

ESTRELA NEGRA, CIDADE BRANCA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE ODELAIR RODRIGUES EM CURITIBA

Celso Fernando Claro de Oliveira¹

Resumo: Odelair Rodrigues foi uma das mais prestigiadas atrizes paranaenses. Ao longo de décadas, ela desenvolveu uma carreira profícua que abrangeu trabalhos no teatro, no rádio, na televisão e no cinema. Reconhecida pelo público, pela crítica especializada e por seus colegas de profissão, Odelair rompeu com parte das barreiras sociais comumente impostas a tantas mulheres negras de origem humilde. Concomitantemente, os desdobramentos de sua trajetória profissional também realçam a recorrência de certas limitações com bases em questões de gênero, etnia e classe social. O presente trabalho se propõe a uma reflexão crítica sobre a carreira da atriz, pensando sua inserção em Curitiba, cidade cuja memória coletiva é marcada pelo apagamento da população negra em favor de supostas “raízes europeias”.

Palavras-chave: Odelair Rodrigues (1935-2003); Curitiba (PR); teatro; relações étnico-raciais

ESTRELLA NEGRA, CIUDAD BLANCA: VALORACIONES ACERCA LA TRAYECTORIA PROFESIONAL DE ODELAIR RODRIGUES EN CURITIBA

Resumen: Odelair Rodrigues fue una de las actrices nacidas en el estado de Paraná más transcententes. A lo largo de décadas, ella construyó una vasta carrera profesional, compuesta por trabajos en el teatro, en la radio, en la televisión y en el cine. Con su trabajo reconocido por el público, por la crítica especializada y por sus colegas de profesión, Odelair rompió con parte de las barreras sociales comúnmente impuestas a tantas mujeres negras de origen humilde. Al mismo tiempo, los despliegues de su trayectoria profesional también subrayan la recurrencia de determinadas limitaciones basadas en cuestiones de género, etnia y clase social. Este artículo se propone a una reflexión crítica acerca de la carrera de actriz de Rodrigues, pensando su inserción en Curitiba, ciudad cuya memoria colectiva es marcada por la ocultación de la población negra en favor de presuntas “raíces europeas”.

Palabras clave: Odelair Rodrigues (1935-2003); Curitiba (PR); teatro; relaciones étnico-raciales

¹ Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e em Jornalismo pelo Centro Universitário de Maringá (Cesumar). Obteve os títulos de mestre em História pela Universidade Estadual de Maringá e de doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Foi bolsista de Doutoramento Sanduíche na Yale University (2014-2015). Atualmente é professor EBTT de História no Instituto Federal do Paraná - Campus Pitanga.

Introdução

Ao final dos anos 1950, Odelair Rodrigues era um dos nomes mais populares do meio artístico curitibano. A partir de papéis no teatro e em programas de rádio, a atriz conquistara o reconhecimento do público e prêmios conferidos pela crítica especializada. Entretanto, tais atividades não lhe proporcionaram uma renda segura, de modo que a jovem artista — àquela altura, prestes a se casar — foi impelida a procurar uma segunda ocupação que lhe garantisse sustento e fosse conciliável às rotinas de ensaios e gravações. Formada em Contabilidade pela Escola Técnica de Comércio, Odelair buscou emprego na área. A procura se revelou uma tarefa ingrata: “já foi preenchida a vaga” era a resposta que recebia ao se apresentar nos escritórios da capital paranaense. Ela tinha consciência do preconceito que enfrentava: “a minha cor é que não está ajudando!”

Após três meses de procura infrutífera, restou-lhe a opção de aceitar trabalho como empregada doméstica, ocupação que sua mãe e ela mesma já haviam desempenhado. Certa vez, um de seus patrões lhe mostrou uma foto em um jornal: era uma imagem de Odelair, eleita a melhor atriz de teatro do ano. Intrigado, o homem lhe interpelou: “Como se explica isso? A senhorita é a melhor atriz do ano e trabalha de empregada doméstica na minha casa?” Ela, então, lhe relatou que desempenhava tal atividade devido às dificuldades financeiras existentes, porém, reafirmou sua ocupação como artista e o valor do diploma de contadora.

A situação descrita acima foi relatada pela própria Odelair em um depoimento ao programa Memória Paranaense, em 1998 (Sua comunicação com José Wille..., 2013). Trata-se de um episódio que pode gerar estranhamento, mas que evidencia o contexto social em que a atriz estava inserida. Negra e de origem humilde, ela construiu uma carreira que desafiou os limites comumente impostos a tantas mulheres que viveram na Curitiba do século XX. Por outro lado, Odelair enfrentou uma série de condicionantes que, de diferentes formas, interferiu em sua vida pessoal e profissional, determinando quais espaços ela podia ocupar dentro e fora do meio artístico.

Por meio deste artigo, propomos discutir a trajetória profissional de Odelair Rodrigues na capital paranaense, levando em consideração as redes de sociabilidades estabelecidas pela atriz, as oportunidades de trabalho disponíveis e as características do

meio artístico em Curitiba, bem como a história oficial da cidade, caracterizada pelo apagamento da população negra. Serão realçadas questões como gênero, etnia e classe, essenciais para nos ajudar a compreender como Odelair alcançou proeminência em um espaço predominantemente masculino, branco e elitista. A análise será complementada por uma avaliação, a partir de fontes primárias, da recepção das performances de Odelair Rodrigues que, muitas vezes desempenhando papéis de mulheres subalternas, subvertia as relações de poder representadas em cena para conquistar a atenção do público e da crítica.

Uma cidade sem pessoas negras: (Re)pensando as representações de Curitiba

A preocupação com a construção de uma identidade paranaense ganhou forças após a emancipação da então Província do Paraná, em 1853.² Membros das elites locais dedicaram-se a estabelecer as características marcantes da Província, a fim de reivindicar um local de relevância para a mesma no cenário nacional. Alessandro Batistella (2012) observa que, desde sua gênese, tal movimento voltou-se para a História e as tradições locais, todavia, foi influenciado por teorias estrangeiras que estavam em voga à época — hoje, reconhecidas como pseudocientíficas. Entre estas, destacam-se a defesa do branqueamento racial e o determinismo geográfico.

Com grande aceitação em parte dos círculos políticos e intelectuais brasileiros, a teoria do branqueamento racial serviu para incentivar a vinda de migrantes europeus ao país: ao considerar que a raça branca era “superior” às demais, os defensores de tal ideia acreditavam que o Brasil se tornaria um país “civilizado” somente após a população branca tornar-se dominante. A popularização dessa teoria levou à aprovação de leis e projetos de Estado visando a fixação desses imigrantes, ao mesmo tempo em que contribuiu para a manutenção de uma série de barreiras sociais que perpetuaram as condições de marginalização às quais a população negra encontrava-se submetida (Batistella, 2012, p. 4-5).

² Até 19 de dezembro de 1853, o território integrava a Província de São Paulo.

O determinismo geográfico define que as características de um meio (clima, relevo etc.) influenciam as condições físicas e psicológicas da população que ali vive, podendo determinar seu “sucesso” ou “fracasso”. Seus defensores viam na Europa um modelo de civilização, em contraponto às regiões de clima tropical. Para esses ideólogos, os europeus, supostamente, teriam lidado com um clima hostil e a escassez de alimentos — fatores que exigiriam maior grau de organização para sobrevivência, o que teria proporcionado o desenvolvimento do continente. O mesmo processo não seria observável nas áreas tropicais, onde, segundo esses pensadores, o calor motivaria a lassidão, enquanto a abundância de alimentos e água não requereria grandes exigências dos nativos. No caso do Paraná, a teoria encontrou respaldo nas características do relevo e do clima, cujas semelhanças com a Europa eram enaltecidas (Batistella, 2012, p. 6).

Amparado em tais ideias, o movimento de construção da identidade paranaense relegou as populações de origem africana a um papel menor. Ao longo do século XIX ganhou força a tese de que poucos negros haviam se fixado na região devido a uma suposta insignificância da escravidão na economia local. De início, o movimento não previa a valorização da figura do imigrante europeu: Batistella ressalta a defesa de uma integração “plena” dos estrangeiros, que incluía o abandono dos costumes de seus países de origem em favor da cultura local. Esse posicionamento mudou paulatinamente à medida que os imigrantes obtinham ascensão econômica, alcançando projeção social e cargos políticos (Batistella, 2012, p. 6-7).

