

O Cristo negro entre anjos proibidos:

Raça, religião e representação no Brasil dos anos 1940 e 1950

Rafael Cardoso¹

Resumo: Vários episódios da cena cultural brasileira nas décadas de 1940 e 1950 associaram figuras e encarnações do sagrado cristão a representações ou temáticas da negritude. Em especial, as expressões “anjo negro” e “Cristo negro” obtiveram destaque fora do comum nos debates pela imprensa, principalmente (mas não exclusivamente) por causa da encenação em 1948 da peça *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, e do Concurso do Cristo de Cor, certame artístico promovido pelo Teatro Experimental do Negro, em 1955. Entre esses dois pontos, a caçada jornalística a Gregório Fortunato, chefe da segurança de Getúlio Vargas, apelidado de “o anjo negro” acrescentou uma dimensão política à expressão. O presente artigo examina o entrecruzamento desses debates a fim de compreender melhor os modos como o racismo brasileiro foi posto em xeque e, ao mesmo tempo, reafirmado, perfazendo um movimento contraditório de emancipação e opressão.

Palavras-chave: arte brasileira; relações raciais; Teatro Experimental do Negro; Abdias do Nascimento; Nelson Rodrigues; Gregório Fortunato

The Black Christ among Forbidden Angels:

Race, Religion and Representation in Brazil in the 1940s and 1950s

Abstract: Various episodes from the Brazilian cultural scene of the 1940s and 1950s approximated sacred figures of Christianity with terms and representations of Blackness. In particular, the expressions “black angel” and “black Christ” were unusually prominent in journalistic debates of the period, mainly (but not exclusively) because of the staging of Nelson Rodrigues’s play *Anjo negro*, in 1948, and the Coloured Christ Competition for artists, promoted by the Teatro Experimental do Negro, in 1955. Between those two points in time, the press campaign against Gregório Fortunato, head of Getúlio Vargas’s personal security detail, nicknamed “the black angel”, added a political dimension to the mix. The present article examines the intersection of these debates in order to elucidate the ways in which Brazil’s racism was challenged and, at the same time, reaffirmed, in a contradictory movement of emancipation and oppression.

Keywords: Brazilian art; race relations; Teatro Experimental do Negro; Abdias do Nascimento; Nelson Rodrigues; Gregório Fortunato

¹ Rafael Cardoso é historiador da arte, membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e pesquisador associado à Universidade Livre de Berlim. E-mail: rafaelcardoso.email@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5055-7598>.

“Talvez pareça imoral aos que têm preconceitos, por ser a única maneira que descobriram para não olhar de frente o que os rodeia” (Paschoal Carlos Magno, 1947).

O velado racismo à brasileira tem o hábito de contrapor a brutalidade dos fatos sociais a uma suposta brandura das relações afetivas. Os que ainda defendem a famigerada democracia racial – ou qualquer outra quimera que relativize a enormidade do racismo estrutural – costumam recorrer a argumentos da ordem do profano: miscigenação, sexualidade, carnaval, entre outros. É no terreno do sagrado que as diferenças vêm à tona de modo implacável. A pele preta continua a ser demonizada como marca de uma condenação ancestral – a *maldição de Cam*, seguindo o mito bíblico apócrifo, divulgado no Brasil desde Castro Alves (BOSI, 1992, p. 246-247) – seja no repúdio violento aos rituais de matriz afro-brasileira (tanto por adeptos de outras religiões quanto por agentes do Estado) ou na espécie causada por tentativas de associar a afro-brasilidade à cosmogonia cristã.

O assunto é escorregadio, como quase tudo que tange ao racismo no Brasil. A popularidade de santos católicos de pele escura é um fenômeno relevante da religiosidade brasileira desde os tempos coloniais. O auto-declarado maior país católico do mundo tem por santa padroeira Nossa Senhora de Aparecida, uma encarnação da virgem geralmente representada com compleição negra, embora o fosse também com a branca à época em que foi coroada Rainha do Brasil em 1904 (RABELLO, 2019, p. 98-108). Seria enganoso, portanto, postular uma cisão absoluta entre santidade e negritude. Por outro lado, as reiteradas tentativas de representar Jesus Cristo como homem negro, ou mesmo de pele morena, continuam a gerar polêmica em pleno século XXI (AGRELA, 2020; NOGUEIRA, 2013; entre muitos).

A discussão do Cristo negro parece se repetir de geração em geração. Ela ressurgiu no início dos anos 1980, com o filme *Idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, e o álbum *Missa dos quilombos* (1982), de Milton Nascimento, atravessada em ambos os casos por questões de resistência e subversão próprias à fase final da ditadura militar (CANTON, 2009, p. 3; FREITAS, 2008).

Muito antes, o tema atingiu um ponto de inflexão notável com o concurso do Cristo de Cor, promovido pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1955, por iniciativa do sociólogo Alberto Guerreiro Ramos. O propósito aqui não é tanto o de historiar o famoso certame artístico, vencido pela pintora Djanira da Motta e Silva, com o quadro *Largo do Pelourinho, Salvador* (1955), também conhecido como *Cristo na coluna* (Fig.1) (LARKIN NASCIMENTO, 2016, p. 81-105; SHIOTA, 2014, p. 81-82; DOMINGUES, 2011, p. 54; NASCIMENTO, 2004, p. 223; DOUXAMI, 2001, p. 323; TURNER, 1992, p. 76-81). Antes, o presente texto busca inserir o concurso do TEN no contexto mais amplo, identificando pontos e contrapontos que ajudem a iluminar o sentido daquela iniciativa.



Fig. 1 - Djanira da Motta e Silva, *Cristo na coluna*, 1955. Óleo sobre tela, 81 × 115 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. Foto: Jaime Acioli.

Vários episódios da cena cultural brasileira nas décadas de 1940 e 1950 associaram figuras e encarnações do sagrado cristão a representações ou temáticas da negritude. O pouco lembrado escritor José Cordeiro de Andrade, falecido em 1943, deixou um romance manuscrito com o título *Anjo negro*, publicado pela editora José Olympio em 1946 (FICÇÃO, 1944; ROMANCE, 1946). Dois anos antes, a pintora Maria Margarida de Lima Soutello produziu um quadro também chamado *Anjo negro* (1944) (Fig. 2). No mesmo ano em que foi publicado o livro de Cordeiro de Andrade, Nelson Rodrigues escreveu a peça teatral *Anjo negro* (1946). Quase uma década depois, realizou-se o referido concurso do Cristo de Cor, em 1955, com grande participação e repercussão.

