outro, mesmo no teatro atual, a imagem volta a enrijecer-se na medida em que suas linhas básicas, formadas de várias sobreposições, se vêem mais uma vez retomadas e engrossadas em consequência da associação que é estabelecida entre o judeu e o capitalismo internacional, o imperialismo e o colonialismo.

Desde modo, o mito do judeu, veiculado inicialmente pelo teatro romântico brasileiro por uma dramaturgia mais qualificada, é incorporado, sem maior filtragem crítica, pela cena realista e dramatizações, também de bom nível artístico, enquanto que em produções mais popularescas, provavelmente de maior circulação cênica em circos e palcos provincianos, ele se mantém, sobretudo em sua forma negativa neotestamentária, vinculada à Paixão de Cristo. Quanto ao teatro moderno, uma dramaturgia sem grande qualidade retoma o mito e o transmite até os nossos dias ao mesmo tempo, a de outro tipo, isto é, de maior valor literário e teatral, efetua um processo de desmitificação, principalmente a partir da década de cinquenta deste século, o que resulta numa personagem mais humanizada e mais real.

Todos os exemplos mencionados neste estudo demonstram que o esforço do teatro brasileiro de despetrificar a máscara de representação social do judeu, cuja rigidez estereotípica tem sua origem na época medieval, não é demasiado relevante, a despeito

de várias tentativas de fazê-lo nas criações dramáticas de nossos dias. Se a preservação do preconceito ocorre sempre que o texto teatral opta por uma concepção estereotipada da **persona** judia, este processo tem repercussões que vão além do terreno artístico.

Neste plano, a manutenção da máscara tipificante, talhada à imagem de duras projeções coletivas, torna a personagem judia sempre previsível, sem riqueza psicológica, sem vida, sem complexidade e multiplicidade, além de que seria necessário pela simplificação técnica imposta pela personificação teatral. Não deixamos de considerar que máscaras são largamente empregadas pelo teatro moderno, tanto na dramaturgia, quanto na encenação, com resultados extremamente satisfatórios. Mas estas máscaras são, inclusive em sua forma de crítica de classes e de sociedade, universalizantes e não elegem, na maioria dos casos, as supostas particularidades de um grupo sócio-cultural para diabolizá-lo, sendo portanto, em princípio, isentas de preconceito.

O segundo efeito da conservação da imagem preconceituosa do judeu pelo teatro brasileiro extrapola a esfera artística e permite a discriminação de um grupo, contribuindo, deste modo, para a persistência de concepções arbitrárias e inexatas que dividem os homens, e impossibilitam que os processos de inter-relação e integração tenham curso em nosso meio, não sob a férula da uniformidade, mas pela aceitação das diferenças existentes entre os diversos agrupamentos humanos. ◆