A mudança definitiva com relação à figura dos imigrantes ocorreu a partir da publicação de “História do Paraná” (1899), do intelectual Romário Martins. Nessa obra, Martins destaca a existência de duas ondas migratórias no estado: a primeira, caracterizada pela presença portuguesa, indígena e negra no período colonial; a segunda, ocorrida no século XIX, com a vindia de europeus. Os últimos teriam se sobreposto aos demais, valendo-se de sua cultura “superior” e do branqueamento da população (Batistella, 2012, p. 3-4). Em sua análise de “História do Paraná”, Tatiane Valéria Rogério de Carvalho assinala que Martins construiu a imagem do imigrante como o “ancestral paranaense” por excelência, tornando-o centro da História do estado. (Carvalho, 2017, p. 1). Tanto Batistella quanto Carvalho concordam que Martins trata os

negros como sujeitos passivos, servindo de contraponto ao dinamismo dos europeus (Batistella, 2012, p. 9-10; Carvalho, 2017, p. 11-12).

“História do Paraná” conferiu projeção a Romário Martins, que se aprofundou nos debates sobre a identidade paranaense. Na década de 1920, ele fundou o Clube Paranista e publicou um manifestado intitulado “Paranismo”, neologismo que passou a batizar o movimento identitário. De caráter ufanista, o texto definia como paranista qualquer pessoa que nutrisse afeição pelo estado e almejasse contribuir com seu desenvolvimento. Nesse cenário, o imigrante europeu passou a ser visto como um *self-made man*, um sujeito que superou dificuldades para “fazer a América”. Batistella assinala a importância que o termo “cosmopolita” adquire no manifesto, sendo utilizado para definir uma região marcada por populações de origens diversas, que coexistem a partir de suas diferenças, alcançando um alto patamar civilizatório. O termo serve a uma dupla função, pois enaltece a figura do europeu, ao mesmo tempo em que apaga os conflitos anteriores referentes à ideia de integração total (Batistella, 2012, p. 8).

A fim de divulgar o Paranismo, Martins endossou a publicação da revista “Ilustração Paranaense”. O periódico buscava louvar as qualidades do estado, elegendo os símbolos do Paraná (pinhão, Araucária, entre outros) e assinalando as supostas características da população local a partir de superlativos, como “trabalhadora”, “forte” e “bondosa”. Uma das principais estratégias era realizar comparações com a Europa a fim de justificar a “excepcionalidade” do paranaense. Apesar do relativamente curto período de circulação (1927-30), o ideário da “Ilustração Paranaense” foi apropriado pelas elites locais (Batistella, 2012, p. 9).

Por ocasião do Centenário da Emancipação do Paraná, ocorreu um reavivamento do Paranismo, sobretudo com a publicação da obra “Um Brasil diferente: ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná” (1955), de Wilson Martins. Segundo Batistella (2012, p. 10) e Carvalho (2017, p. 13), Wilson Martins não apenas recuperou o ideário do estado formado por populações de origem europeia, como chegou ao extremo de defender a inexistência das presenças portuguesa, indígena e negra na região. Para o ensaísta, a História do Paraná tem início somente após a chegada do elemento europeu não-ibérico.

Wilson Martins explica a suposta inexistência de afro-brasileiros no Paraná a partir de uma hipotética “piedade” dos habitantes locais, que não teria permitido à

escravidão prosperar na região. Assim, busca assinalar a “excepcionalidade” do território frente ao restante do país. Além disso, ele retoma o preceito do branqueamento populacional, alegando que os negros paranaenses teriam “desaparecido” devido a cruzamentos com brancos ou uma suposta “baixa expectativa de vida”. Novamente, a figura do imigrante europeu aparece como o polo positivo — que supera adversidades por se impor genética e culturalmente frente aos afro-brasileiros (Carvalho, 2017, p. 13).

Capital do estado e centro dos debates do Paranismo, Curitiba foi uma das cidades em que a imagem do Paraná europeizado mais ganhou forças, tornando-se parte da História Oficial do município. Batistella considera que o ideário paranista está no cerne de “mitos” sobre o município, os quais foram difundidos e reforçados “após bem-sucedidas campanhas de marketing” que consolidaram uma imagem eurocêntrica de Curitiba (Batistella, 2012, p. 9). Carvalho (2017, p. 10) endossa tais argumentos, assinalando que as representações da cidade buscam, em grande medida, enaltecer uma suposta excepcionalidade da capital devido às suas “semelhanças” com a Europa. Para tanto, o restante do Brasil emerge como contraponto negativo à Curitiba cosmopolita.

O ideal da “Curitiba branca” consolidou-se na identidade local no século XX, coincidindo com a vida e a carreira de Odelair Rodrigues. Em nosso levantamento de fontes, não encontramos nenhuma menção direta por parte da atriz ao Paranismo. Entretanto, ela demonstrava consciência do apagamento sofrido pela população de origem africana na História Oficial da cidade e seus reflexos no cotidiano. Ao programa “Memória Paranaense”, Rodrigues relatou um caso de *bullying* ocorrido na juventude motivado pelo fato de a cor de sua pele ser considerada “exótica”. Na ocasião, enquanto ia para a escola, foi perseguida por um grupo de meninos que lhe dirigiu provocações jocosas como “olhe lá: uma negra”, “tição” e “chupim”. Ao longo do depoimento, a artista enfatizou o estranhamento que sua presença despertou nos agressores e assinalou, ainda, as diferenças de classe marcante no episódio: ela, moradora de um cortiço, trajada com uniforme escolar de segunda mão e carregando materiais usados; enquanto o líder dos agressores era filho do proprietário de uma fábrica de balas (Sua comunicação com José Wille..., 2013).

Nosso objetivo não é estabelecer uma relação mecânica entre a trajetória de Odelair Rodrigues e a representação socialmente aceita de uma “cidade sem negros”, mas buscar entender como essa mesma representação afetou as ofertas de trabalho, os espaços onde Odelair poderia circular, suas possibilidades de ascensão social, entre outros fatores. Da mesma forma, buscaremos compreender como ela buscou resistir a tais imposições e, dentro das condições existentes, procurou subvertê-las.

Do conceito de artista

Compreender a trajetória profissional de Odelair Rodrigues requer utilizar o conceito de “artista”. Recorremos à Sociologia da Arte Marxista, notadamente, às reflexões de Janet Wolff, que apresenta uma definição do termo que foge dos sentidos de lugar comum, os quais partem de uma visão romantizada para tomar o artista como uma pessoa “iluminada” ou “à frente de seu tempo”. A preocupação central da pesquisadora é entender a natureza social da arte em seus processos de produção, circulação e recepção. Nesse sentido, o estudo de uma obra de arte ou conjunto de obras de arte só é possível quando esses trabalhos e seu(s) autor(es) são entendidos a partir das relações políticas, econômicas, sociais e culturais existentes em um dado contexto histórico.

Wolff assinala que todos os seres humanos estão inseridos em um contexto histórico marcado por instituições, relações e costumes sociais. Estas condições interferem diretamente no meio artístico, determinando quem pode acessá-lo, alcançar sucesso financeiro e projeção profissional etc. Ao mesmo tempo, conforme a autora, deve ser levado em consideração que todo ser humano é dotado de individualidade e liberdade, características importantes no momento da produção artística. Da seguinte maneira, a socióloga sintetiza seu raciocínio:

Tudo o que fazemos está localizado em – e, portanto, é afetado por – estruturas sociais. Isso não significa dizer que, a fim de sermos agentes livres, nós precisamos de algum modo nos libertar das estruturas sociais e agir externamente a elas. Pelo contrário, a existência dessas estruturas e instituições possibilitam qualquer atividade de nossa parte, e isso se aplica igualmente aos atos de conformidade ou aos

atos de rebelião. [...] Toda ação, incluindo ações criativas ou inovadoras, surgem de uma conjunção complexa de numerosas condições e determinantes estruturais. Qualquer conceito de ‘criatividade’ que negue isso é metafísico e não pode ser sustentado. [...] Atividade prática e criatividade estão em uma relação mútua de interdependência com as estruturas sociais (Wolff, 1981, p. 9, tradução nossa).

