

O texto do
NEGRO
ou o negro no
TEXTO

Emerson de Paula

ISBN: 978-65-86283-46-4

 Stricto
sensu
Editora

O texto do
NEGRO
ou o negro no
TEXTO

Stricto Sensu Editora

CNPJ: 32.249.055/001-26

Prefixos Editorial: ISBN: 80261 – 86283 / DOI: 10.35170

Editora Geral: Profa. Dra. Naila Fernanda Sbsczk Pereira Meneguetti

Editor Científico: Prof. Dr. Dionatas Ulises de Oliveira Meneguetti

Bibliotecária: Tábata Nunes Tavares Bonin – CRB 11/935

Capa: Elaborada por Luciana Bittencourt

Foto da Capa e Contracapa: Marcello Nicolato

Foto do Autor: Fabrício Peixoto

Avaliação: Foi realizada avaliação por pares (pareceristas *ad hoc*)

Diagramação: Luciana Bittencourt e editor de layout Stricto Sensu Editora

Revisão: Realizada pelo editor de texto, layout e autor

Conselho Editorial

Prof^a. Dr^a. Ageane Mota da Silva (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Acre)

Prof. Dr. Amilton José Freire de Queiroz (Universidade Federal do Acre)

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Prof. Dr. Edson da Silva (Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri)

Prof^a. Dr^a. Denise Jovê Cesar (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Santa Catarina)

Prof. Dr. Francisco Carlos da Silva (Centro Universitário São Lucas)

Prof. Dr. Humberto Hissashi Takeda (Universidade Federal de Rondônia)

Prof. Msc. Herley da Luz Brasil (Juiz Federal – Acre)

Prof. Dr. Jader de Oliveira (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP - Araraquara)

Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos (Universidade Federal do Piauí – UFPI)

Prof. Dr. Leandro José Ramos (Universidade Federal do Acre – UFAC)

Prof. Dr. Luís Eduardo Maggi (Universidade Federal do Acre – UFAC)

Prof. Msc. Marco Aurélio de Jesus (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Rondônia)

Prof^a. Dr^a. Mariluce Paes de Souza (Universidade Federal de Rondônia)

Prof. Dr. Paulo Sérgio Bernarde (Universidade Federal do Acre)

Prof. Dr. Romeu Paulo Martins Silva (Universidade Federal de Goiás)

Prof. Dr. Renato Abreu Lima (Universidade Federal do Amazonas)

Prof. Msc. Renato André Zan (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Rondônia)

Prof. Dr. Rodrigo de Jesus Silva (Universidade Federal Rural da Amazônia)

EMERSON DE PAULA

O TEXTO DO NEGRO OU O NEGRO NO TEXTO



Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P234t

Paula, Emerson de

O texto do negro ou o negro no texto / Emerson de Paula. –
Rio Branco : Stricto Sensu, 2021.

86 p.: il.

ISBN: 978-65-86283-46-4

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283464

1. Antropologia. 2. Artes. 3. Educação. I. Título.

CDD: 305.8

Bibliotecária Responsável: Tábata Nunes Tavares Bonin / CRB 11-935

O conteúdo dos capítulos do presente livro, correções e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

É permitido o download deste livro e o compartilhamento do mesmo, desde que sejam atribuídos créditos aos autores e a editora, não sendo permitido à alteração em nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

À memória da minha Mãe, Clitia de Paula Silva, que há muito tempo não me via com os olhos, mas com a lembrança de como eu era ainda em 2001. A partir daí só os olhos do seu coração me enxergavam. No início da trajetória desta escrita você se foi deixando-me entre encruzilhadas tornando-se memória. E é ela - a memória - que me guiou nesse intenso e instigante caminho.

SUMÁRIO

Apresentação.....	08
Percorrendo Caminhos Ignorados.....	10
Capítulo 1 – O Negro no Texto ou o Texto do Negro	13
Capítulo 2 – De quando no corpo se inscreve a voz que não é só minha	33
2.1 – Do Vivido e do Teorizado.....	36
2.2 – Fios de Lembrança e Esquecimento.....	39
2.3 – Vias diversas de elaboração discursiva.....	46
Capítulo 3 – De quando a voz que não é só minha no corpo se inscreve.....	53
3.1 – Narrador/Autor.....	58
3.2 – Por dentro/por fora	63
3.3 – Masculino/Feminino	67
3.4 – Ir/Vir.....	72
UBUNTU	76
Bibliografia referenciada no texto e Bibliografia sobre a temática da pesquisa	81
Sites Pesquisados	85
Índice Remissivo	86
Autor	87

Apresentação

Laroyê!!!

Saúdo a Pedra Primordial, o dono do mercado, aquele que permite as boas trocas, o dono das encruzilhadas para abrir esta gira. *Laroyê Exu! Mojubá Exu!*

Saúdo o Prof. Dr. Emerson de Paula, meu amigo, meu irmão, presente que as encruzilhadas da vida me deu. Sinto-me honrada em apresentar esta gira epistemológica sobre o Teatro Negro no que concerne ao protagonismo da fala, a narrativa, o texto. *O Texto do Negro ou Negro no Texto* é uma obra insurgente na medida em que, à cada página lida, somos inseridos na história do Teatro a partir da presença deste corpo na cena à revelação deste corpo em cena.

O Texto do Negro ou Negro no Texto corrobora sobretudo para o chão da Arte-Educação, território este o qual meu corpo também se inscreve enquanto Professora Pesquisadora. O Prof, Dr. Emerson de Paula, nos contextualiza o Teatro Negro nos convidando a todas, todos e todes a perceber por meio dos enredos das peças apresentadas, como os valores civilizatórios de matriz africana e afro brasileira se engendram na tessitura dos textos e nas inquietações do próprio autor, que reconheço como minhas também, nos momentos em que reconhecia corpos jovens de meninas pretas, meninos pretos, meninos pretos, na dualidade entre presença e invisibilidade ainda recorrentes no território brasileiro.

O Texto do Negro ou Negro no Texto é um convite à grande roda da GIRA, proposta pelo autor. Convite este, capaz de afetar nossos sentidos, mexer nossos corpos, nos tirar do lugar. Nos convida a conhecer uma outra forma de ver o corpo negro que antes fazia parte da cena. A partir da criação do Teatro Experimental do Negro este corpo entrou em Cena!

Você, assim como eu, aceitamos o convite do autor em fazermos parte desta leitura tão necessária nestes tempos tão difíceis. *O Texto do Negro ou Negro no Texto* é um convite a conhecermos a história do Teatro a partir da epistemologia do corpo negro, autor de sua própria narrativa.

A você, Prof. Dr. Emerson de Paula, meu amigo, meu irmão, máxima gratidão por dividir conosco este inteiro que é você.