Em 1956, a peça *Auto da compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, foi encenada pela primeira vez no Recife, trazendo uma figura de Cristo negro, e seguiu para uma carreira de sucesso no Rio de Janeiro e São Paulo a partir de 1957. Essas ocorrências de anjos e Cristos negros não constituem necessariamente uma cadeia de causalidade, embora haja relações entre elas. Demonstrem, contudo, que a dialética entre os termos *negro* e *santo* passava por um tensionamento fecundo naquele contexto histórico.



Fig. 2 - Maria Margarida Soutello, *Anjo negro*, 1944. Óleo sobre tela, 74 x 60 cm, coleção Eduardo e Leonardo Mendes Cavalcanti, Rio de Janeiro.

“Anjo negro” como aporia

A figura do anjo negro é perene, recorrendo desde as invocações de anjos decaídos em textos da Antiguidade até os videogames e séries televisivas da época atual. Porém, a expressão ganhou evidência peculiar no contexto brasileiro de final da década de 1940 até meados da década de 1950. A ideia do anjo negro estava no ar. O termo alcançou maior notoriedade como apelido atribuído a Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal (criada em 1938) de Getúlio Vargas, em torno da crise política que levou ao suicídio do presidente. Em agosto de 1954, o atentado frustrado contra Carlos Lacerda resultou na morte do major Rubens Vaz e jogou Gregório para o centro das atenções,

suspeito de ser mandante do crime. A essa época, o epíteto “anjo negro” passou a ser empregado com insistência pelos jornais que faziam a cobertura do episódio. O apelido já existia e viera a público nos anos antecedentes em reportagens escritas pelos jornalistas Edmar Morel e David Nasser, mas certamente não era tão difundido quanto se tornou após o atentado da Rua Tonelero (ROCHA, 1953, p. 45). Em 1955, *Anjo negro* foi adotado ainda como título para a versão brasileira do romance finlandês *Johannes Angelos* (1952), de Mika Waltari, traduzido por José Geraldo Vieira e publicado pela editora Mérito.

Seguramente, o uso mais comentado de “anjo negro” antes do cerco midiático a Gregório Fortunato foi como título da peça teatral de Nelson Rodrigues que, embora escrita em 1946, só veio a ser encenada em 1948. Ameaçada de interdição pela censura, por ofender o decoro público e induzir aos maus costumes, a obra foi objeto de intensa discussão pela imprensa entre o final de 1947 e os primeiros meses de 1948. Paschoal Carlos Magno, então crítico de teatro do *Correio da Manhã*, encabeçou a campanha contra a censura, sugerindo que *Hamlet* e *Antígona* precisariam, pela mesma lógica, serem consideradas capazes de incitar os espectadores à prática de crimes (MAGNO, 1947, p. 11; TEATRO, 1948a, p. 6). Em seguida, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a Associação Brasileira de Críticos Teatrais e a Associação Brasileira de Escritores se pronunciaram a favor do autor, o que só intensificou a expectativa. A peça foi liberada em março de 1948, por ordem do Ministro da Justiça, porém novamente interditada pouco depois (TITULAR, 1948; RODRIGUES, 1948a; MACIEL, 1948). Estreou finalmente em 2 de abril, no Teatro Fênix, consagrada como “a peça mais discutida do Brasil” antes mesmo de ser apresentada ao público (PEÇA, 1948).

Anjo negro de Nelson Rodrigues se anuncia como tragédia. O personagem referido pelo título é um médico negro, Ismael, casado com uma mulher branca, Virgínia. Os nomes já trazem pesada carga simbólica. No relato bíblico, Ismael é o filho enjeitado do patriarca Abraão com a serva Agar. Virgínia, seguindo a etimologia do nome, seria o arquétipo da virgem. Filho de pai branco e mãe negra, Ismael odeia sua condição de negro. Mantém com Virgínia uma relação de violência, consumada por meio do estupro, da qual resultam outros crimes,

dentre os quais o homicídio dos filhos do casal. Ismael tem um irmão branco, Elias (mais um nome bíblico), com quem Virgínia se envolve. O destino trágico decorre desse triângulo, encarnado na pessoa de Ana Maria, filha de Virgínia e Elias, que se torna mais uma vítima da violência de Ismael em desfecho para lá de inverossímil. O título da peça explora a tensão conceitual entre negritude e santidade vigente na cultura brasileira – assim como em sua tradição teatral, já que o anti-herói Ismael está mais para “demônio familiar” do que para anjo (SOUZA, 2003; entre outros).

Após a tão aguardada estreia, a peça foi mal recebida pela crítica. O verspertino *A Noite* a desprezou como um “mar de artificialismo e de arbitrariedade” (PRIMEIRAS, 1948). O *Diário de Notícias* considerou “a história absolutamente irreal”, enquanto o crítico do *Jornal do Brasil* confessou-se confuso e atônito com as “monstruosidades” perpetradas no palco (TEATRO, 1948b; NUNES, 1948). Paschoal Carlos Magno, que tanto fez para garantir que fosse encenada, sentenciou: “o ministro da Justiça fez um grande mal ao sr. Nelson Rodrigues, liberando sua peça”, pois *Anjo negro* ficava aquém das obras anteriores do autor, opinou. Sua resenha questionou a decisão de empregar um ator branco (Orlando Guy), maquiado de negro, para fazer o papel de Ismael: “Num país cheio de artistas negros com verdadeiro mérito, por que foram buscar um principiante branco, que tem todas as qualidades de ator, menos aquela que é de tornar seu herói verdadeiro, real, diante de seus espectadores?” (MAGNO, 1948; TEATRO, 1947; PRIMEIRAS, 1948).

Sabe-se que Nelson Rodrigues escreveu o papel com Abdias do Nascimento, fundador do TEN, em mente para interpretar Ismael. A decisão de apelar para o chamado *blackface* é assunto para reflexão (LEAL, 2011). O personagem negro, criado por autor e ator brancos, encenando todo o desprezo e auto-desprezo das perversas relações de raça no Brasil, é uma alegoria cifrada. Há quem a veja, hoje em dia, como crítica ao mito da democracia racial, mais próxima de Frantz Fanon do que de Gilberto Freyre (FERNÁNDEZ & SANTIAGO, 2019). À época, contudo, foi percebido por muitos como aberração. A reportagem da *Revista da Semana* exasperou-se com todos os aspectos da peça, inclusive a maquiagem de Orlando Guy – “negro falso, pintado, - e mal pintado”. Terminou por acusar a peça de “anti-negrismo”, condenando-a por “um reacionarismo incrível em nossa

época, profundamente anti-negrista, irritantemente imbuída de preconceito racial” (APRESENTAÇÃO, 1948). Essa acusação ecoava o crítico do jornal *A Noite*, que reclamou da “posição francamente reacionária” do autor e do seu “anti-negrismo que chega a ser irritante” (PRIMEIRAS, 1948).