As colocações de Wolff (1981) são importantes tanto por estabelecer uma relação entre os artistas e as estruturas sociais, quanto por realçar a relevância da biografia de um indivíduo no meio artístico. Segundo a pesquisadora, todos os atos humanos são determinados por variáveis múltiplas (fatores sociais, psicológicos, neurológicos, químicos). Assim, o estudo de um artista, de uma obra ou de um movimento depende não apenas da compreensão do contexto histórico em questão, mas também da análise de elementos biográficos que nos permitam aprofundar nossa pesquisa (Wolff, 1981, p. 10).

A partir de reflexões embasadas nos trabalhos de Karl Marx e Anthony Giddens, Wolff considera que toda ação humana está situada e é determinada por um complexo grupo de estruturas, o qual permite a realização de tais ações ao oferecer condições e possibilidades de escolha. Tal conjuntura garante aos agentes sociais liberdade para agir dentro das condições existentes — liberdade esta relacionada à possibilidade de fazer escolhas, conduzir práticas e monitorar ações de modo consciente e reflexivo. Nesse sentido, a questão da inovação ou da criatividade — tanto no que diz respeito ao trabalho artístico, quanto no que se refere às outras formas de trabalho humano — pode ser entendida como o resultado prático de uma combinação única de estruturas e condições determinantes (Wolff, 1981, p. 24-25).

Tais reflexões são importantes pois Wolff (1981, p. 10-12) combate a ideia de que os estudos sobre arte devem reduzir-se a estudos sobre os artistas, uma vez que essa tendência acaba por ignorar a relação do artista com seu contexto histórico. A fim de evitar esse desvio, Wolff considera que toda forma de arte é coletiva, no sentido em que mesmo as mais “individuais” — como a literatura ou a pintura — exigem que o artista tenha contato com a sociedade à sua volta. O domínio das técnicas não é inerente ao ser humano, logo, um artista precisa ser ensinado por um professor. Necessita ainda de equipamentos de trabalho ou de auxiliares, o que o leva a tecer relações com

comerciantes, inventores, modelos. O apoio de um patrocinador pode ser de grande valia para ajudá-lo a criar. O artista dialoga com seus pares e seu público, é analisado pela crítica especializada e comercializado no mercado das artes. Portanto, a socióloga assinala que a individualidade do artista e as condições para seu trabalho são inteiramente dependentes das estruturas e instituições da prática artística.

Mesmo o sentido de uma obra de arte não pode ser compreendido exclusivamente desde a perspectiva da vontade do artista. Dialogando com interpretações marxistas dos conceitos de cultura e ideologia, Wolff considera que todo produto artístico passa por uma mediação estética e ideológica — a primeira engloba as convenções, técnicas e estilos que marcam uma determinada época ou movimento; enquanto a segunda refere-se às crenças, valores e ideias que circulam nos espaços em que o artista vive. Concomitantemente, deve-se considerar a capacidade do artista em mediar tais elementos, aceitando-os, adaptando-os, criticando-os, ou rebelando-se contra eles (Wolff, 1981, p. 60-66). Desse modo, embora a biografia de um autor seja um elemento importante em uma abordagem do materialismo histórico, é errôneo ater-se apenas a ela como fonte de respostas.

Segundo a pesquisadora, arte e trabalho são elementos indissociáveis, uma vez que o conceito de trabalho, no Marxismo, engloba práticas humanas capazes de transformar a natureza e a realidade, ao mesmo tempo que permitem ao homem expressar-se (Wolff, 1981, p. 12-13). Logo, toda produção artística é um trabalho criativo. Embora essa forma de trabalho seja presente em todas as sociedades, as divisões sociais do mundo capitalista fazem com que nem todos os artistas ou produções artísticas encontrem reconhecimento. Desse modo, há profissionais que alcançam apoio financeiro e da crítica, encontrando maior liberdade para executar seus trabalhos. No caso de Odelair Rodrigues, será possível observar as diferenças nos papéis que ela encontrou no início de sua carreira e a partir do momento em que se consolidou como uma das atrizes mais reconhecidas dos palcos curitibanos.

Enquanto trabalho, Wolff afirma que toda obra de arte é uma manufatura. A ideia pode causar estranhamento quando pensamos o meio teatral, contudo, os argumentos apresentados pela socióloga permitem elucidar a questão. Ela assinala que a arte exige o empreendimento de um processo de produção laborioso, no qual o trabalhador emprega ferramentas (instrumentos e materiais), conhecimentos técnicos

(regras, códigos e convenções) e estudos (sobre estética, arte etc.). Além disso, o trabalho artístico requer prática e autocrítica, a fim de que o artista possa desenvolver suas habilidades. Por fim, uma vez concluído, o trabalho artístico é veiculado em um mercado das artes, que lhe atribui valor e define sua circulação perante diferentes públicos (Wolff, 1981, p. 14-16).

Segundo Wolff (1981, p. 8), todas as produções artísticas podem ser entendidas como “depositórios de significações culturais” e “sistemas de significação”, pois trabalham com significados socialmente compartilhados em um determinado contexto que permitem a identificação por parte do público. Esse processo é permeado pela atribuição de valores que grupos dominantes estabelecem sobre as produções artísticas, buscando difundir uma leitura hegemônica sobre elas. Todavia, segundo a autora, esse processo é mais complexo do que a ideia de uma mera imposição por dois motivos: 1) os demais grupos podem resistir e, até mesmo, reinterpretar as leituras hegemônicas; e 2) as concepções ideológicas e culturais espalham-se pelas sociedades de maneiras bastante próprias (Wolff, 1981, p. 72-73).

Wolff define como “ideologia” o conjunto de ideias e crenças de um povo que estão relacionadas às suas condições atuais de existência. Logo, a autora considera que a ideologia é geralmente fundada nas condições materiais e econômicas de uma sociedade, e promulgada por grupos em posição de poder, de forma nem sempre consciente. A socióloga, entretanto, é bastante crítica em relação à visão da ideologia dominante como um bloco monolítico: para ela, há ideologias coexistentes, as quais podem ser residuais ou emergentes, alternativas ou oposicionistas. Esse cenário desemboca em lutas entre as diferentes correntes, as quais se manifestam na sociedade, incluindo no meio artístico. Além disso, Wolff (1981, p. 53-54) considera que a base material para uma ideologia não é necessariamente a classe social — há ainda fatores geracionais, étnicos e de gênero. Outro importante apontamento da autora é de que a ideologia nunca se manifesta de forma “pura” em uma obra de arte — o artista retrabalha a ideologia, tendo como respaldo as regras e convenções estéticas de seu tempo (Wolff, 1981, p. 61-63).

As colocações de Wolff são relevantes para pensarmos a trajetória profissional de Odelair Rodrigues. Considerando o ideário dominante em Curitiba à época (a cidade “europeizada”), a classe social da família da atriz e seu fenótipo, encontramos uma série

de condicionantes que podem ser interpretadas como obstáculos à sua inserção no meio artístico da capital paranaense. A individualidade e a liberdade criativa de Odelair — inscritas no contexto da época, convém ressaltar — permitiram-lhe buscar meios para romper com os papéis sociais comumente reservados a uma mulher negra, de origem humilde. Odelair encontrou no ambiente escolar um caminho para se inserir no meio teatral, construiu redes de sociabilidade que lhe admitiram encontrar trabalho e buscou diferentes formas para se firmar perante o público, a crítica e seus colegas. Concomitantemente, faz-se necessário salientar que Odelair continuou enfrentando limitações impostas por questões econômicas, étnicas e de gênero.