A Gira está aberta! *Laroyê!!!*

Profa. Luciana de Souza Matias

Ékede Filha de Osum

*“Eu sou descendente Zulu
Sou um soldado de Ogum
Um devoto dessa imensa legião de Jorge
Eu sincretizado na fé
Sou carregado de axé
E protegido por um cavaleiro nobre*

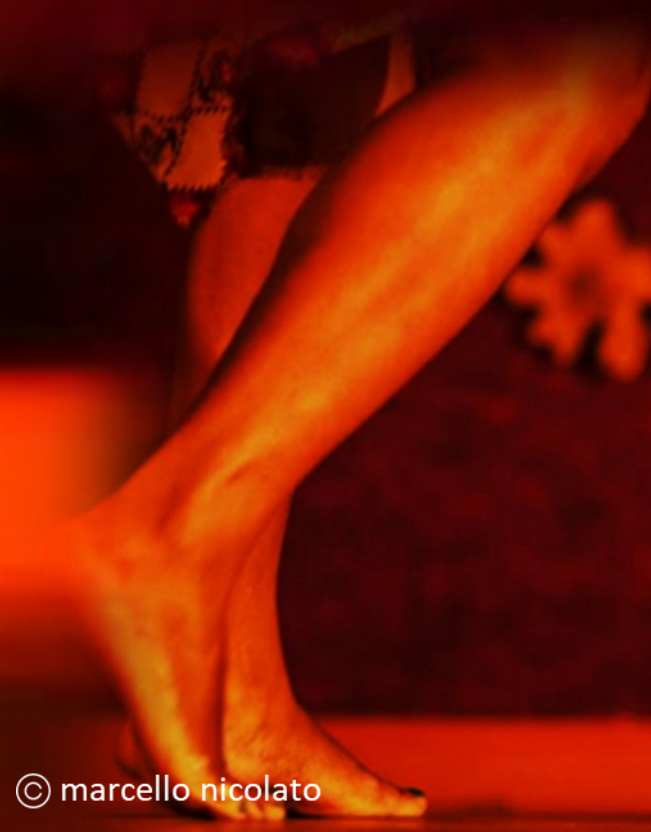
*Sim vou à igreja festejar meu protetor
E agradecer por eu ser mais um vencedor
Nas lutas nas batalhas
Sim vou ao terreiro pra bater o meu tambor
Bato cabeça firme ponto sim senhor
Eu canto pra Ogum”.*

(Ogum – Zeca Pagodinho)

*“É nos pontos riscados e cantados do candomblé
Que nasce a minha arte”.*

(Abdias Nascimento)

PERCORRENDO
CAMINHOS IGNORADOS



Esta obra propõe a análise de dramaturgias do Teatro Negro brasileiro identificando os processos de construção da memória e identidade afrodescendentes, expressos nos textos dramáticos *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, e *Transegum*, de Cuti, observando semelhanças e distanciamentos entre os mesmos, desenvolvendo um caminhar que percorre duas questões centrais: *Como se dá a grafia da memória no texto dramático?* e *Como o texto dramático contribui como construção e registro de memória e identidade afrodescendentes?*.

Nesta pesquisa foram realizadas as seguintes etapas metodológicas: Revisão bibliográfica acerca dos temas: memória, identidade e produção dramática negra no Brasil; Análise das obras escolhidas para estudo com seus respectivos autores e Análise comparativa das obras.

As bases teóricas utilizadas neste trabalho transitaram entre duas áreas de conhecimento: o Teatro e a Cultura Afro-Brasileira, tendo como referencial teórico as contribuições dos próprios autores pesquisados, Cuti e Abdias Nascimento no que tange seus trabalhos sobre o Teatro Negro no Brasil, além da contribuição de Leda Martins e seus estudos sobre a cultura afro-brasileira, Miriam Garcia Mendes e Flora Sussekind com seus estudos sobre a personagem negra no Teatro e Ecléa Bosi com suas contribuições sobre a relação entre memória e a sociedade.

A obra consta de três capítulos assim distribuídos:

CAPÍTULO 1: Apresentação de um breve panorama da imagem do negro no Teatro Brasileiro, incluindo a definição da expressão Teatro Negro e um breve histórico do mesmo. Apresentação sobre os dramaturgos Abdias Nascimento e Cuti e suas colaborações neste campo das Artes da Cena.

CAPÍTULO 2: Contextualização do enredo do texto dramático *Sortilégio* (Abdias Nascimento), apresentando uma análise que enfoca os conceitos de identidade e memória e as interfaces desses conceitos com a cultura afro-brasileira, e o modo como a dramaturgia se apropria dos mesmos.

CAPÍTULO 3: Contextualização do enredo do texto dramático *Transegum* (Cuti), apresentando uma análise que também enfoca os conceitos de identidade e memória e as interfaces desses conceitos com a cultura afro-brasileira, e o modo como a dramaturgia em questão se apropria dos mesmos.

Pensando nesta obra aqui apresentada, nas encruzilhadas descobertas e nas que foram propostas após o percurso caminhado, se faz importante, para o autor, trazer uma parte da memória do seu percurso, que possui relação direta com sua formação identitária, explicitando como os questionamentos aqui apresentados já estavam inscritos na trajetória de sua pele.

Durante essa pesquisa o reflexo das leituras realizadas e das inquietações propostas fizeram surgir a montagem do espetáculo PIXAIM, em Ponte Nova - MG, minha terra natal, com um grupo de adolescentes negros e negras baseados nos estudos dos vissungos (cantos de trabalho afrodescendentes de MG). Este espetáculo configura-se na trajetória dessa obra como um elemento prático surgido a partir desta pesquisa teórica aqui apresentada, mesmo que inicialmente tenha surgido como algo paralelo. E por perceber a importância do mesmo neste caminhar acadêmico, é que, de forma imagética nas linhas deste texto anunciando os capítulos, essa performance afrovisual apresenta-se.

Neste momento é esse caminhar vindo das próprias encruzilhadas, que será desvelado.

O NEGRO NO TEXTO
OU O TEXTO DO NEGRO



*“Me diz que sou ridículo,
me diz que sou ridículo.
Pro seus olhos sou mal visto.
Diz até tenho má índole,
mas no fundo tu me achas bonito, lindo!
Lindo Ilê Ayê! Negro sempre é vilão,
ah, até meu bem provar que não,
que não, negro sempre é vilão,
até meu bem provar que não,
que não. É racismo meu não!
Todo mundo é negro de verdade.
É tão escuro que percebo a menor claridade.*

E se tiver barreiras?

*Fujo, não me iludo não
com essa de classe pro mundo
sou um filho do mundo,
um ser vivo de luz.*

Ilê de Luz!”

(Ilê de Luz – Ilê Ayê)

*“O racismo no Brasil se caracteriza pela covardia.
Ele não se assume e, por isso, não tem culpa nem autocrítica.
Costumam descrevê-lo como sutil, mas isto é um equívoco.
Ele não é nada sutil, pelo contrário,
para quem não quer se iludir
ele fica escancarado ao olhar mais casual e superficial.
O olhar aprofundado só confirma a primeira impressão:
os negros estão mesmo nos patamares inferiores,
ocupam a base da pirâmide social
e lá sofrem discriminação e rebaixamento
de sua autoestima em razão da cor”.*

(Abdias Nascimento)

A cultura negra se fundamenta, ao longo de sua história no Brasil, em manifestações orais, o que ocasionou um registro escrito, histórico ou ficcional, feito por um outro, o colonizador e, posteriormente, seus descendentes brasileiros. Isso gerou um grande desconhecimento, por parte da elite letrada, do que realmente era a cultura do povo afro-brasileiro. Sem interesse, por preconceito que considerava tal cultura inferior, em conhecê-la de fato, os letrados escreviam sobre o negro de seu próprio ponto de vista, sem aprofundar-se. Nesse sentido, o texto ficcional tornou-se um campo de estudo por reconstituir “as representações que os senhores constroem de si mesmos e daqueles que se encontram a seu

serviço” (SUSSEKIND, 1982, p. 17). A dramaturgia, que também é um campo ficcional, tornou-se então foco de estudo importante nesta obra.