A peça *Anjo negro* gerou, de imediato, uma recepção polifônica, pouco usual para os padrões da imprensa brasileira. O próprio autor, assim como o diretor Zbigniew Ziembinski, se sentiram levados a defendê-la por escrito (ZIEMBINSKI, 1948; RODRIGUES, 1948b). A crítica de Paschoal Carlos Magno foi atacada pelos partidários de Nelson Rodrigues; e, em seguida, o *Correio da Manhã* abriu espaço para mais três resenhas, publicadas sob a rubrica “Os novos críticos”, nos dias 7, 10 e 11 de abril. As duas primeiras foram favoráveis. A terceira, aterradora, condenava o autor por exagero, imoralidade e obscenidade. Sua autora lamentou “que a Censura tenha sido tão aviltantemente ofendida” e lançou a pergunta: “Que dirá o Teatro Experimental do Negro, composto de elementos de real valor ante a afronta de se exhibir algo que é um atentado à dignidade humana de sua raça?” (RIBEIRO, 1948). A resposta à pergunta retórica está no fato de que, ao longo da vida, Abdias do Nascimento considerou *Anjo negro* como obra conexas ao TEN e chegou a incluí-la na antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961) (NASCIMENTO, 2004, p. 216-217; LARKIN NASCIMENTO, 2003, p. 325).

Quem estava autorizado a falar em nome do anjo negro? Numa paisagem semiótica em que os dois termos eram tidos como opostos, a indagação derrapa num despenhadeiro de contradições. Aquele que acabou designado assim pela História, Gregório Fortunato, fechou-se a vida toda em silêncio, até virar objeto dos holofotes da imprensa em agosto de 1954. Era uma figura dos bastidores, não do palco, acostumado a aparecer ao fundo das fotografias como uma sombra. Muito distante da imagem luminosa do anjo da guarda que zela pelos quartos de crianças, emanava um ar de ameaça e segredo. Esses aspectos foram amplamente explorados pela campanha anti-getulista que culminou com a reportagem “A senzala branca da eminência negra”, de Arlindo Silva, publicada na revista *O Cruzeiro* em 18 de setembro de 1954 (LIMA & FORTUNATO, 1954; GREGÓRIO, 1954a). Nove fora a real culpabilidade de Gregório por crimes,

pelos quais foi condenado em seguida, a violência discursiva voltada contra ele está atravessada por tropos nitidamente racistas.²

O outro “anjo negro”, o do título de Nelson Rodrigues, já era famoso quando estourou a campanha contra Gregório Fortunato. Muito provavelmente, foi a polêmica em torno da peça e sua quase censura que deu ímpeto ao recrudescimento da expressão nos anos seguintes. O filme hollywoodiano *Black Angel* (1946) – estrelando Dan Duryea, June Vincent e Peter Lorre – oferece uma comprovação enviesada dessa hipótese. Quando foi lançado no Brasil, um ano antes da peça de Nelson ser encenada, recebeu o título brasileiro de *Anjo diabólico* (CINEMA, 1947). Se “anjo negro” já fosse uma denominação rentável em 1947, mesmo por motivos sensacionalistas, é provável que a distribuidora brasileira tivesse optado por uma tradução ao pé da letra.

Apesar de sua incontestável notoriedade, a peça de Nelson Rodrigues não chegou a corporificar a figura do anjo negro com força suficiente para criar um arquétipo. As tantas exorbitâncias na constituição do personagem Ismael o tornavam bizarro e artificial, mais anomalia do que paradigma. Além do mais, quem falou pela sua boca foi um ator pintado de negro – a um só tempo, falsificador e falsificado. Os críticos, mesmo os favoráveis, reclamaram da fraqueza da voz de Orlando Guy, o que não deixa de ganhar uma dimensão metafórica em tempos de lugar de fala. Faltava ao ator o mínimo de legitimidade necessário para consubstanciar o anti-herói trágico. Já Abdias do Nascimento foi impedido de dar corpo ao personagem por pressões ocultas de quem se preocupava com a bilheteria. Em outras palavras, a voz possível foi calada pelo racismo estrutural que age em silêncio. Esse dado oferece um contraponto à aversão notória de Gregório Fortunato em falar com jornalistas (GREGÓRIO, 1954b; REPORTAGEM, 1954). Nos chamados anos dourados, o anjo negro não podia ter voz ativa: ou porque esta lhe foi surrupiada, ou porque foi censurada, ou porque preferiu guardar silêncio por se saber condenado de antemão.

2 A virulência com que o “anjo negro” foi tripudiado pela imprensa não foi suficiente para apagar de todo o prestígio do apelido. Por volta dessa mesma época, o aclamado jogador de futebol Joel também era conhecido como o “anjo negro” (JOEL, 1953).

Dialética do santo sincrético

Contra esse pano de fundo, há justiça poética na ingenuidade com que Maria Margarida concebeu seu quadro Anjo negro (1944). Pintado anos antes de toda essa polêmica, a obra faz parte de um conjunto de três pinturas constituído com mais duas outras: Anjo branco (1944) e Anunciação (1944). A ideia da artista parece ter sido a de criar um tríptico, embora os três quadros hoje estejam separados. O do meio, Anunciação, mostra uma moça loura, de túnica branca e mãos erguidas ao céu, com a cabeça cercada por uma auréola branca. Ela aparece vista de frente, centralizada na composição, num enquadramento que abarca seu corpo até acima dos joelhos. Seus olhos estão voltados para baixo, fitando outra figura loura, também vestida de branco, de costas para o espectador. As proeminentes asas dessa figura em primeiríssimo plano a identificam como anjo. O fundo da imagem é composto por céu azul, acima, e um campo de margaridas, abaixo, flor que a pintora representava com frequência como modo de se inserir nas obras (pelo nome Margarida).