Da infância aos primeiros anos no teatro profissional

Odelair Rodrigues da Silva nasceu em Curitiba, no dia 27 de janeiro de 1935.³ Ela era a filha mais velha de Alice Costa da Silva, empregada doméstica e lavadeira, e Joaquim Rodrigues da Silva, terceiro-sargento da Polícia Militar. De origem humilde, a família residiu em diferentes bairros da capital paranaense. No depoimento ao “Memória Paranaense”, Odelair revelou que ela e Adagmar, sua irmã mais nova, foram instruídas pela mãe a se dedicar aos estudos e aprender a se defender das provocações preconceituosas que viriam a receber. Odelair seguiu ambos os conselhos à risca: “Na sala de aula, eu sempre fui comportada, aplicada, tinha dez em tudo. No comportamento, eu tinha zero. Tinha que me defender. Batia nas meninas na sala de aula, não queria nem saber. Batia mesmo” (Sua comunicação com José Wille..., 2013).

As orientações de Alice refletem as preocupações de muitas famílias afro-brasileiras no início do século XX. Desde o Pós-Abolição, fomentou-se entre círculos intelectuais negros que a educação seria um mecanismo para a ascensão social. Embora existissem iniciativas voltadas à emancipação dos sujeitos e o combate ao racismo, a busca pelos estudos visava, primordialmente, atender necessidades mais imediatas. Neusa Maria Mendes de Gusmão assinala que a principal preocupação era a capacitação para o trabalho, a fim de transformar os negros em empregados eficientes, capazes de

³ O pai de Odelair levou cinco meses para registrá-la. Em seus documentos pessoais, constava o dia 14 de julho de 1935 como data de nascimento. Cf. LEITE; GEMAEL, 2018. p. 15.

preservar seus postos e garantir o sustento de seus lares. Em grande medida, as famílias afro-brasileiras buscavam “educar-se para superar as marcas e os estigmas de seu passado como escravo ou dele descendente” (Gusmão, 1997, p. 53-74). A preocupação de Alice com a educação das filhas levou-a a buscar matrículas em escolas tradicionais da cidade. Foi em uma delas, o Colégio Estadual Doutor Xavier da Silva, que Odelair teve sua primeira experiência diante de uma plateia, aos sete anos de idade. Em uma apresentação de fim de ano, cantou a música “Vatapá”, de Dorival Caymmi (Sua comunicação com José Wille..., 2013).

Por um breve período, Alice foi obrigada a abandonar esse projeto devido a atribulações causadas pela boemia e pelos relacionamentos extraconjogais de Joaquim. Cansada das traições do marido, expulsou-o de casa em 1945 (Leite; Gemael, 2018, p.15). Assim como muitas mulheres negras de ontem e de hoje, Alice tornou-se mãe solo e arrimo de família. A nova configuração familiar trouxe dificuldades financeiras, fazendo com que ela matriculasse as filhas no Internato Menino Jesus. A passagem de Odelair e Adagmar pela instituição foi conturbada devido às precárias condições do local; em razão disso, Alice buscou o Juizado de Menores. Posteriormente, elas se mudaram para São José dos Pinhais, dividindo uma casa com outras mulheres da família (Leite; Gemael, 2018, p.18-20). A situação demonstra a existência de uma rede de apoio feminina em torno de Odelair.

Ainda nos anos 1940, a família retornou à Curitiba, passando a residir em um cortiço no bairro Alto da Rua XV. Alice casou-se pela segunda vez, com Daniel Costa, e conseguiu emprego nos Correios. O novo relacionamento proporcionou uma sensível melhora na condição financeira da família, de modo que Odelair voltou a frequentar instituições de renome da capital paranaense como o Instituto de Educação do Paraná e o Colégio Estadual do Paraná. Nessas escolas, ela se destacou em diversos projetos esportivos e culturais, Odelair ingressou no Teatro Experimental do Colégio Estadual do Paraná (Tecep), onde recebeu treinamento em atuação, canto e dança. Em 1952, participou da peça “As Rosas de Nossa Senhora”. Apesar do papel secundário, ela chamou a atenção de outro aluno, o qual vinha se engajando para fortalecer o teatro estudantil: Ary Fontoura. No mesmo ano, Fontoura escalou Odelair para participar da montagem de “Sinhá Moça chorou...”, de Ernani Fornari. A peça permitiu a Odelair se destacar no papel cômico de Balbina. Fontoura e ela tornaram-se amigos, dando início

a uma parceria profissional que rendeu frutos nos anos seguintes. A partir de então, Odelair aprofundou sua participação no TECEP e estabeleceu uma rede de sociabilidades com estudantes que se tornariam seus futuros colegas de profissão (Leite; Gemael, p. 27-28).

O papel de Odelair em “Sinhá Moça chorou...” suscita alguns debates. Na entrevista ao programa Memória Paranaense, Odelair afirmou que Balbina fora escrita para ela e refere-se à personagem como uma “crioula”, integrante de um grupo de “três escravos”. Tais elementos evidenciam os estereótipos que marcaram parte da carreira da atriz, pois, muitos dos papéis oferecidos à Odelair ao início de sua carreira eram de mulheres escravizadas ou em situação de subalternidade, como empregadas domésticas. Convém salientar que, provavelmente, Odelair era a única estudante afro-brasileira no grupo, pois atores brancos precisaram recorrer à prática do *black face*⁴ para interpretar os demais personagens negros na montagem da peça (Sua comunicação com José Wille, 2013).

Há alguns ruídos no que diz respeito à natureza do papel de Balbina. Adriane Angheben Eitelven afirma que a versão original da peça, escrita em 1940, já apresentava a referida personagem como uma ex-escravizada que trabalha para seus antigos senhores. É provável que Odelair tenha sido traída por sua memória, passados mais de quarenta anos da montagem, ou, então, que o papel tenha sido reescrito para aquela adaptação. Balbina é uma personagem marcada por contradições. Em sua análise, Eitelven destacou que, na relação desigual com seus patrões, Balbina é “tratada com termos pejorativos que não enobrecem sua pessoa, nem seu trabalho”, é considerada feia e apresenta-se de forma tão submissa que, em algumas cenas, defende os interesses dos brancos. Apesar disso, a mesma Balbina fora descrita como observadora e consciente das ações à sua volta, além de apresentar uma notável transformação à medida que a trama se desenvolve.⁵

A caracterização de Balbina chama a atenção pois inicia uma tendência que marcou a carreira de Odelair Rodrigues: valer-se de papéis disponíveis para subverter as

⁴ *Black face* é a prática por meio da qual uma pessoa branca utiliza maquiagem para escurecer a pele e passar por negra. Odelair Rodrigues não emprega tal termo, porém, assinala que dois colegas — Ary Fontoura e o futuro advogado, René Dotti — tinham de pintar seus rostos com rolha queimada.

⁵ Cf. EITELVEN, 2007.

relações de dominação existentes, alcançando projeção nos palcos. O resultado foi positivo em 1952, pois, embora não fosse a protagonista, Odelair firmou-se como membro de destaque no TECEP, o que lhe garantiu uma carreira nos palcos. “Foi o espetáculo que me deu a oportunidade de sair do teatro amador do colégio e passar a ser atriz profissional”, disse em uma entrevista comemorativa aos cinquenta anos de sua carreira (Mattos, 2001).

Em 1953, Ary Fontoura criou a Sociedade Paranaense de Teatro (SPT). Formada por antigos membros do TECEP, a agremiação tinha por objetivo fomentar o teatro em Curitiba. Odelair recebeu um convite para ingressar no grupo, ao qual só aceitou com anuência da mãe, que demonstrava uma preocupação pertinente. À época, o teatro não era considerado um meio respeitável ou que trouxesse segurança financeira, além de ser marcado por uma estigmatização que recaía de forma cruel sobre as mulheres — por décadas, o trabalho das atrizes foi equiparado ao de prostitutas (Veras, 2011).

O ingresso da SPT marca o início da profissionalização de Odelair Rodrigues como artista. Foi a partir da companhia que ela se aprofundou no domínio dos métodos de atuação teatral, como uso do corpo e da voz. Como parte de sua formação, também viajou a São Paulo para assistir montagens teatrais diversas. Trata-se do processo mencionado por Wolf a respeito do aperfeiçoamento do trabalho artístico. Na entrevista concedida a José Wille, a própria Odelair assinalou a importância do estudo, da prática, do conhecimento técnico e do treinamento formal ao longo de sua carreira, embora ainda se valesse da ideia de “dom” para o teatro (Sua comunicação com José Wille..., 2013).