A figura do negro no Teatro brasileiro, até as primeiras décadas do século XX, é bastante restrita. Quando este aparece como personagem de um texto dramático, sua figura em geral surge permeada por estereótipos, numa dramaturgia que não busca aprofundar sua herança cultural. Entende-se por restrito o fato de ser mínimo o número de personagens negras cuja atuação não se limite a “um eterno abrir e fechar portas, entrar e sair de cena, ou a obedientes cumprimentos de ordens” (SUSSEKIND, 1982, p. 15). Percebe-se neste contexto a forte influência do sistema de escravidão que colocou no imaginário brasileiro a condição submissa e subalterna do negro.

Entre 1838 a 1888 foi produzida uma dramaturgia que acompanhou as mudanças do pensamento brasileiro, entre eles o da escravidão. Sejam nas comédias de Martins Pena (1815/1848), nos dramas de José de Alencar (1829/1877) ou nos textos de Apolinário Porto Alegre (1844/1904), Castro Alves (1847/1871), Artur de Azevedo (1855/1908), Júlio César Leal (1837/1897), José de Sá Brito (1844/1890), Aparício Mariense (1856/1910), Artur Rocha (1859/1888) e Francisco Vásques (1839/1892), percebemos a construção do pensamento que vai da escravidão ao abolicionismo, colocando em cena a mentalidade dos brancos. Sobre a produção dramaturgical desta época encontramos, nos estudos de Moacyr Flores (1995), a partir dos autores anteriormente citados, a análise de textos teatrais que nos apresentam um panorama sobre a escravidão e o trabalho livre, a escravidão e o tráfico, a mestiçagem e o branqueamento, o abolicionismo e a liberdade.

Sobre estas relações Flores (p. 89) concluiu que:

Através das obras teatrais podemos acompanhar as mudanças do pensamento dos brasileiros a respeito da escravidão. O principal valor dessa fonte rica e isolada das chamadas fontes históricas, é a análise do discurso e suas tendências na época. Mesmo não sendo uma história vista de baixo, é possível notar, na reconstrução das tendências do discurso que o negro lentamente passa de mero figurante para antagonista e depois para protagonista, até se apresentar com falas abolicionistas.

Refletir sobre as questões importantes vigentes em cada época sempre foi foco do fazer teatral. Avançar no tempo, provocar questionamentos e propagar ideias libertárias também. A temática do negro obteve certo destaque com o surgimento do movimento Teatro Abolicionista, que em 1880 promovia espetáculos cuja renda seria revertida na alforria de um escravo, principalmente crianças. Mas este movimento abolicionista no

Teatro, mesmo sendo importante, sempre apresentava o discurso vindo do senhor, uma vez que o escravo não possuía cultura letrada. Os enredos abolicionistas mostrados em cena em geral vinham após toda uma encenação que reproduzia a humilhação da personagem negra. Os enredos dos textos centralizavam-se na questão: negro escravo *versus* o negro liberto. Outros contextos, como a cultura, o modo de vida, o modo de pensar, entre outros, não eram comentados.

Apesar de todas estas características, o movimento do Teatro Abolicionista foi importante, pois, mesmo, como nos afirma Flores (1995, p. 92):

Encenando um teatro discursivo, com intriga previsível e personagens estereotipados, os intelectuais abolicionistas contribuíram para a discussão do emprego da mão de obra escrava e para o desencadear do processo abolicionista, no fim do governo monarquista, que não cuidava adequadamente da questão social brasileira.

Após a abolição temos, no período de 1889 a 1945, novas contribuições sobre a presença do negro no Teatro brasileiro, analisadas pela pesquisadora Miriam Garcia Mendes. Em seus estudos, a pesquisadora nos mostra a restrita presença da personagem negra, estando as mesmas mais presentes nas comédias. Os personagens calcavam-se em estereótipos e em seu passado escravocrata. Muitas das peças ainda assemelham-se ao que era produzido no período abolicionista. O que difere nesta época são os vários estilos dramaturgicos produzidos, como o Realismo, o Teatro ligeiro – musicado ou não – e o Melodrama.

Além dos autores apresentados aqui por Moacyr Flores, a autora nos apresenta como expoentes da época citada nomes como Coelho Neto (1864/1943), João do Rio (1881/1921), Roberto Gomes (1882/1922), Graça Aranha (1868/1931) e Renato Viana (1894/1953).

No período aqui citado, porém, reforçam-se estereótipos que vão além da questão escrava. Surge a bela mulata (símbolo de sexualidade) e a figura do Pai João (o bom idoso). Ambos são também explorados enquanto possibilidades cômicas.

Sobre estes estereótipos Mendes (1993, p. 28) afirma que:

A personagem Pai João está na comédia como um elemento, se não característico, pelo menos comum na sociedade brasileira da época, tão próxima ainda da escravidão. E para acentuar melhor sua caracterização há a sua linguagem, estropiada na forma, mais ou menos correta na sintaxe, mas que parece um tanto estranha num indivíduo de mais de noventa anos, que devia estar vivendo no Brasil pelo menos desde 1850, data em que cessou oficialmente o tráfico de escravos.

Tempo suficiente, portanto, para que tivesse aprendido um pouco mais o português, o que nos leva a pensar se essa caracterização teria sido um recurso dramático do autor, para provocar empatia no público, ou crença, inconsciente, em mais um dos estereótipos criados pela escravidão para justificar o seu domínio: a estupidez congênita do negro.

Portanto, no período compreendido entre 1889 a 1910, são por estes estereótipos que eram criadas as personagens negras na dramaturgia brasileira. Estes estereótipos dificultam até mesmo a classificação dos mesmos como personagens, pois, ainda de acordo com Mendes (1993, p. 29):

A pessoa do negro aparecia ainda em algumas peças como figurante, ou exercendo qualquer função subalterna, irrelevante, não podendo ser considerada como personagem, posição que exige uma distensão no tempo e na ação dramática, para caracterizar-se como tal.

A autora nos informa que mesmo durante a dramaturgia classificada como Pós-simbolista ou Pré-modernista, a personagem negra é ignorada ou, quando apresentada, continua a carregar os estereótipos de uma época. Os enredos continuam a abordar as relações negro escravo *versus* negro liberto. A personagem negra não assume o protagonismo da ação e não transita por outras realidades e contextos. E com a comédia de costumes estes personagens “cumpram a função de fazer rir, neste caso para aliviar a tensão” (MENDES, 1993, p. 43).