O título permite interpretar a obra como representação do episódio bíblico em que o anjo anuncia a Maria que foi escolhida por Deus para ser mãe de Jesus. Na tradição iconográfica, o anjo da anunciação, o arcanjo Gabriel, é quase sempre representado como figura masculina. Por estar de costas, no quadro de Maria Margarida, é impossível determinar categoricamente qual seria o sexo do anjo, mas o formato das mãos e a longa cabeleira loura sugerem uma moça. Mesmo ciente da improficuidade de discutir o sexo dos anjos, cabe assinalar a singularidade dessa representação. A estatura da figura, mais baixa que a outra, abre margem para especular que seja uma criança ou uma jovem pré-adolescente. Os dois outros quadros, presumivelmente concebidos para ladear a Anunciação, representam anjos de perfil, olhos erguidos para o céu, mãos em posição de prece, contra um fundo de céu azul e nuvens brancas. Ambas têm traços femininos e parecem retratar meninas na faixa dos doze a treze anos. Uma, branca e loura, olha para a direita. A outra, negra, olha para a esquerda.

A representação de figuras sacras retratadas sob forma de mulheres e crianças não é atípica nos trabalhos de Maria Margarida. Entre as décadas de 1940 e 1960, a pintora produziu bom número de quadros nesse gênero particular, em

que transformava as fisionomias de pessoas existentes em ícones religiosos. Tampouco era estranha à sua obra a preocupação mais ampla com questões raciais (CARDOSO, 2022a). Muito ligada ao também pintor Dimitri Ismailovitch, seu mestre, e, por intermédio dele, a vultos importantes do cenário cultural brasileiro como o maestro Heitor Villa-Lobos e o antropólogo Arthur Ramos, Maria Margarida professava as ideias deste último a respeito da harmonia racial como princípio e da mestiçagem como fundamento da sociedade brasileira (CAMPOS, 2004). Seus trabalhos pictóricos eram tão representativos do pensamento de Ramos que o próprio escolheu dois deles para figurar do segundo volume (1946) de sua obra magna, *Introdução à antropologia brasileira*, com a finalidade de ilustrar o tópico “relações de raça no Brasil” (CARDOSO, 2022b, p. 266-267).

Os santos negros pintados por Maria Margarida não causaram espanto no ambiente cultural brasileiro dos anos 1940. Plenamente inserida no mundanismo carioca, regido por colunas sociais, banquetes e homenagens, recepções em embaixadas, que ela frequentava assiduamente em companhia de Ismailovitch, a pintora estava longe de ser percebida como elemento subversivo. Antes, por sua auto-caracterização exótica e misteriosa, era vista como uma figura excêntrica, sempre original, como costumava ser descrita pelos jornais. A atitude vigente com relação às suas obras pode ser apreendida do seguinte texto na revista *Vida Doméstica*, em 1946:

Maria Margarida é a pintora esplêndida de idealizações de cunho místico ou simbolista. “N.S. Aparecida”, tendo em baixo cabeças de anjos das três raças, que formaram o Brasil, é o verdadeiro símbolo de um povo como o nosso. “Crepúsculo doloroso” e “Três meninas da mesma rua” são expressões das raças naquilo que apresentam de expressivo. E “Marilene”, uma pretinha de guarda-sol verde e casaco vermelho; “Leques”, medalha de prata do 1º Salão do Rio Grande do Sul; “Anjinho branco e Anjinho preto”, bem como a esplêndida “Casa de caboclo” são, entre muitas, verdadeiras obras de arte, que encantam pelo colorido agradável, pela firmeza do desenho e pelo mundo de ideias sugeridas com o menor número possível de objetos. Até mesmo o leigo pode se aperceber do significado objetivo do que Maria Margarida quis dizer. (EXPOSIÇÃO, 1946)

Cercado assim de todos os lados, tanto pelo misticismo quanto pelo valor artístico, o que havia de controverso em suas explorações da temática racial podia ser debitado na conta do colorido agradável. Se até um leigo entendia o

que Maria Margarida queria dizer, seria o caso de duvidar de quem enxergasse ali qualquer interrogação.

Acontece que a pintora não entendia o assunto bem assim. Um olhar mais sensível, de 1948, conseguiu vislumbrar o alcance da “tão poderosa verdade” que as pinturas dela atribuíam “às nossas figuras populares, às mãos da gente humilde”:

Quem tem ido às suas exposições, realizadas com mestre Ismailovitch, tem visto as crianças de cor, as meninas pretas de laços e sombrinhas garridas, os bebês de olhos cismadores, as garotas de dez anos cuja expressão é velha de amargura. Esses tipos populares nada têm de amaneirado, como nada têm de brutal (CARREIRA, 1948).

Essa coluna da escritora Violeta de Alcântara Carreira, amplamente simpática à pintora, talvez se alinhasse mais de perto com o modo como a própria Maria Margarida queria que suas obras fossem vistas. A popular Revista da Semana, onde a coluna foi publicada, abriu bastante espaço para Ismailovitch e Maria Margarida ao longo dos anos 1930 a 1950, publicando notas e fotografias de suas exposições, assim como uma ou outra matéria mais extensa.

Em maio de 1953 – mais de ano antes de Gregório Fortunato passar a dominar as manchetes de jornal – uma reportagem de quatro páginas, assinada por Mário Morel, trouxe como título, entre aspas, em maiúsculas garrafais: “Eu pintei o anjo negro” (Fig.3). Logo abaixo, um retrato de Maria Margarida, fotografada de baixo para cima, de roupa escura e gola alta, com as mãos cruzadas sobre o peito, iluminada de cima, fazendo incidir sombra dramática sobre seu rosto, pescoço e a parede. Posada diante de um retrato dela, pintado por Ismailovitch, a expressão soturna da pintora sugere algo de funesto. As demais fotos que ilustram a matéria, todas de Adir Vieira, confirmam essa impressão lúgubre, pelas composições inusitadas e o contraste intenso de claro e escuro. Não resta dúvida que a revista quis passar a impressão de uma revelação sensacional, até porque estampou também o título “eu pintei o anjo negro” como uma das cinco chamadas da capa.



Fig. 3 - Revista da Semana (RJ), 30 de maio de 1953. Fundação Biblioteca Nacional/BN Digital/Hemeroteca Digital Brasileira.