Em 1953, Odelair atuou três montagens da SPT.⁶ Conforme ressaltam Leite e Gemael, nem todas as montagens foram bem recebidas, entretanto, Odelair chamava cada vez mais a atenção do público e da crítica (Leite; Gemael, 2018, p. 32-33). Por seus trabalhos, ela recebeu o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante de Curitiba (Espelho da Ribalta..., 1955, p. 5). O sucesso profissional não se traduziu em estabilidade financeira, de modo que Odelair precisou conciliar o ofício de artista com o trabalho como empregada doméstica, segundo destacamos ao início deste trabalho. A situação mudou ao final dos anos 1950, quando ela se tornou faturista na Caixas Registradoras S.A. Ela

⁶ Para um levantamento dos trabalhos de Odelair Rodrigues, Cf. Oliveira, 2021, p. 419-420.

manteve o vínculo por quatro anos e obteve promoções, até abandonar a carreira na contabilidade após sua carreira artística permitir-lhe firmar-se economicamente (Sua comunicação com José Wille, 2013).

Ainda na segunda metade da década de 1950, Odelair ampliou seu envolvimento com o teatro curitibano, não somente como atriz, mas também com funções nos bastidores e cargos de gestão. Esse processo foi acompanhado por um movimento para fortalecer o teatro paranaense, que culminou na criação do Grupo Experimental do Guaíra, em 1956. Odelair tomou parte da direção do novo órgão, no cargo de Diretora de Cena.⁷ O grupo realizou uma caravana por diversas regiões do Paraná, apresentando a peça “A Mulher de Outro Mundo”, de Noel Coward (Franciosi, 1956b, p. 2). No mesmo ano, Odelair recebeu o prêmio de Melhor Atriz de Teatro do Paraná (Odelair Rodrigues..., 1957, p. 5).

O crescente engajamento na cena teatral curitibana permitiu a Odelair alcançar uma proeminência inédita para uma mulher negra. Integrar a gestão do Grupo Experimental do Guaira permite-nos observar o reconhecimento de seus pares, além de ser uma função imbuída de autoridade e responsabilidade. Nesse mesmo período, Odelair participou de montagens de peças estrangeiras, recebendo papéis coadjuvantes concebidos para atrizes brancas. Tal processo não se deu sem contradições. Os jornais se valiam da cor da pele de Odelair para identificá-la, o que reforça uma certa ideia de excepcionalidade. Em uma nota publicada no Diário do Paraná, por exemplo, o termo *colored*, comumente empregado para pessoas negras com certo grau de fama, foi utilizado para se referir à jovem atriz (Arsênico..., 1955, p. 6).

Também é possível observar a recorrência de estereótipos ligados à subalternidade e ao exotismo nos papéis oferecidos a Odelair — em “Uma Mulher de Outro Mundo”, ela interpretou uma médium excêntrica; já em “Casa de Bonecas”, de Henrik Ibsen, representou uma babá. É importante salientar que ela tinha consciência das limitações no meio profissional, especialmente após a viagem para São Paulo, onde assistiu a uma montagem de “Porgy e Bess”, espetáculo representado por um elenco negro.⁸ A principal estratégia de Odelair nesse cenário foi valer-se das oportunidades

⁷ Ligado ao Teatro Guaíra, o grupo surgiu da fusão entre a SPT e o Clube do Teatro. FRANCIOSI, 1956b.

⁸ Na mesma nota publicada pelo Diário do Paraná lê-se que Odelair “declarou que não acredita mais em teatro de brancos”.

que lhe eram oferecidas para conquistar ainda mais espaço, realizando atuações aclamadas pela crítica, ao mesmo tempo que construía uma forte relação com o público. Assim, partiu das condições materiais existentes para consolidar-se como artista.

Em 1957, Odelair casou-se pela primeira vez, com Estanislau Costa, que trabalhava nos bastidores da SPT. A notícia do matrimônio foi recebida com preocupação pela coluna “Ronda pelo Teatro”, publicada no jornal Diário do Paraná. De acordo com texto, havia o risco de que a união afastasse a atriz dos palcos, tal qual ocorreria com outras profissionais do ramo (Ronda..., 1957, p. 2). A preocupação pautava-se na estigmatização do teatro já debatida e era procedente, pois Costa tentou persuadir a esposa a abandonar sua carreira. Odelair se negou e continuou atuante no meio teatral. Os embates desgastaram o casamento, situação agravada pelo comportamento violento de Costa. Odelair deixou sua casa e passou a viver em um teatro, contando com o apoio de amigos até obter a separação (Leite; Gmael, 2018, p. 58).

A estrela negra conquista a cidade branca

O ano de 1958 marca uma importante virada na carreira de Odelair: o Grupo Experimental do Guaíra arrendou um prédio abandonado situado na Praça Ruy Barbosa, região central de Curitiba. O espaço ganhou o nome de Teatro de Bolso devido ao seu espaço reduzido. Odelair engajou-se nas atividades do novo espaço, trabalhando como atriz, contrarregra e sonoplasta. Uma das principais iniciativas do grupo era fomentar uma cultura teatral na capital paranaense (Sua comunicação com José Wille, 2013).

Foi no Teatro de Bolso que Odelair teve sua primeira experiência como protagonista, interpretando Mabel na peça “Ela Só É Society”, escrita para ela por Cícero Camargo de Oliveira. O espetáculo consolidou Odelair como uma estrela dos palcos curitibanos, permanecendo oito meses em cartaz e tornando-se um dos espetáculos mais lucrativos da capital paranaense até então (Ela..., 1959, p. 5). Por ocasião da centésima apresentação, foi promovido um coquetel que contou com a presença de autoridades locais, como o prefeito à época, Iberê de Mattos (Centenário..., 1959, p. 2).

O sucesso levou a uma segunda colaboração com o autor, que escreveu “Nega de Maloca”, tendo Odelair em mente para o papel principal. O fato de a atriz, ainda jovem e em início da carreira, interpretar dois papéis concebidos para o seu trabalho chama a atenção — tal prática, em geral, constitui uma honraria reservada a atores veteranos e bem estabelecidos no ramo teatral. O sucesso de Odelair junto ao público fez com que “Nega de Maloca” fosse escolhida para promover um evento benéfico comandado por Hermínia Lupion, primeira-dama do Estado àquela época (Avant..., 1959, p. 8).

Infelizmente não encontramos os roteiros das peças ou estudos sobre os mesmos. O pouco que conhecemos dos espetáculos em questão vem de informações da imprensa da época. De acordo com as fontes, “Ela Só É Society” é uma sátira da alta sociedade protagonizada por Mabel, uma “espôsa [sic] mundana e vulgar” (Ela..., 1958, p. 5). Já “Nega de Maloca” foi descrita como um “retrat[o] [d]a vida nos morros cariocas”, cuja personagem central, Nêga, é “uma desajustada que se alia a um malandro” (Grande Sucesso..., 1959, p. 6).

Tal cenário desemboca em duas reflexões inter-relacionadas. Primeiramente, é importante salientar que o protagonismo não basta. Como bem ressaltou Robert Stam em sua obra sobre representações do negro no cinema brasileiro, as ofertas de trabalho às atrizes afro-brasileiras costumam ser limitadas a papéis estereotipados, que reproduzem e reforçam as relações de desigualdade existentes em nossa sociedade.⁹

Por outro lado, é interessante pensar como Odelair interpretou as duas personagens. Apesar das características negativas das protagonistas, o público prestigiou ambos os espetáculos, o Estado procurou apropriar-se de ambos e Odelair foi elogiada pela crítica por suas performances. O peso do trabalho artístico nesse processo ganha ainda mais força ao retomarmos a ideia de Curitiba como uma cidade marcada pelo protagonismo branco: pela primeira vez, uma mulher negra consolidava-se como uma das principais atrizes do teatro curitibano.