Entretanto, a pesquisadora Larissa de Oliveira Neves, na tese *As comédias de Arthur Azevedo: em busca da história*, defende que as personagens negras de Arthur Azevedo, nas peças *A Capital Federal* e *O Cordão*, por exemplo, não são estereótipos, mas tipos, que refletem sua condição social marginalizada. Faz-se importante colocar esse contraponto para entendermos que algumas poucas peças da época poderiam apresentar a personagem negra não estereotipada, mas como um tipo social.

Um exemplo desta evolução, mesmo que pontual, da personagem negra na dramaturgia é a peça *A Capital Federal* de Arthur Azevedo. No enredo encontramos a cidade do Rio de Janeiro se afirmando como a capital do governo republicano e uma família do interior de Minas Gerais, que chega à capital federal à procura de um rapaz que prometera casamento à filha e nunca mais apareceu. O rapaz está envolvido com Lola, uma espanhola que tudo faz para lucrar com os homens. E um desses homens é Eusébio, o pai e fazendeiro de Minas, representando o percurso do mundo rural para o urbano. Quanto à personagem

negra, temos em especial Benvinda, cuja trajetória no enredo da peça está entre a sua origem de escrava e a nova posição social numa sequência em que o humor está presente na impossibilidade da sua mobilidade social. A Benvinda é uma das protagonistas, com uma trama só dela dentro da burleta. Ela é bem esperta, ainda que seja o tipo da mulata sensual. Esta personagem consegue ampliar, na época, o foco da escravidão para um desencadeamento de ações em outros contextos mesmo que provenientes do passado histórico.

Nessa perspectiva Neves (2006, p. 182) nos apresenta uma contribuição às pesquisas de Mendes:

Benvinda não pode ser reduzida ao caráter de estereótipo que lhe é atribuído por Miriam Garcia em seu estudo, porque ela reflete, ainda que de maneira tipificada, uma realidade social brasileira; assim, sua complexidade ultrapassa a que estaria presente em um “elemento puramente cômico”.¹

Com relação à especificidade desta personagem (Benvinda), mesmo que provavelmente única, na referida época, Neves (2006, p.183) ainda conclui que:

Com o advento da dramaturgia moderna e o aumento da distância temporal em relação à Abolição, as personagens negras foram, aos poucos, ganhando profundidade; entretanto, somente a partir do fim da década de 1950 os negros adquiriram verdadeiro destaque nos enredos de peças, especialmente junto ao teatro engajado de grupos como o Teatro de Arena. Diante desse histórico, a importância de Benvinda aumenta, já que seu papel, com uma história própria dentro da trama da comédia, adquire alcance bem maior do que uma simples “linha auxiliar no desenvolvimento dos conflitos”: mais que uma simples e fiel servidora, responsável por momentos de comicidade, a mulata de *A Capital Federal* tem grande importância, a despeito das aventuras vividas pelas personagens brancas, já que se afasta delas e passa a viver suas próprias peripécias.

Podemos então concluir que não houve um Teatro do negro no período aqui apresentado. Houve uma restrita presença do negro no texto dramático, mas ainda não encontramos o texto oriundo do negro. As manifestações anteriormente citadas não poderiam ser classificadas como expressões de um Teatro Negro no Brasil pois, como explica Douxami (2000, p. 17):

Alguns autores definem de forma equivocada como sendo teatro negro todas as atuações dos negros, que sejam concebidas ou não como teatro, o que incluiria a

¹ É importante especificar a diferença entre estereótipo e tipo: “Este termo difere um pouco daquele de estereótipo: do estereótipo, o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo.” Pavis, Patrice, *Dicionário de teatro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 410.

teatralidade do cotidiano, o próprio candomblé, ou as manifestações do folclore. Porém, pode se pensar o teatro negro como uma representação feita pelos afro-brasileiros, com a intenção política de representar as suas raízes africanas, mostrando uma certa imagem da cultura afro-brasileira, valorizando, justamente, o seu cotidiano, o candomblé ou o folclore.

Após caminharmos pelo percurso histórico aqui descrito, temos que, em meados de 1944, surge no Brasil o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento, trazendo à história do Teatro brasileiro o de fato Teatro Negro. Porém, se faz necessário explicar porque o percurso teatral anteriormente citado não se classifica nesta manifestação teatral, apresentando, para tanto, outros nomes do Teatro Brasileiro que engendraram tentativas de inserção de um olhar mais aprofundando em relação a personagem negra no texto teatral.

Após a Lei Áurea, o negro se tornara livre, mas ainda a margem do processo histórico. Sua importância no desenvolvimento do país era vista com limitação. Alguns arquivos históricos contendo o registro do período escravocrata foram destruídos como forma de apagar este fato do pensamento brasileiro, numa atitude que de certa forma destrói parte da memória oficial do negro. O negro continua a ser marginalizado e passa a constituir um elemento periférico dentro da sociedade urbana que emerge no século XX. Somente após longo tempo a cultura negra e o papel do negro na sociedade brasileira passaram a ser estudados, bem como seu abandono e as consequências do mesmo passaram a ser analisadas.

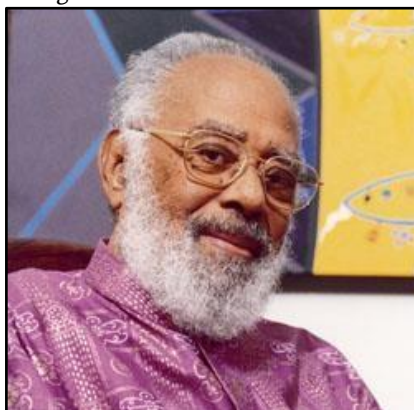
No intuito de restituir ao negro, no Teatro, “a dignidade perdida nas personagens caricaturais, estereotipadas, folclóricas, muitas vezes exploradas pelas comédias e até pelos dramas nos anos que se seguiram à Abolição do cativeiro” (Mendes, 1982, p. 199) surge em meados de 1944 no Brasil o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento. De acordo com Martins (2006, p 209):

A ideia de um Teatro Negro, alicerçado na experiência histórica positiva do afrodescendente, a denúncia do racismo, a ênfase na reconfiguração de temas, fábulas e personagens; a pesquisa de recursos e processos teatrais advindos do acervo de referências civilizatórias, históricas e estéticas das culturas africanas e afro-brasileiras e, ainda, o ideal de construção de uma dramaturgia alternativa e de um corpo de atores que pudessem representar a sua própria história, matizam os ideais do TEN.

A expressão Teatro Negro, ainda de acordo com Martins (2006, p. 66), não “define, pois, uma cor, uma substância, mas uma teia de relações”. A autora afirma que:

Nessa expressão, o negro – a negrura – não é pensado como um topos detentor de um sentido metafísico ou ontológico, não é uma fronteira, mas uma noção figurativa. Afinal, como alerta Gates, a negrura (blackness) “não é um objeto material, um absoluto, ou um evento, mas um tropo; ela não tem uma ‘essência’ como tal, mas é antes definida pela rede de relações” que a instauram esteticamente. Ela torna-se então um conceito semiótico. O estudo do Teatro Negro impõe, assim a familiarização da crítica com a natureza das formas de expressão e com o feixe de relações semióticas e, portanto, discursivas da cultura negra, fomentadoras que são da particularidade estética e expressiva desse teatro.

Figura 1: Abdias do Nascimento.