Contrastando com o tom dramático sugerido pelo layout e a fotorreportagem, a matéria de Mário Morel não traz grandes surpresas. Trata-se de um perfil da artista, escrito em tom jocoso, destacando o que seriam percebidas pelo leitor como suas excentricidades: falava oito línguas estrangeiras, inclusive grego e latim, tocava harpa, morava num casarão que parecia um museu. O texto mereceria o ocaso jornalístico se não focasse na representação do anjo negro, tema de potencial explosivo, conforme se viu na crítica que a mesma revista dirigiu à peça de Nelson Rodrigues, cinco anos antes. De início, o autor tenta imprimir uma leveza irreverente ao assunto, afirmando que “Maria Margarida faz anjinhos pretos, com asas brancas, uns diabinhos soltos nas nuvens”; mas logo passa à questão do racismo na sociedade brasileira:

Isto faz lembrar uma crônica sobre a famosa artista negra Ruth de Souza, que num dia de procissão, em Copacabana, quis sair de anjo e para sua tristeza ouviu do vigário:

- Já se viu anjo preto? Credo! (MOREL, 1953, p. 35)

A menção a Ruth de Souza, aparentemente gratuita, é curiosa. A atriz foi revelada pelo TEN, integrando a companhia desde seu primeiro espetáculo, e acabou por se tornar sua maior estrela. O jornalista insistiu na lembrança,

fechando o artigo com uma aproximação entre as duas mulheres que, de diferentes maneiras, quiseram materializar o anjo negro:

Gostaríamos de ver agora, aquele vigário de Copacabana, que não deixou a grande artista Ruth de Souza, quando era menina, sair de anjo porque é preta – diante do ‘Anjo Negro’ de Maria Margarida (MOREL, 1953, p. 46).

O final do texto revela o detalhe que o episódio ocorreu quando Ruth de Souza era menina. Esse dado a aproxima ainda mais das representações de Maria Margarida, cujos anjos costumavam ser crianças e jovens.

Por meio da referência a Ruth de Souza, a discussão do anjo negro liga-se ao TEN por mais um elo subterrâneo. Há uma recorrência de nomes e atores em torno da enigmática relação entre santidade e negritude. Em 23 de abril de 1955, dia de São Jorge, a mesma Revista da Semana publicou matéria sobre o culto ao santo guerreiro e como ele unia devotos de origens e opiniões as mais diversas:

Por incúria do destino, pelo menos num ponto Carlos Lacerda e Gregório Fortunato pensam da mesma maneira, foi o que apuramos, num inquérito que visava saber quais as pessoas, em sua maioria artistas, escritores e políticos, que veneram São Jorge, o santo mais cultuado no Distrito Federal.

Abordando Carlos Lacerda, dele ouvimos palavras de fé e de respeito para com São Jorge, santo que venera e que também é para Gregório Fortunato o seu ídolo, pois vem a ser o Ogum dos seguidores da linha de Umbanda, religião do “Anjo Negro” (ALVARENGA, 1955, p. 42).

Entre as dez personalidades retratadas na matéria por meio de fotografias, Gregório está ausente, mas Abdias do Nascimento aparece para ecoar o elo com a afro-brasilidade: “Meu São Jorge é naturalmente meu Ogum. Com a sua espada, é um defensor da fé e dos destinos da raça negra. Por isso, eu creio nele e no seu dia vou reverentemente venerá-lo” (ALVARENGA, 1955, p. 43). Recaiu a Abdias a tarefa de dar voz ao sentimento atribuído ao “anjo negro”. Dessa vez, ao menos, ele não foi silenciado. Ao explicitar o sincretismo religioso, não sem falso didatismo, o artigo opera na fronteira movediça entre os termos sob discussão aqui. Pode São Jorge ser negro também, mesmo sendo santo? Podem-se unir dois princípios dicotômicos? Como na melhor dialética, a síntese

contém em si os antagonismos e os preserva em estado de suspensão permanente.

“Cristo negro” como oxímoro

Se o termo “anjo negro” sugere a conciliação possível do racismo à brasileira nos anos 1940 a 1950, a imagem do Cristo negro indica os limites dessa operação. Ao contrário do Anjo negro de Nelson Rodrigues, que confundiu a parte progressista da sociedade por ser supostamente “anti-negrista”, a representação de Jesus Cristo como homem negro incensou sua parte mais conservadora. Escrevendo no *Jornal do Brasil*, uma crítica denunciou a exposição do Cristo de Cor como blasfema, sacrílega, de mau gosto e recomendou que “deveria ser proibida como altamente subversiva” (URUGUAY, 1955). Poucas semanas depois, o mesmo jornal voltou à tona, invocando a “justificada repulsa dos verdadeiros católicos” (BITTENCOURT, 1955). Ambas as autoras fizeram questão de negar a existência do racismo no Brasil. Benevenuto Cardoso, cronista que escrevia sobre assuntos diversos para o *Jornal do Brasil* a essa época, não deixou dúvida quanto ao que entendia como o alinhamento estético da mostra: “Num corredor, à direita, havia uma exposição modernista do Cristo negro. A ideia já era um paradoxo, pois, como se sabe, Cristo não era negro. Foi mais uma extravagância desses pândegos modernistas” (CARDOSO, 1955).

A reação incensada do *Jornal do Brasil* está longe de ser característica da imprensa como um todo. É importante lembrar que antes de 1956 – início da reforma levada a cabo por Jânio de Freitas, Reynaldo Jardim e Amílcar de Castro, entre outros – o *Jornal do Brasil* não havia se desvencilhado da sua condição de folha popularesca, mais lida pelos anúncios classificados, que ainda ocupavam suas primeiras páginas, do que por sua qualidade jornalística (LESSA, 1955, p. 18-22). Como muitos jornais voltados para o público de baixa renda, sua linha editorial era conservadora.

Foi inteiramente distinto o tratamento dado à iniciativa por outros jornais. O *Correio da Manhã*, o mais destacado diário da capital, noticiou a mostra de modo

circumspecto, porém correto, elogiando Djanira por sua solução plástica do “problema” do Cristo negro (CRISTO, 1955c). O concorrente Diário de Notícias deu maior atenção ainda, abrindo espaço na grande imprensa para que Guerreiro Ramos anunciasse os motivos e o propósito do concurso. O próprio idealizador entendia a ação de representar o Cristo negro como “talvez o maior desafio lançado aos pintores brasileiros”, porque era necessário criar uma fisionomia convincente que “nada tenha de pitoresco ou bizarro” (RAMOS, 1955). Mesmo sendo um certame artístico, a exposição foi vista desde o início mais como experimento sociológico do que como espaço para a realização plástica. Após o encerramento, uma avaliação no mesmo jornal considerou ter sido importante, mesmo concedendo que: “Sucesso estético, na verdade, não houve” (BASTOS, 1955).