Outro estudo da área do cinema abre novos horizontes a respeito da segunda reflexão. Trata-se da biografia da atriz e cantora Hattie MacDaniel, uma das primeiras mulheres negras a obter destaque em Hollywood, escrita por Jill Watts¹⁰. Apesar de

⁹ Cf. STAM, 2008.

¹⁰ Cf. WATTS, 2005. O título da obra serviu de inspiração para nomear este artigo.

terem nascido em países e em momentos diferentes, Hattie e Odelair enfrentaram desafios similares. Watts assinala que Hattie recebeu ofertas de trabalho majoritariamente restritas a papéis de escravizadas ou criadas. Diante do desejo de firmar-se como artista e da necessidade de sustento por meio de seu trabalho, ela buscou subverter as limitações das personagens para ganhar espaço, agindo dentro das condicionantes impostas pela indústria do cinema. Ao analisar os papéis interpretados pela atriz, Watts destaca a criação de personagens fortes, com senso de dignidade e apurada capacidade de observação, apesar da subalternidade inerente aos papéis. Guardadas as devidas particularidades de ambos os casos, as artistas se valiam das mesmas estratégias.

Há uma diferença importante entre Hattie e Odelair: a atriz curitibana conquistou um poder de protagonismo jamais alcançado pela estadunidense. A partir do sucesso de “Ela Só É Society” e “Nega de Maloca”, Odelair galgou novas oportunidades de trabalho para além do meio teatral. Entre os anos 1950 e 1960, ela participou de espetáculos humorísticos e de variedades ao lado de Ary Fontoura, apresentou programas de rádio e gravou músicas. Embora Hattie tenha se destacado no rádio, a natureza do regime de segregação racial existente nos Estados Unidos fez com que ela fosse considerada uma artista direcionada ao público negro.

Em Curitiba, onde não havia um regime oficial de segregação, Odelair projetou-se para um público mais amplo. Refletir sobre tal cenário exige cuidados. O sucesso de Odelair não resultou em uma maior abertura do meio teatral curitibano para outros artistas negros. Ao longo de sua carreira, ela dividiu os palcos, predominantemente, com colegas brancos. Foi apenas a partir dos anos 1970 que outros atores afro-brasileiros, como Narciso Assumpção, começaram a despontar na capital paranaense, também enfrentando limitações quanto às ofertas de trabalho.

É ainda irônico observar que o sucesso impôs entraves à jovem atriz, que buscava diversificar sua carreira. Odelair passou por um processo de *typecasting*, ou seja, tornou-se fortemente associada a um tipo de personagem, recebendo papéis bastante semelhantes. Em 1963, quando ela demonstrou interesse em protagonizar a peça “Oração para uma Negra” de William Faulkner, a companhia teatral vetou o projeto, alegando que o público não se interessaria em vê-la interpretar um papel de grande carga dramática. O revés indicava um esgotamento das ofertas de trabalho e,

por consequência, de seu sustento, o que levou a artista a externar suas frustrações na imprensa:

Na primeira oportunidade que tiver partirei para São Paulo ou Guanabara. Em Curitiba não há perspectivas para a vida artística, no que concerne a salários. E como o meu negócio é ganhar "tutu", não perderei qualquer oportunidade de me transferir para um grande centro artístico. [...] Em nosso Estado já alcancei o máximo possível. De agora em diante, se aqui permanecer, ficarei marcando passo, o que, convenhamos, não é interessante para minha carreira [sic] (Odelair Rodrigues..., 1963, p. 3).

Nesse período, teve início outra importante parceria profissional de Odelair, com seu segundo marido, o bancário José Boaventura Barbosa, envolvido com o meio artístico curitibano. Sob o pseudônimo de Paulo de Avelar, ele escreveu trabalhos diversos, incluindo papéis representados por Odelair. A parceria foi particularmente bem-sucedida em um meio de comunicação que começava a despontar à época: a televisão. Ao início dos anos 1960, ambos foram contratados pela TV Paraná, do grupo Diários Associados. Os programas, então, eram produzidos em Curitiba, o que ampliou as oportunidades de trabalho para atores paranaenses. Odelair participou de novelas, séries e programas de auditório, repetindo a dupla com Ary Fontoura. Por sua versatilidade, foi comparada a Grande Otelo, um dos mais importantes atores afro-brasileiros do século XX (Motta, 1962, p. 2).

Após os bem-sucedidos projetos em Curitiba, Odelair e Ary buscaram oportunidades no Rio de Janeiro. A iniciativa marcou a separação da dupla, pois Ary foi contratado por uma companhia de teatro, enquanto Odelair retornou ao Paraná. No depoimento ao Memória Paranaense, Odelair apenas menciona que os grupos eram “muito fechados”, o que dificultou sua inserção. É possível refletir se tais dificuldades não foram ocasionadas pelo racismo. Em Curitiba, Odelair gozava de reconhecimento e interpretava papéis diversos. No Rio de Janeiro, as ofertas de trabalho para uma mulher negra revelaram-se mais escassas, ao contrário do que a atriz imaginava.

De volta a Curitiba, Odelair ampliou sua atividade na televisão. Seus dois principais trabalhos na TV Paraná foram marcados pela questão racial e/ou da subalternidade. Em 1965, ela participou da adaptação de “A Escrava Isaura”, na qual interpretou Rosa, uma das principais antagonistas da trama. No ano seguinte, representou Mamãe Dolores, mulher negra que assume a criação de um menino branco,

neto bastardo de seu patrão, na telenovela “O Direito de Nascer”. A última foi alvo de uma extensa campanha promocional promovida pelo jornal Diário do Paraná, do grupo Diários Associados. Como parte da campanha, Odelair e sua colega de elenco, Claudete Baroni, percorreram importantes pontos do centro de Curitiba, acompanhadas de fotógrafos que registraram suas interações com os fãs. As imagens foram publicadas ao longo do mês de janeiro de 1966, acompanhadas de notas jornalísticas.

Ainda que a análise das fontes nos permita deduzir que parte das ações foi ensaiada, é interessante refletir sobre como Odelair assume o papel de estrela na campanha publicitária. A elegância da atriz contrasta com a simplicidade de sua personagem. Na maioria das imagens, ela ocupa um espaço privilegiado ao centro das fotografias ou em primeiro plano. Em um dos registros mais interessantes, a artista atravessa a Rua XV de Novembro, uma das mais movimentadas da cidade, em frente a uma fila de automóveis estacionados. “...E ela parou o trânsito”, afirma a legenda da imagem, buscando veicular a ideia de que a cidade parou para admirá-la (E Ela..., 1966, p. 2).

O “Direito de Nascer” rendeu a Odelair o Prêmio Curumim de Melhor Atriz de Telenovela e consolidou-a como um dos principais nomes da TV Paraná (Os Melhores..., 1967). Por ocasião do sucesso da obra, Odelair foi fotografada ao lado de outros colegas como parte do “elenco de ouro” da empresa. Ela é a única pessoa negra na imagem e, mesmo sendo uma das protagonistas da trama, foi enquadrada no canto direito da imagem, como se estivesse à margem do enquadramento. Tal detalhe reacende questionamentos sobre as oportunidades de trabalho a atores afro-brasileiros e, de forma mais geral, os espaços ocupados por negros e brancos em Curitiba à época (TV: O Valor..., 1968, p. 5).

Odelair manteve-se atuante na televisão curitibana até o final dos anos 1960, quando programas gravados no eixo Rio de Janeiro-São Paulo desbancaram a produção local. Ela encontrou novas oportunidades na publicidade. Uma das peças mais famosas da atriz foi um comercial para o Café Damasco nos anos 1980 (Comerciais Antigos Londrina, 2020). Na peça, com 30 segundos de duração, Odelair mais uma vez parte de um papel subalterno para subverter as relações sociais representadas em cena.

A ação se desenvolve na cozinha de uma casa de classe média. Odelair interpreta uma empregada doméstica que trabalha para uma família branca — pai, mãe

e filhos. A peça se inicia com um close das mãos de personagem, seguido por uma sequência de planos médios da mesma e um close de seu rosto durante o preparo do café. Ela quebra a quarta parede, olhando diretamente para a câmera, como que buscando falar aos telespectadores, enquanto canta o animado jingle da marca, voltado a enaltecer as qualidades do produto.