Fonte: <<http://www.correionago.ning.com>>. Acesso em 10/03/14

O Teatro Experimental do Negro (TEN) tinha o objetivo de revelar ao público brasileiro o talento e a capacidade do negro no campo teatral. Abdias, que é a maior referência em Teatro Negro no Brasil, procurou acabar com a prática de atores brancos pintados de preto representarem personagens negras, resgatando no país os valores da cultura africana através da Educação, Cultura e da Arte. O negro destaca-se então como ator.

Da biografia de Abdias Nascimento temos:

Nasce em Franca, SP, em 1914, o segundo filho de Dona Josina, a doceira da cidade, e Seu Bem-Bem, músico e sapateiro. Abdias cresce numa família coesa, carinhosa e organizada, porém pobre, e vai se diplomar em contabilidade pelo Atheneu Francano em 1929. Com 15 anos, alista-se no exército e vai morar na capital São Paulo. Na década dos 1930, engaja-se na Frente Negra Brasileira e luta contra a segregação racial em estabelecimentos comerciais da cidade. Prossegue na luta contra o racismo organizando o Congresso Afro-Campineiro em 1938. Funda em 1944 o Teatro Experimental do Negro, entidade que patrocina a Convenção Nacional do Negro em 1945-46. A Convenção propõe à Assembleia Nacional Constituinte de 1946 a inclusão de políticas públicas para a população afro-descendente e um dispositivo constitucional definindo a discriminação racial como crime de lesa-pátria. À frente do TEN, Abdias organiza o 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950. Militante do antigo PTB, após o golpe de 1964 participa desde o exílio na formação do PDT. Já no Brasil, lidera em 1981 a criação da Secretaria do Movimento Negro do PDT. Na qualidade de primeiro deputado federal afro-brasileiro a dedicar seu mandato à luta contra o racismo (1983-87), apresenta projetos de lei definindo o racismo como crime e criando mecanismos de ação compensatória para construir a verdadeira igualdade para os negros na sociedade

brasileira. Como Senador da República (1991, 1996-99), continua essa linha de atuação. O Governador Leonel Brizola o nomeia Secretário de Defesa e Promoção das Populações Afro-Brasileiras do Estado do Rio de Janeiro (1991-94). Mais tarde, é nomeado primeiro titular da Secretaria Estadual de Cidadania e Direitos Humanos (1999-2000). Artista plástico, escritor, poeta e dramaturgo, faleceu no dia 23/05/2011, aos 97 anos, no Rio de Janeiro. (Disponível em: <<http://www.abdias.com.br/biografia/biografia.htm>>. Acesso em 10/03/14).

Tem-se início os trabalhos do TEN. A peça *O Imperador Jones*, escolhida por Abdias ao perceber a falta de texto nacional adequado à proposta inicial do TEN, estreia em 5 de maio de 1945, surpreendendo então a crítica teatral brasileira, rendendo elogios ao próprio Abdias e à encenação como um todo. A ideia de encenar especificamente esta peça, que teve seus direitos autorais liberados pelo próprio autor após pedido por correspondência enviada pelo TEN, surgiu após visita de Abdias ao Peru, quando assistiu à referida peça, que apresentava personagens negras, sendo representada por atores brancos tingidos, como o próprio Abdias disse - de preto. Tal ação é conhecida como *Black Face*, um mecanismo racista que reforça estereótipo em que rostos brancos eram pintados com tinta preta criando uma representação “desejada” dos negros.

Tal fato fez com que Abdias se inquietasse, analisando esta questão no Brasil, e assim se originasse sua insatisfação para com a projeção dos atores negros no campo das Artes Cênicas em geral. A inquietação transforma-se em ação e um coletivo artístico é formado no Rio de Janeiro. Nesta perspectiva faz-se importante abrir um breve parêntese sobre o teatro negro americano, que de certa forma também trabalhou com uma imagem estereotipada do negro em seus primórdios, mas que apresentou em *The Emperor Jones*, um olhar diferenciado.

Eugene O’Neill é um dos poucos teatrólogos que, já na década de vinte, buscava alternativas para o negro na ficção. A figura do negro *Brutus Jones*, protagonista da peça em questão, criou controvérsias, pois conceitualmente temos o negro em contraponto com o branco, numa dualidade histórica, levantando a discussão do negro na posição de poder. É de se reconhecer o caráter excepcional do referido texto e sua condição de oferecer uma personagem desafiadora ao artista negro. E por ser este momento significativo para o surgimento do TEN, faz-se necessário trazer a memória de Abdias Nascimento sobre este acontecimento, de forma completa e detalhada, mesmo apresentando-se aqui como uma longa citação.

O artigo *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões* (publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 25, 1997, pp. 71-81), escrito por Abdias Nascimento, se faz necessário para uma leitura complementar:

Várias interrogações suscitaram ao meu espírito a tragédia daquele negro infeliz que o gênio de Eugene O'Neill transformou em O Imperador Jones. Isso acontecia no Teatro Municipal de Lima, capital do Peru, onde me encontrava com os poetas Efraín Tomás Bó, Godofredo Tito Iommi e Raul Young, argentinos, e o brasileiro Napoleão Lopes Filho. Ao próprio impacto da peça juntava-se outro fato chocante: o papel do herói representado por um ator branco tingido de preto. Àquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa de Hugo D'Evieri. Porém, algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas. Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso: até mesmo um Imperador Jones, se levado aos palcos brasileiros, teria necessariamente o desempenho de um ator branco caído de preto, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de Otelo. (...) Naquela noite em Lima, essa constatação melancólica exigiu de mim uma resolução no sentido de fazer alguma coisa para ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país. Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. Antes de uma reivindicação ou um protesto, compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades. Não seria outro o sentido de tentar desfiar, desmascarar e transformar os fundamentos daquela anormalidade objetiva dos idos de 1944, pois dizer teatro genuíno – fruto da imaginação e do poder criador do homem – é dizer mergulho nas raízes da vida. E vida brasileira excluindo o negro de seu centro vital, só por cegueira ou deformação da realidade. Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. (...) Após seis meses de debates, aulas e exercícios práticos de atuação em cena, preparados estavam os primeiros artistas do TEN. Estávamos em condições de apresentar publicamente o nosso elenco. Revelou-se então a necessidade de uma peça ao nível das ambições artísticas e sociais do movimento: em primeiro lugar, o resgate do legado cultural e humano do africano no Brasil. (...) Sem possibilidade de opção, O imperador Jones se impôs como solução natural. Não cumprira a obra de O'Neill idêntico papel nos destinos do negro norte-americano? Tratava-se de