Outro jornal que deu boa cobertura ao concurso do Cristo de Cor foi a Tribuna da Imprensa, de propriedade de Carlos Lacerda. Em suas páginas, os leitores foram informados de dados fundamentais, como os nomes dos artistas selecionados para a exposição. Além dos vencedores dos três prêmios em dinheiro – Djanira (Cr\$ 10 mil), Marques de Sá (Cr\$ 6 mil) e Carlos Bastos (Cr\$ 4 mil) – cerca de cinquenta outros artistas mostraram seus trabalhos no salão do Ministério de Educação, dentre os quais Anna Letycia, Geza Heller, Paiva Brasil e Quirino Campofiorito (CRISTO, 1955a; ARTES, 1955; CRISTO, 1955b). A mostra transcorreu no âmbito das atividades do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional e recebeu o apoio de D. Gerardo Martins, OSB, e D. Helder Câmara, o que explica a polêmica despertada nos meios católicos. Além do TEN, a outra entidade promotora do certame foi a revista Forma, fundada no ano anterior e dirigida por Luisa Elza Massena. A divulgação da iniciativa entre os artistas ficou presumivelmente a cargo dela.

O concurso do Cristo de Cor foi viabilizado por uma curiosa coalizão entre ativistas do movimento negro, representantes da Igreja Católica e atores relevantes do meio artístico carioca, tudo com o beneplácito do Ministério da Educação, que cedeu o espaço. Havia, portanto, segmentos da sociedade empenhados no projeto – dispostos inclusive a bancar os prêmios em dinheiro. Essa constatação relativiza a tendência a enxergar o concurso como uma iniciativa quixotesca. Conforme ressaltou Elisa Larkin Nascimento, o concurso

do Cristo de Cor estava inserido na luta maior pela conquista de um “sujeito epistêmico”, para a qual o TEN contava com o apoio de importantes intelectuais dentro e fora do Brasil (LARKIN NASCIMENTO, 2016, p. 94-95). Na mesma semana do Congresso Eucarístico, foi reencenada O filho pródigo (1947), de Lúcio Cardoso, primeira peça escrita especialmente para o TEN (FERREIRA, 2020, p. 15). O apoio de nomes como Augusto Frederico Schmidt, Dinah Silveira da Queiroz e Nelson Rodrigues, entre outros, também contribuiu com esse esforço.

Mais um intelectual branco e mais um Cristo negro precisam ser inseridos nessa trajetória. Ao colocar no palco Jesus como personagem, vivido por um ator negro, a peça Auto da compadecida (1955) logrou o feito de unir negritude e santidade de modo aceitável para a sociedade brasileira da época. O impacto da obra, independentemente de sua qualidade amplamente reconhecida, não deve ser dissociado de toda a discussão que a antecede – desde o Anjo negro, de Nelson Rodrigues, pelo menos, senão antes com O filho pródigo, de Lúcio Cardoso. Dar voz e visibilidade a personagens e atores negros, associando-os ao universo do sagrado cristão, é o ponto que une as três produções teatrais. É plausível que a obra de Ariano Suassuna tenha obtido êxito, onde as outras duas falharam, justamente por empurrar a questão para o registro do cômico e do folclórico. Enquanto a obra de Lúcio remete à parábola bíblica e a de Nelson à tragédia grega, o auto de Suassuna entrega-se à troça, à caricatura e à ironia fina. O riso pode ter ajudado a suavizar a recepção de um assunto propenso a surtir indignação.

Escrita em 1955, a peça Auto da compadecida foi encenada pela primeira vez no Teatro Santa Isabel, em 11 de setembro de 1956, pela companhia Teatro Adolescente de Recife. Dali foi levada para o Rio de Janeiro, por Paschoal Carlos Magno, que a inseriu no Festival de Amadores Nacionais em fevereiro de 1957. Em seguida, foi montada em São Paulo em setembro pelo Teatro Paulista de Comédia, de onde viajou de volta para o Rio de Janeiro. É sugestiva a coincidência de datas entre a escrita inicial da obra e o concurso do Cristo de Cor. O processo de elaboração passou por uma versão reduzida da dramaturgia original, intitulada O processo do Cristo negro, feita para uma apresentação estudantil, antes mesmo da primeira encenação (LIMA, 2019; NETO, 2016).

Abdias do Nascimento enxergava essa última como obra em diálogo com o TEN; e, anos depois, o próprio Suassuna, se não o confirmou explicitamente, deu margem para que esse entendimento prosperasse (LARKIN NASCIMENTO, 2003, p. 377, nota 55; SUASSUNA, 2000). Seja por elos diretos ou indiretos, vale inserir o *Auto da compadecida* no debate mais amplo sobre anjos e Cristos negros.

Em outubro de 1957, o suplemento dominical do Jornal do Brasil – já devidamente reformado e transformado em veículo dileto da intelectualidade carioca – resenhou a peça *Auto da compadecida*, publicada como livro (pela coleção “Teatro Moderno” da editora Agir), e a aclamou como o “grande acontecimento do Primeiro Festival de Amadores Nacionais” ([OSCAR], 1957c). De fato, a obra foi premiada com o primeiro lugar no festival e vinha colhendo elogios da crítica teatral. O texto impresso no jornal foi extraído da introdução ao volume da Agir, escrita por Henrique Oscar, crítico de teatro do Diário de Notícias, que se posicionara ao longo do ano antecedente como defensor da peça, inclusive contra uma ou outra crítica por obscenidade (OSCAR, 1957a). O próprio esteve entre os primeiros a consagrá-la, com uma resenha que viria a ser aproveitada depois para a introdução do livro (OSCAR, 1957b). Assim, o texto publicado em março no suplemento literário do Diário de Notícias ressurgia sete meses depois no suplemento dominical do Jornal do Brasil, com passagem pelo volume impresso. Com uma única resenha, a obra de Suassuna acumulava três referências positivas, bem ao estilo milagreiro da peça. Mais de três, aliás, já que o juízo crítico emitido passou a ecoar através de outros órgãos da imprensa (AUTO, 1957, p. 5).

Na avaliação de Henrique Oscar, o *Auto da compadecida* possui um “sentido moralizante, moralizante do ponto de vista cristão”. Boa parte do seu texto é dedicada a defender a peça de acusações de vulgaridade ou grosseria e a explicitar esse “sentido cristão”. Já com relação à figura do Cristo negro, potencialmente o ponto mais controverso naquele contexto, o crítico teve relativamente pouco a dizer:

Não queremos silenciar sobre uma fala que tem sido muito discutida. Quando João Grilo se espanta ao ver o Cristo negro, este responde que veio assim para mostrar que para ele tanto

faz ser branco como preto, uma vez que não é “americano para ter preconceito de cor”.

Em seguida, ele empreende o exercício de explicar a piada de Suassuna, situando-a no contexto da Segunda Guerra Mundial e da presença de bases militares americanas no Nordeste. O trecho termina por condenar:

esse preconceito [que] realmente revolta, como um dos sentimentos mais anticristãos que possam existir a [sic] sua presença – com a sabida intensidade – num povo que é ou pelo menos pretende ser um paladino da liberdade e da democracia (OSCAR, 1957b, p. 4).