Uma transição ocorre aos oito segundos: a câmera acompanha a empregada doméstica até a mesa, onde a família está sentada. Segue-se uma sequência de imagens enfatizando o café sendo servido e consumido pelos personagens brancos, os quais se unem à canção. As mesmas são intercaladas por imagens da empregada doméstica, que canta e dança, ora sozinha, ora acompanhada por uma das crianças. A peça se conclui com a tomada de um pacote de café em primeiro plano, com a família sentada à mesa, aparecendo desfocada ao fundo. À esquerda do pacote, há um pequeno quadro em que a empregada doméstica oferece café ao espectador.

Apesar da curta duração, o comercial oferece um rico e contraditório conjunto de representações. A posição de subalternidade da empregada doméstica interpretada por Odelair é acentuada por uma série de elementos — o uniforme de trabalho, a ação restrita à cozinha, a subserviência à família. Ela prepara e serve o café, mas, em nenhum momento, consome a bebida. Por outro lado, é Odelair quem apresenta o produto, canta suas qualidades, fala ao espectador. Ela reinterpreta a subalternidade da personagem, dotando-a de carisma por meio dos movimentos de dança, da voz melodiosa e do sorriso. Os atores que interpretam a família não são famosos e, raramente, olham para a câmera, tornando-se coadjuvantes. Odelair conduz a ação, tornando-se a estrela do comercial.

Diante das mudanças no meio televisivo, Odelair dedicou-se ao teatro, aproveitando a proeminência alcançada no papel de Mamãe Dolores para diversificar sua carreira. Ela jamais abandonou o humor, uma de suas marcas registradas, contudo, passou a investir em papéis dramáticos, sobretudo como protagonista. Em 1970, ela realizou o sonho de estrelar “Oração para uma Negra”. Também se destacou por papéis anteriormente representados por mulheres brancas — como a personagem-título de “Zefa entre os Homens”, de Henrique Pongetti, interpretada por Nicette Bruno na montagem original (Oliveira, 2021, p. 413).

Nas duas décadas seguintes, Odelair privilegiou obras de dramaturgos curitibanos, tais como Eddy Franciosi, Paulo Vítola e João Luiz Fiani — com o último, firmou uma nova parceria, que lhe rendeu papéis em espetáculos que satirizavam clássicos literários e filmes de sucesso. Ela também se engajou no teatro infantil, a fim de popularizar essa modalidade junto ao público (Oliveira, 2021, p. 413). Por suas contribuições, recebeu diversos prêmios, incluindo o Troféu Comunicação da Cidade de Melhor Atriz pela peça “O Contestado”, de Romário Borelli, em 1980 (Troféu Comunicação..., 1980, p. 7), e foi homenageada com a Sala Odelair Rodrigues, um espaço para exposições situado no Teatro José Maria Santos (Alvetti, 1986, p. 18).

Apesar do reconhecimento, Odelair continuou recebendo papéis relacionados à subalternidade. Um dos casos mais emblemáticos foi “Romeu e Julieta – A Comédia” — a encenação visava a homenagear os cinquenta anos de carreira da artista, porém, reservaram-lhe o papel de uma ama (Leite; Gemael, 2018, p. 122). Buscamos o texto original da peça a fim de avaliar se foram realizadas adaptações para oferecer maior destaque à personagem, contudo, não o encontramos. Ela continuou a trabalhar até 2003, quando estrelou seu último espetáculo: “O Corvo”, adaptação da obra de Edgar Allan Poe.

O ativismo político de Odelair Rodrigues

Um aspecto ainda pouco explorado na vida de Odelair Rodrigues é seu ativismo. A causa racial era uma preocupação candente da atriz, que usava sua projeção para denunciar o preconceito na capital paranaense. Ao longo do depoimento a José Wille, por exemplo, Odelair enfatiza como a discriminação afetou sua vida pessoal e profissional, destacando a necessidade de luta para se firmar. Entretanto, a imprensa curitibana não demonstrou grande interesse em acompanhar essa trajetória da artista, salvo em um momento bastante específico: o Centenário da Abolição da Escravatura, em 1988. Considerando a representação dominante da “cidade branca”, é como se a abordagem do tema devesse ser restrita a momentos específicos.

Odelair ocupou os espaços que lhe foram possibilidos nesse período. Ela teve seu nome inscrito no Monumento à Colônia Afro-brasileira de Curitiba, recebeu o título

de “Vulto Emérito”, da Câmara dos Vereadores de Curitiba (Vulto Emérito..., 1988, p. 3), e participou de uma sessão especial realizada na Assembleia Legislativa do Estado do Paraná. Apesar disso, a atriz era bastante crítica da data. Em um depoimento ao jornal literário Nicolau, criticou as celebrações que enalteciam figuras da História Tradicional e destacou as lutas históricas dos afro-brasileiros para se integrar à sociedade apesar da falta de projetos estatais e leis para amparar esse processo (Além da Cor, 1988, p. 3).

A artista destacou-se ainda pelo seu engajamento no cenário cultural, fazendo cobranças junto ao Estado. Em 1987, ela integrou o grupo de artistas que dirigiu uma carta aberta ao governo do Paraná, na qual reivindicavam o direito de indicar o superintendente do Teatro Guaíra. Ela também criticou os baixos investimentos na Pasta de Cultura e Esporte, então ocupada por seu antigo colega de palcos, René Dotti (Artistas querem indicar..., 1987, p. 22).

Na virada do século XX para o XXI, Odelair recebeu diversas homenagens por sua dedicação ao teatro. Foram prêmios pelo conjunto de sua obra, reportagens especiais em meios de comunicação e, até mesmo, espetáculos alusivos aos cinquenta anos de sua carreira. Ao analisarmos tais homenagens, é possível observar a recorrência de uma contradição que evidencia amargas permanências na História de Curitiba: embora o material jornalístico reverencie sua longa carreira, identifica-se apenas de forma pontual o debate quanto à relevância de uma mulher negra e de origem humilde alcançar tamanha proeminência.

Convém salientar que mesmo o fato de ter alcançado sucesso não livrou Odelair de sofrer demonstrações de preconceito. No depoimento concedido ao jornalista José Wille, ela relatou um acontecimento do início de sua carreira, quando foi impedida de participar de um baile de carnaval (Sua comunicação com José Wille, 2013). O jornal “O Diário do Paraná” registrou outro ocorrido com a atriz, em 1975: ela foi impedida de entrar no Edifício Asa, um dos mais tradicionais de Curitiba. O próprio síndico teria barrado a artista, sob gritos de “nesse prédio, preta não entra” (Arinos para Síndico..., 1975, p. 8). Embora o jornal assinale a possibilidade de o homem responder na Justiça, o caso não ganhou maior repercussão.

À Guisa de Conclusão

Por meio deste artigo, esperamos ter contribuído para o resgate da história de Odelair Rodrigues, enfatizando seus esforços para desafiar — dentro das condições materiais existentes — o discurso oficial e as convenções sociais dominantes na cidade de Curitiba, em especial, no que diz respeito aos espaços e oportunidades reservados às pessoas negras. Foi possível observar como Odelair valeu-se da educação, da construção de redes de sociabilidade e da aplicação de seus conhecimentos sobre atuação para se estabelecer como uma das estrelas da capital paranaense. Buscamos ainda enfatizar como a artista precisou reinterpretar papéis estereotipados, valendo-se de sua liberdade artística para tornar tais personagens atrativos ao público. Salientamos ainda que sua luta assinala as limitações impostas à maioria da população afro-brasileira, a fim de reforçar as relações de subalternidade historicamente constituídas.

Odelair Rodrigues faleceu em 1º de julho de 2003, deixando um legado de mais de quarenta participações em peças teatrais, três filmes e inúmeros trabalhos no rádio e na televisão. Seu último trabalho veio a público em 2005. Trata-se do filme “Quanto Vale ou É por Quilo?”, de Sérgio Bianchi, no qual ela interpretou Lucrécia, uma escrava viúva que busca a alforria após décadas de exploração. Este último papel sintetiza as representações contraditórias que marcaram a carreira da atriz, pois traz uma personagem em condição de subalternidade que busca, dentro dos meios existentes, conseguir defender e realizar seus interesses.