uma peça significativa: transpondo as fronteiras do real, da logicidade racionalista da cultura branca, não condensava a tragédia daquele burlesco imperador um alto instante da concepção mágica do mundo, da visão transcendente e do mistério cósmico, das núpcias perenes do africano com as forças prístinas da natureza? O comportamento mítico do Homem nela se achava presente. Ao nível do cotidiano, porém, Jones resumia a experiência do negro no mundo branco, onde, depois de ter sido escravizado, libertam-no e o atiram nos mais baixos desvãos da sociedade. Transviado num mundo que não é o seu, Brutus Jones aprende os maliciosos valores do dinheiro, deixa-se seduzir pela miragem do poder. Além do impacto dramático, a peça trazia a oportunidade de reflexão e debate em torno de temas fundamentais aos propósitos do TEN. Escrevemos a Eugene O'Neill uma carta aflita de socorro. Nenhuma resposta jamais foi tão ansiosamente esperada. Quem já não sentiu a atmosfera de solidão e pessimismo que rodeia o gesto inaugural, quando se tem a sustentá-lo unicamente o poder de um sonho? De seu leito de enfermo, em São Francisco, a 6 de dezembro de 1944, O'Neill nos respondeu: "O senhor tem a minha permissão para encenar O imperador Jones isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente as condições que descreve sobre o teatro brasileiro. Nós tínhamos exatamente as mesmas condições em nosso teatro antes de O imperador Jones ser encenado em Nova York em 1920 – papéis de qualquer destaque eram sempre representados por atores brancos pintados de preto. (Isso, naturalmente, não se aplica às comédias musicadas ou ao vaudeville, onde uns poucos negros conseguiram grande sucesso). Depois que O imperador Jones, representado primeiramente por Charles Gilpin e mais tarde por Paul Robeson, fez um grande sucesso, o caminho estava aberto para o negro representar dramas sérios em nosso teatro. O principal impedimento agora é a falta de peças, mas creio que logo aparecerão dramaturgos negros de real mérito para suprir essa lacuna".

Nomes como Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Lea Garcia, Ironildes Rodrigues, Haroldo Costa, Mercedes Baptista, Solano Trindade participaram do processo estabelecido pelo TEN, tendo como apoiadores dos espetáculos nomes como Bibi Ferreira e Augusto Boal.

A proposta de Abdias Nascimento foi além de se constituir apenas como um grupo de Teatro, conforme indica a citação acima. A intenção era pensar o negro no Brasil principalmente após a reflexão de todo o contexto histórico aqui comentado. E um dos focos de ação deste grupo foi a Educação, mas vista não apenas como processo de escolarização. De acordo com Romão (2005, p. 119):

A educação no Teatro Experimental do Negro incorporou ao projeto: a perspectiva emancipatória do negro no seu percurso político e consciente de inserção do mercado de trabalho (na medida em que pretendia formar profissionais no campo artístico do teatro); na dimensão da educação educativa e política e, na dimensão política, uma vez que o sentido de ser negro foi colocado na perspectiva da negação da suposta inferioridade natural dos negros (ou da superioridade dos brasileiros). Embora não afrocentrista, a perspectiva educativa do Teatro Negro apresentava-se, de forma preliminar, afrocentrada. O que quero dizer é que não havia afirmação da África como o centro do modelo social, mas, da identidade do negro de origem africana como uma instância possível, embora ainda não como referência constitutiva de um modelo social.

Figura 2: Aguinaldo Camargo como “Brutus Jones”, peça de Eugene O’Neill, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1945.



Foto de José Medeiros.

Figura 3: Abdias do Nascimento como “O Imperador Jones”, peça de Eugene O’Neill, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1945.



Foto de G. Lorca.

Figura 4: Criação do Teatro Experimental do Negro.



Fonte: Acervo Abdias Nascimento/Ipeafro.

Figura 5: Alfabetização no TEN.



Fonte: Acervo Abdias Nascimento/Ipeafro.

Martins (2006, p.209) ainda nos informa que dentre as inúmeras iniciativas do TEN destacam-se:

A formação do intérprete negro, o estímulo à criação de uma dramaturgia que reconfigurasse a fabulação da experiência negra no Brasil, enriquecesse os perfis da personagem negra e sublinhasse a relevância da contribuição africana na formação civilizatória brasileira; não apenas rompendo com modelos viciados e estereotípicos de representação, mas sim propondo novos meios, formas, enunciados e procedimentos que pudessem descortinar a ampla e complexa gama da experiência histórica, estética, cultural, e também subjetiva do negro, com ênfases nos diversos processos de cognição e de tradições teatrais alternos que, com os africanos, também foram reterritorializados nas Américas.

A lógica então passa a ser outra. O negro sai das sombras. Deixa de ser secundário para ganhar fala, contorno, ação. A simbologia entre ser branco e ser negro, os rituais afro-brasileiros, a história contada de outro ponto de vista inserem-se no contexto social promovendo discussão e enfrentamento. A dramaturgia, como grafia de uma época, passa a registrar as vozes vindas de quem fora subjugado. O discurso agora não é mais do senhor colonizador. O discurso é de quem fora colonizado, de quem é liberto e que consequentemente procura agora dialogar com sua matriz identitária.

Mesmo apresentando contradições entre seus integrantes, o TEN foi um movimento único no Brasil e que ainda carece de atenção nos cursos de Artes Cênicas do país. Enquanto linguagem, Martins (2006, p. 80-81) nos mostra que este movimento:

(...) confrontava a platéia com uma mudança de dicção fundamental, provocando uma transformação, até então, inédita no movimento cênico do signo negro. Procurando romper e/ou desfigurar os modelos de ficcionalização da personagem negra, o TEN descentra e descola o papel da persona negra e a função de sua fala, agora investida de uma atitude e de uma posição anunciadoras e produtoras de sentido, que primam pela releitura e desconvenção dos modelos sacralizados pela tradição teatral brasileira. No intervalo que marcou sua participação efetiva na cena teatral brasileira, o TEN conseguiu, em grande parte de sua produção, construir uma linguagem dramática alternativa, através da qual a negrura se erigia como um *tropo* figurativo relevante e distintivo em sua visibilidade.

Abdias Nascimento, analisando a personagem negra em textos nacionais e motivado pela mesma visão de Eugene O'Neill no que tange à lacuna de peças para um Teatro Negro brasileiro e de dramaturgos negros brasileiros, promove outra contribuição do TEN à história do nosso Teatro: a criação de uma dramaturgia onde o negro não estivesse mais na periferia do texto, sendo agora a parte central da ação, trazendo consigo todos os dilemas e questões de sua identidade e memória, mas não se fixando na relação negro escravo *versus* negro liberto. Partindo então da importância do texto e do que está implícito no discurso do mesmo, o TEN editou em 1961 a antologia *Dramas para Negros e Prólogos para brancos* com trabalhos de vários autores, procurando com a publicação apresentar peças teatrais em que houvessem personagens complexas e bem construídas para que os artistas negros pudessem interpretar. Estes textos tinham também a função de fortalecer este gênero literário enquanto contribuinte para estudos históricos. Um dos autores que fazem parte desta coletânea de textos é Nelson Rodrigues com a peça *Anjo Negro*.

Figura 6: Capa da Publicação do TEM.



Fonte: <https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/dramas_para_negros-parte_i>. Acesso em 10/03/2014.