Assim, para Henrique Oscar, a figura do Cristo negro suscitava uma merecida discussão do racismo vigente... porém, nos Estados Unidos.

O Cristo negro de Suassuna não desencadeou, em 1957, o mesmo vitupério dirigido ao Cristo de cor, meros dois anos antes. Há um problema a ser pensado aí: por que não? Talvez seja apenas o fato da precedência. É possível que o concurso do TEN tenha preparado o público para o que viria em seguida, acostumando os ânimos com a ideia de um Cristo negro. Ou talvez não houvesse o mesmo espaço na imprensa carioca para o reacionarismo rançoso, após o ocaso do velho Jornal do Brasil e sua repaginação como jornal da intelligentsia. Mais provável é que a diferença de tratamento tenha relação direta com o contexto em que se deram as duas iniciativas. O que era permitido num palco de teatro, ainda mais experimental, era distinto de algo que se realizasse no âmbito de um Congresso Eucarístico. Finalmente, havia a questão da autoria. Como jovem e então desconhecido dramaturgo, tido como regional, Suassuna não ameaçava o status quo tanto quanto a dupla explosiva constituída por Guerreiro Ramos e Abdias do Nascimento, ambos militantes da causa negra.

Seja qual for o motivo, ou combinação de motivos, o Cristo negro de Suassuna obteve sobrevida cultural onde os demais santos e anjos negros ficaram pelo caminho. Isso se deve, ao menos em parte, a quem lhe deu vida nos palcos durante sua primeira temporada profissional, o ator Haroldo Costa. Revelado pelo TEN – na peça O filho pródigo – Costa interpretou em 1956 o papel-título da peça Orfeu da Conceição (1954), de Vinícius de Moraes, e, em seguida, viveu durante sete meses o Cristo de Auto da compadecida, em 1957 (BARNABÉ, 1959, p. 5). Aliando legitimidade, como ator conhecido e respeitado, à afabilidade

e carisma que consolidaram sua reputação no cinema e na televisão ao longo das cinco décadas seguintes, Haroldo Costa foi capaz de dotar o personagem do Cristo negro de uma qualidade que lhe faltara até então: naturalidade. Assim, realizou tardiamente o programa enunciado por Guerreiro Ramos, de criar um tipo que nada tivesse de pitoresco ou bizarro.

No lugar de Haroldo Costa, o desconhecido Breno Mello foi escolhido para fazer o papel principal no filme *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus, adaptação cinematográfica da peça de Vinícius de Moraes. Premiada com a Palma de Ouro em Cannes, o Oscar e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro, o filme exportou uma visão romantizada da cultura afro-brasileira para o mundo. O *Orfeu* franco-italo-brasileiro pôde trilhar caminhos que nenhum Cristo negro, nenhum anjo negro, nenhum São Jorge jamais conseguiu abrir. Três anos depois, em outubro de 1962, na penitenciária Frei Caneca, Gregório Fortunato foi assassinado por outro detento. No momento em que a luminosa melodia de *Manhã de carnaval*, de Luiz Bonfá, despertava o imaginário mundial para a bossa nova, o histórico “anjo negro” foi silenciado de vez. Enterrava-se com ele alguns recônditos do passado negro do Brasil.

Referências

AGRELA, Lucas. Como Jesus se transformou em um loiro de olhos claros? *Exame*, 19 jul. 2020. Disponível em: <<https://exame.com/ciencia/como-jesus-se-transformou-em-um-loiro-de-olhos-claros/>>. Acesso em 19 ago. 2022.

ALVARENGA, João. O santo de toda gente. *Revista da Semana*, p. 42-43, 23 abr. 1955.

APRESENTAÇÃO de “Anjo negro” ou muito barulho por nada..., A. *Revista da Semana*, p. 36-38, 17 abr. 1948.

ARTES plásticas. *Tribuna da Imprensa*, p. 2, 20 jul. 1955. Caderno 2.

AUTO do Nordeste. *Tribuna da Imprensa*, p. 5, 12-13 out. 1957. Tribuna dos livros.

BASTOS, Clemente de Magalhães. Cristo de côr, idéia que suscitou debates artísticos e sociológicos. *Diário de Notícias*, p. 5, 31 jul. 1955. Suplemento literário.

BARNABÉ. Rádio e TV. Dois minutos com Haroldo Costa. *Correio da Manhã*, p. 5, 04 dez. 1959. 2º caderno.

BITTENCOURT, Adalzira. Cristo negro. *Jornal do Brasil*, p. 1, 03 jul. 1955. 2º caderno.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Maria José. *Arthur Ramos: Luz e sombra na antropologia brasileira: Uma versão da democracia racial no Brasil nas décadas de 1930 e 1940*. Rio de Janeiro: Edições da Biblioteca Nacional, 2004.

CANTON, Ciro. Das “velhas senzalas” às “novas favelas”: a Missa dos Quilombos. *ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História*, 2009, p. 1-10.

CARDOSO Benevenuto. Exposições. *Jornal do Brasil*, p. 2, 23 out. 1955. 2º caderno.

CARDOSO, Rafael. Imaginação diaspórica ou apropriação cultural? A afro-brasilidade nas obras de Dimitri Ismailovitch e Maria Margarida Soutello. *Modos: Revista de História da Arte*, v. 6, n. 1, p. 378-410, 2022a.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022b.

CARREIRA, Violeta de Alcântara. Caixa de ressonância. Maria Margarida e sua pintura. *Revista da Semana*, p. 45, 17 jan. 1948.

CINEMA. Anjo diabólico. *Correio da Manhã*, p. 11, 26 mar. 1947.

CRISTO negro visto pelos artistas. *Tribuna da Imprensa*, p. 1, 18 jul. 1955a. Caderno 2.

CRISTO fosse preto, Se. *Tribuna da Imprensa*, p. 3, 22 jul. 1955b. Caderno 2.

CRISTO de cor. *Correio da Manhã*, p. 14, 26 jul 1955c. 1º caderno.

DOMINGUES, Petrônio. A cor na ribalta. *Ciência e Cultura*, n. 63, p. 52-55, 2011.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: A realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, 25-26, p. 313-363, 2001.

EXPOSIÇÃO de pintura Maria Margarida – D. Ismailovitch. *Vida Doméstica*, p. 40, out. 1946.

FERNÁNDEZ, Marta & SANTIAGO, Vinícius. Anjo negro: As fundações racistas do Estado no Brasil. *Latin American Research Review*, v. 54, n. 1, p. 121-134, 2019.