Lucrécia é uma personagem menor, com poucas falas e pouco tempo em cena, que quase sempre é representada realizando serviços domésticos, realçando sua posição de subalternidade. Todavia, Lucrécia manifesta sua indignação de diferentes maneiras. Em um *close-up*, a câmera ressalta a fúria silenciosa por trás de seus olhos. Sua voz cansada expressa o descontentamento com o patrão, que não reconhece sua dedicação, e continua a explorá-la apesar da idade avançada e das dores que sente. A única saída para Lucrécia alcançar seu objetivo é submeter-se a um acordo pouco vantajoso: ela propõe a uma mulher branca, tida como amiga, que compre sua liberdade e, em troca, irá trabalhar para saldar a dívida com juros. Uma vez livre, trabalha arduamente por três anos até quitar os débitos. Em sua última cena, Lucrécia e a “amiga” encaram a câmera lado a lado. A mulher branca sorri diante do lucro obtido,

enquanto o rosto de Lucrécia muda rapidamente de um sorriso para uma expressão de contrariedade, reconhecendo sua exploração mesmo por aqueles que se apresentam como aliados (Quanto vale..., 2005).

Odelair recebeu diversas homenagens, incluindo uma rua em seu nome no bairro Campo Comprido (Câmara destaca..., 2004). Após sua morte, o ativismo da atriz começou a ser resgatado. Tal processo acompanha as iniciativas dos movimentos negros nos últimos vinte anos, engajadas em valorizar lutas e resistências previamente apagadas. Em 2002, a Cia Ká de Teatro lançou o espetáculo “Odelair – Uma Peça Teatral”, sobre sua trajetória nos palcos (Caldas, 2022). Tais homenagens indicam uma mudança, ainda recente, por meio da qual o nome de uma mulher negra enraíza-se à História e à memória de Curitiba.

Referências

- ALÉM da Cor. **Nicolau**, Curitiba, maio 1988, p. 3.
- ALVETTI, Celina. Entreato. **Correio de Notícias**, Curitiba, 18 maio 1986, p. 18.
- ARINOS para o síndico do “Asa”. **Diário do Paraná**, Curitiba, 21 set. 1975, p. 8.
- ARSÊNICO & alfazema. **Diário do Paraná**, Curitiba, 26 jul. 1955, p. 6.
- ARTISTAS querem indicar superintendente do Guaíra. **Correio de Notícias**, Curitiba, 08 fev. 1987, p. 22.
- ASSEMBLEIA. **Correio de Notícias**, Curitiba, 13 maio 1988, p. 5.
- AVANT Première" dia 12 no Guaira: "Nega de maloca". **Correio do Paraná**, Curitiba, 10 out. 1959, p. 8.
- BATISTELLA, Alessandro. O Paranismo e a invenção da identidade paranaense. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 6, n. 11, p. 1–13, 12 jul. 2012.
- CALDAS, Ana Carolina. Peça de teatro presta homenagem à atriz paranaense Odelair Rodrigues. **Brasil de Fato**, Curitiba, 11 nov. 2022. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2022/11/11/peca-de-teatro-presta-homenagem-a-atriz-paranaenseodelair-rodrigues>. Acesso em: 27 dez. 2023.

CÂMARA DESTACA trabalho de Odelair Rodrigues. **Câmara Municipal de Curitiba**, Curitiba, 5 abr. 2021. Disponível em: <<https://www.curitiba.pr.leg.br/informacao/noticias/camara-destaca-trabalho-de-delair-rodrigues>>. Acesso em: 21 dez. 2023.

CARVALHO, Tatiane Valéria Rogério de. O discurso fundador da construção da identidade curitibana e a invisibilidade sobre o negro. **Interfaces**, v. 8, n. 1, p. 7–17, 2017.

CENTENÁRIO da comédia. **Diário do Paraná**, Curitiba, 12 maio 1959. Segundo Caderno, p. 2.

COMERCIAIS ANTIGOS LONDRINA. Comercial Café Damasco Anos 80. **YouTube**, 29 set. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0a9-Z3JPLH4&ab_channel=COMERCIAISANTIGOSLONDRINA>. Acesso em: 27 dez. 2023.

E ELA parou o trânsito. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 jan. 1966. Terceiro Caderno, p. 2.

ELA só é society. **O Dia**, Curitiba, 27 dez. 1958, p. 5.

EITELVEN, Adriane Angheben. 2007. **O Pampa além das Fronteiras**: identidade e revolução em Sinhá Moça Chorou, de Ernani Fornari. 100 p. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul/RN, 2007.

ELA só é society" - 8º mês de absoluto sucesso. **O Dia**, Curitiba, 13 jun. 1959, p. 5.

ESPELHO da Ribalta. **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 abr. 1955, p. 4.

FRANCIOSI, E. A. Ronda pelo teatro. **Diário do Paraná**, Curitiba, 18 set. 1956. Segundo Caderno, p. 2.

FRANCIOSI, E. A. Ronda pelo teatro. **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 mar. 1956. Segundo Caderno, p. 4.

GRANDE sucesso no Teatro de Bolso: "Nêga de Maloca". **A Tarde**, Curitiba, 25 dez. 1959, p. 6.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. Fundo de memória: Infância e escola em famílias negras de São Paulo. **Cadernos CEDES**, v. 18, n. 42, p. 53–74, 1997.

LEITE, José Carlos Corrêa; GEMAEI, Rosirene. **Odelair Rodrigues**. Curitiba: Editora do Autor, 2018.

MATTOS, Simone. 50 anos de palco. **Folha de Londrina**, Londrina (PR), 16 jul. 2001.

MOTTA, Irene. Rádio-TV. **Diário do Paraná**, Curitiba, 4 mar. 1962. Segundo Caderno, p. 2.

ODELAIR Rodrigues deixará a comedia. **Última Hora**, Curitiba, 9 maio 1963, p. 3.

ODELAIR Rodrigues. **O Dia**, Curitiba, 09 jan. 1957, p. 5.

OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. Odelair Rodrigues da Silva (1935-2003). In: VANALI, Ana Crhistina et al. (Orgs.). **Os nomes da placa: a história e as histórias do Monumento à Colônia Afro-brasileira de Curitiba**. Curitiba: SESC-PR, 2021, p. 408.

OS MELHORES de 66. **Diário do Paraná**, Curitiba, 08 jan. 1967. Segundo Caderno, p. 2.

QUANTO Vale ou É por Quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sérgio Bianchi e Paulo Galvão. Roteiro: Sabina Anzuategui, Eduardo Benaim, Sérgio Bianchi e Newton Cannito. Brasil: Europa Filme, 2005. 1 DVD. 21 min, 3 segs. - 26 min, 53 segs.

RONDA pelo teatro. **Diário do Paraná**, Curitiba, 22 jan. 1957. Segundo Caderno, p. 2.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

SUA COMUNICAÇÃO COM JOSÉ WILLE. Memória Paranaense Odelair Rodrigues 1998 integral. **YouTube**, 22 fev. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eoSgbTAXrxA>>. Acesso em: 10 maio 2021.

TROFÉU Comunicação da Cidade outorga à Gazeta o título de Melhor Jornal. **Diário da Tarde**, Curitiba, 21 mar. 1980, p. 7.

TV: o valor da prata da casa. Diário do Paraná, Curitiba, 13 out. 1968. Terceiro Caderno, p. 5.

VERAS, Flávia Ribeiro. Os artistas como trabalhadores: a sua história através dos arquivos da polícia. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 16, 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

VULTO emérito para atriz. **Correio de Notícias**, Curitiba, 1 jun. 1988, p. 3.

WATTS, Jill. **Hattie McDaniel**: Black Ambition, White Hollywood. Nova Iorque: HarperCollins, 2005.

WOLFF, Janet. **The Social Production of Art**. London and Basingstoke: The MacMillan Press, 1981.

Recebido em 30/07/2025
Aceito em 23/09/2025