Nelson marca o momento de fundação do moderno Teatro brasileiro ao realizar, em sua dramaturgia, um mergulho nas relações humanas, no inconsciente humano. Escrita em

1946, a peça *Anjo Negro* integra a obra editada por Abdias pelo motivo racial que fundamenta a construção do texto e que norteia o mesmo, sendo que o protagonista, negro, constitui uma personagem complexa, um indivíduo trágico angustiado e não um tipo ou um estereótipo. A dicotomia branco e negro, bem e mal, é diluída nesta peça na oposição entre as personagens e na relação que elas constituem entre si, desconstruindo os signos negro e branco. A proposta de cenário, figurino e luz traz o significado ampliado destes signos e suas relações com o espectador. A peça apresenta em vários momentos o negro em situações que relembram um passado histórico, mas se apresenta como um importante instrumento de análise do deslocamento da personagem negra no texto dramático ao longo do tempo, por principalmente apresentar como protagonista um negro com um papel denso, bem construído sendo uma personagem de destaque para a projeção do ator negro.

Pela riqueza de detalhes que um depoimento pessoal representa enquanto elemento de memória e recriação do vivido, apresentamos novamente parte do artigo *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões* (publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 25, 1997, pp. 71-81), escrito por Abdias Nascimento, e que se institui como uma leitura memorial complementar, destacando o significado da peça *Anjo Negro*, neste percurso histórico:

Devemos ter em mente que até o aparecimento de *Os Comediantes* e de Nelson Rodrigues – que procederam à nacionalização do teatro brasileiro em termos de texto, dicção, encenação e imitação do espetáculo – nossa cena vivia da reprodução de um teatro de marca portuguesa que em nada refletia uma estética emergente de nosso povo e de nossos valores de representação. Esta verificação reforçava a rejeição do negro como personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática. Há um autor que divide o Teatro Brasileiro em duas fases: a antiga e a moderna. É Nelson Rodrigues. Dele é *Anjo Negro*, peça que focaliza sua trama no enlace matrimonial de um preto com uma branca. Ismael e Virgínia se erguem como duas ilhas, cada qual fechada e implacável no seu ódio. A cor produz a anafilaxia que deflagra a violenta ação dramática e reduz os esposos à condição de inimigos irremediáveis. Virgínia assassina os filhinhos pretos; Ismael cega a filha branca. É a lei de talião cobrando vida por vida, crime por crime. São monstros gerados pelo racismo que têm nessa obra a sua mais bela e terrível condenação. Ismael responde: "– Sempre tive ódio de ser negro", quando a tia o adverte sobre a mulher: "– Traiu você para ter um filho branco". Prisioneira das muralhas construídas pelo marido para afastá-la do desejo de outros homens, Virgínia ameaça: "– Compreendi que o filho branco viria para me vingar. De ti, me vingar de ti e de todos os negros". Infelizmente, a encenação de *Anjo Negro* (1946) não correspondeu à autenticidade criadora de Nelson Rodrigues. O diretor Ziembinski adotou o critério de supervalorizar esteticamente o espetáculo, em prejuízo do conteúdo racial. Foi usada a condenável solução de brochar um branco de preto para viver no palco o Ismael. Tal fato estava intimamente ligado a outro: *Anjo Negro* teve muita complicação com a censura. Escolhida a peça para figurar no repertório de temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro,

impuseram as autoridades uma condição: que o papel principal de Anjo Negro fosse desempenhado por um branco pintado. Temiam, naturalmente, que depois do espetáculo o Ismael, fora do palco e na companhia de outros negros, saísse pelas ruas caçando brancas para violar...

Sortilégio, escrita por Abdias Nascimento, foi o texto de maior destaque na publicação produzida pelo TEN. Escrita em 1951, tem como tema central o processo de reconstrução da identidade do sujeito negro que fora assimilado pelos valores e emblemas da cultura europeia. O texto configura um rito de passagem vivido pelo protagonista Emanuel, um indivíduo negro casado com uma mulher branca. Emanuel se vê entre os valores da sociedade branca e sua reinserção no universo da cultura negra. O grande foco é o abafamento, pelo protagonista, da sua memória étnica e cultural e os signos internos e externos que a representam. *Sortilégio* surge como alternativa à falta de dramaturgia importante a personagem negra.

O TEN foi, portanto, um grupo inovador em abrir espaço para a dramaturgia negra brasileira. Na segunda metade do século XX começam a surgir outros dramaturgos que incluem personagens negras dramaticamente importantes e fortes em suas obras. Um exemplo de dramaturgo que trabalha com diversas questões relativas à formação do povo brasileiro é Jorge Andrade. Sua obra busca retratar de forma poética a história do Brasil e os conflitos que as diferentes épocas vividas pelos brasileiros refletiram em nossa construção cidadã. Em 1969 ele lança um texto ficcional em que as personagens negras ocupam um lugar menos periférico em cena: a peça *As Confrarias*.

Sobre o contexto da obra Mendes (1993, p. 105) nos informa que:

No final da década de 1960/70, Jorge Andrade, um autor já consagrado pela qualidade de sua obra teatral e pela premiação de algumas de suas peças, escreveu *As Confrarias*, abordando o tema da negritude como um elemento, entre outros, responsável pela marginalização social que o homem pode sofrer. (...) A proposta da peça é grandiosa. Recuando no tempo, Jorge Andrade ambientou-a quase ao findar do ciclo do ouro em Vila Rica. Marta, na companhia de uma bela mulata, chega a Vila Rica, carregando numa rede o corpo do filho morto, José. Ela deseja que o enterrem em campo santo e para isso vai procurar as confrarias da cidade, de cada uma delas, porém recebendo uma resposta negativa.

Esta peça, ainda pouco representada nos palcos profissionais, faz parte do encerramento de toda uma fase criativa do autor, dedicada a sondar e questionar, através de sua arte, o passado do Brasil. *As Confrarias* eram associações religiosas, irmandades que reuniam pessoas que se associavam em objetivos comuns. A peça segue o mesmo estilo de

escrita do autor na questão de pensar o passado e o presente no palco para juntos transmitirem o enredo da peça. Para tanto, a peça utiliza recursos como a iluminação em junção com a projeção de slides. Questões como a religião católica, o negro e o próprio Teatro brasileiro permeiam a trama.

O Teatro de Jorge Andrade nos faz pensar sobre a construção de nossa identidade. Faz também refletir sobre um corpo brasileiro que é mesclado, mestiço, plural, de referencial africano, indígena e ibérico e que só se completará se buscar nas dobras de seu próprio corpo “os tempos curvos da memória e da história” (MARTINS, 2003, p. 82). Seu texto é um importante relato e reflexo da representação do negro e sua inserção no tecido social e político. José é filho de Marta. Este ganhou o mundo em busca de encontrar seus desejos. Foi no Teatro que ele os encontrou. Após sua morte, a mãe caminha por várias irmandades religiosas em busca do sepultamento do filho. Irmandade dos brancos, dos pretos, dos mulatos. Nenhuma delas vê José como pertencente de sua classe. Corpos que caminham. Corpos mutilados a cada passo. O corpo da personagem *José*, seja enquanto elemento físico, seja simbólico, apresenta em si uma herança presentificada na sua história corporal, ele é fruto do encontro de diferentes raças. *José* como sua mãe *Marta* diz na peça, têm “a cor que cada um lhe dá”. Ele é um ator - território que seria de mulatos - e também um lutador que busca sua identidade e a ajuda ao seu povo. Sendo ator, José, de acordo com a lógica da época, século XVIII enfrenta ainda uma questão: FAZER TEATRO = ALGO MENOR.