FERREIRA, Claudia Monique Silva. A encenação de “O filho pródigo” de Lúcio Cardoso: primeira peça escrita para o Teatro Experimental do Negro. *Cadernos Cênicos*, v. 2, n. 3, 2020.

FICÇÃO, história e crítica: uma entrevista do editor José Olympio sobre o movimento literário em 1945. *Correio da Manhã*, p. 1, 24 dez. 1944. 2ª seção.

FREITAS, Anna Lee R. de. A missa bárbara rezada por Glauber Rocha em A idade da terra: um êxtase místico anti-literário e metateatral. *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, 2008.

GREGÓRIO desmente, em juízo, a revista “O Cruzeiro”. *Última Hora*, p. 5, 13 out. 1954a.

GREGÓRIO Fortunato entrevistado, 1954b. 1 vídeo (37 segundos). Publicado pelo canal Picilone_. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zZXx-AjCXFo>. Acesso em: 19 ago. 22.

JOEL torcedor. Cuidado com o América. *Última Hora*, p. 14, 19 nov. 1953.

LARKIN NASCIMENTO, Elisa. *O sortilégio da cor: Identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2003.

LARKIN NASCIMENTO, Elisa. Cristo epistêmico. *ILHA: Revista de Antropologia*, v. 18, n. 1, p. 81-105, 2016.

LEAL, Maria Lucia. Anjo negro: Sexo e raça no teatro brasileiro. *Urdimento*, n. 16, p. 67-75, 2011.

LESSA, Washington Dias. *Dois estudos de comunicação visual*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

LIMA, Carlos de Araújo & FORTUNATO, Gregório. Gregório desmente “O Cruzeiro” e protesta contra uma chantagem. *Última Hora*, p. 6, 08 out. 1954.

LIMA, Magela. *Os nordestes e o teatro brasileiro*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019, cap.2.

MACIEL, Anor Butler. O “Anjo negro” no Ministério da Justiça. *Gazeta de Notícias*, p. 5, 21 mar. 1948.

MAGNO, Paschoal Carlos. “Anjo negro” e a censura. *Correio da Manhã*, p. 11, 31 dez. 1947.

MAGNO, Paschoal Carlos. “Anjo negro”, no Fenix. *Correio da Manhã*, p. 15, 06 abr. 1948.

MOREL, Mário. Eu pintei o anjo negro. *Revista da Semana*, p. 35-36 e 46, 30 mai. 1953.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 223, 2004.

NETO, João Evangelista do Nascimento. E se houvesse discriminação no Brasil? O Cristo negro de Ariano Suassuna e o racismo à brasileira. *Linha Mestra*, n. 30, p. 848-852, 2016.

NOGUEIRA, Kiko. Jesus não era branco: a jornalista americana que ressuscitou o debate sobre a cor da pele de JC. *Portal Geledés*, 18 dez. 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/jesus-nao-era-branco-a-jornalista-americana-que-ressuscitou-o-debate-sobre-a-cor-da-pele-de-jc/>. Acesso em 19 ago. 2022.

NUNES, Mario. Teatros. Fenix. O Anjo negro. *Jornal do Brasil*, p. 8, 06 abr. 1948.

OSCAR, Henrique. Teatro. Resposta paciente a uma leitora muito indignada. *Diário de Notícias*, p. 8, 03 mar. 1957a. 1ª seção.

OSCAR, Henrique. O “Auto da compadecida” de Ariano Suassuna. *Diário de Notícias*, p. 4-5, 24 mar. 1957b. Suplemento literário.

[OSCAR, Henrique]. O livro por dentro: Auto da compadecida. *Jornal do Brasil*, p. 3, 13 out. 1957c. 2º caderno, suplemento dominical.

PEÇA mais discutida do Brasil – “Anjo negro” – estreará hoje, no Fenix, A. *Correio da Manhã*, p. 11, 02 abr. 1948.

PRIMEIRAS teatrais. Anjo negro no Fênix. *A Noite*, p. 2, 03 abr. 1948.

RABELLO, Jessica Maria Marques. *Rainha do Brasil: O mito de Nossa Senhora de Aparecida e a construção da identidade católica na Primeira República*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

RAMOS, Guerreiro. Nosso Senhor Jesus Cristo Trigueiro. *Diário de Notícias*, p. 2 e 4, 10 abr. 1955. Suplemento literário.

REPORTAGEM na base do Galeão. *A Noite*, p. 6, 22 set. 1954.

RIBEIRO, Violeta. A respeito de “Anjo negro”. *Correio da Manhã*, p. 27, 11 abr. 1948.

ROCHA, Antônio. Os inimigos não mandam flores. *Manchete*, p. 45, 25 jul. 1953.

RODRIGUES, Nelson. Censura policial. *Correio da Manhã*, p. 2, 16 mar. 1948a.

RODRIGUES, Nelson. “Anjo negro” e a cegonha. *O Jornal*, p. 2, 11 jul 1948b. Revista.

ROMANCE póstumo de Cordeiro de Andrade, Um. *O Jornal*, p. 3, 21 abr. 1946. Revista.

SHIOTA, Ricardo Ramos. Guerreiro Ramos e a questão racial no Brasil. *Temáticas*, v. 22, n. 43, p. 73-102, 2014.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *O palco como tribuna: Uma interpretação de O demônio familiar*, de José de Alencar. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2003.

SUASSUNA, Ariano. Racismo e capitalismo. *Folha de S. Paulo*, 07 mar. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0703200006.htm>. Acesso em: 19 ago 2022.

TEATRO. *A Noite*, p. 6, 04 dez. 1947.

TEATRO: O caso do “Anjo negro” na censura teatral. *A Noite*, p. 6, 05 jan. 1948a.

TEATRO. Primeira. “Anjo negro”, apresentado por Sandro, no Fênix. *Diário de Notícias*, 1ª seção, 8, 04 abr. 1948b.

TITULAR da Justiça liberou a peça teatral “Anjo negro”, O. *O Jornal*, p. 1, 07 mar. 1948. 2ª seção.

TURNER, Doris J. The “Teatro Experimental do Negro” and its black beauty contests. *Afro-Hispanic Review*, v. 11, n. 1-3, p. 76-81, 1992.

URUGUAY, Alice Linhares. Artes plásticas. Cristo negro. *Jornal do Brasil*, p. 2, 26 jun. 1955. 5º caderno.

ZIEMBINSKI, Zbigniew. Não haverá guerra de Troia. *O Jornal*, p. 2 e 7, 30 mai. 1948. Revista.