José é um artista de Teatro. Mas ser ator não é considerado, na época, ser artista. Artes Plásticas e Música são consideradas manifestações artísticas. Sua crise é por não encontrar sua raiz, sua própria e verdadeira história. Como não sabe a origem de seus avós, não pode falar sobre si. Reproduz o que contam sobre sua vida. O Teatro é a possibilidade dele corporificar outras sensações, ocupar diferentes lugares e posições, é transitar entre identidades, é se empoderar. Irmandade dos brancos, dos pretos, dos mulatos. Nenhuma delas vê José como pertencente de sua classe. *José* procura sua origem. E quando o mesmo morre, *Marta*, sua mãe, busca solucionar esta procura. Daí sua ligação com a terra. É a terra o ponto que une toda a família. É ela que abarca os sentimentos (enterrar os seus) e dá base (sustento) às relações de sua vida. Como no ancestral africano a terra é raiz, força, é a identidade. A terra é nossa origem, é para onde vamos e no que nos transformamos após a passagem deste mundo. A terra é um rito. Ela é sagrada para o africano e *Marta* ecoa essa

ancestralidade, pois ela também carrega em si a imagem da miscigenação. A terra é o umbigo do mundo. Temos, na obra em questão, a reflexão do que é a terra para o afrodescendente.

Quando resolveu sair em busca de uma vida diferente, José praticamente realizou uma fuga. Ele agiu impulsivamente, não pensou. Nesta perspectiva temos em *José e Marta* corpos que naturalmente querem a vida e clamam por ela, mas ao mesmo tempo debatem-se com a mesma. Como o corpo é o lugar da memória, temos nos protagonistas as marcas dos passos daqueles que são seus e daqueles que dificultaram seu caminhar.

A escrita de Jorge Andrade é política, é memorial, tendo a história da formação brasileira como material cênico. Sua obra nos apresenta o passado de um povo e do passado que forma esse povo. O autor provoca o leitor e transmite a mensagem. Consegue abordar nossas dificuldades sem extinguir a qualidade artística. Sua escrita tem sagacidade de pensamento, agudeza de percepção fazendo com que sua dramaturgia transite em significados funcionando como um registro significativo de nossas próprias representações, mostrando-nos as grafias inscritas em nossa memória corporal.

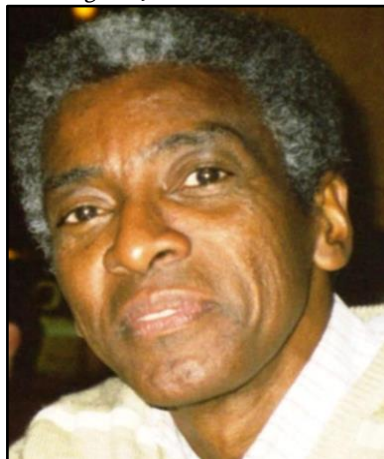
Temos então em *As Confrarias* uma dramaturgia que nos apresenta um documento memorial. Percebemos ainda que as questões que nela estão contidas são um campo de pesquisa em construção no Brasil, ainda que desde 1960 já tenha havido uma produção dramática considerável que reflete a relação do negro com um passado ancestral dialogando com a atual situação do negro brasileiro. Entretanto poucos estudos têm versado sobre essa importante parte da cena brasileira.

A corrente Teatro Negro ainda é algo em construção no país, porém, há uma produção dramática contemporânea considerável que reflete a relação com um passado ancestral dialogando com a atual situação do negro brasileiro. Atualmente, um dos maiores dramaturgos que discute o universo das relações raciais brasileiras a partir da experiência subjetiva afrodescendente é Luiz Silva, mais conhecido pelo pseudônimo *Cuti*.

Nascido em Ourinhos/SP em 31/10/51, ele se formou em Letras (Português/Francês) pela Universidade de São Paulo. Mestre em Teoria da Literatura e Doutor em Literatura Brasileira pelo Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP (1999/2005), foi um dos fundadores e membro do *Quilombhoje Literatura*, de 1983 a 1994, e um dos criadores e mantenedores da série *Cadernos Negros*, de 1978 a 1993. Suas peças têm sido lidas e representadas por grupos como *Grupo Cabeça Feita*, de Brasília e *Grupo Caixa Preta*, de Porto

Alegre, que encenou *Transegun*. O autor, que transita entre poesia, teatro, ficção e ensaios, retrata os dramas e situações a que todos estamos envolvidos, buscando na releitura da ancestralidade estabelecer relações com a contemporaneidade.

Figura 7: Luiz Silva Cuti



Fonte: <[http:// www.geledes.org.br](http://www.geledes.org.br) >. Acesso em 10/03/14.

Transegum, publicada por Cuti em 2009, também tem como tema básico o processo de reconstrução da identidade do sujeito negro frente aos valores da cultura europeia. Zélia é negra e casada com Romildo, um rapaz branco. Zélia pertence a um grupo de Teatro Negro brasileiro empenhado na encenação de um espetáculo para o Dia da Consciência Negra. Mas o grupo enfrenta a dificuldade de conviver com a recente morte de um de seus principais integrantes. A substituição deste por um ator branco (Romildo) desencadeia uma crise identitária que tem como foco o questionamento da construção da memória étnica e cultural do grupo.

Com base nas considerações apresentadas neste percurso, faz-se necessário no universo das Artes da Cena trazer a análise do discurso dramático do Teatro Negro-brasileiro enquanto elemento de representatividade do mundo, estabelecendo um diálogo entre diferentes épocas, para a compreensão da dramaturgia como elemento de identidade e memória. Uma encruzilhada temporal foi escolhida:

Abdias X Cuti

E é pela memória destes diferentes caminhos que iremos transitar nos próximos capítulos. Neste momento não haverá a escolha por um caminho, mas sim o percorrer de um, o voltar pelo mesmo para poder se percorrer o outro, retornar sobre o mesmo e avançar

descobrimo uma nova encruzilhada que falará de nossa identidade e nossa memória e do que ainda teremos que percorrer.

DE QUANDO NO CORPO SE
INSCREVE A VOZ QUE NÃO É
SÓ MINHA

“Ninguém escolhe a cor que tem.
Cor da pele não é camisa que se troca quando quer.
Raça é fado... é destino...”

(III Filha de Santo – Sortilégio)

Com base nos textos dramáticos cujos entrecchos foram brevemente esboçados no capítulo anterior, contextualizo agora a obra *Sortilégio* de Abdias Nascimento. Tal obra foi escrita especialmente para o Teatro Experimental do Negro e dedicada à memória de Aguinaldo Camargo (ator do TEN que protagonizou *O Imperador Jones*) e a Roland Corbisier (jornalista, filósofo, amigo de Abdias que promoveu estudos importantes sobre o desenvolvimento social no Brasil). Há uma nova versão da peça intitulada, *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* escrita após a estada do autor na Nigéria em 1977. Não cabe aqui uma análise desta nova versão já que o autor mantém a mesma estrutura dramática nas duas versões.

Sobre a obra Larkin Nascimento (2003, p.325) nos informa que:

Escrita em 1951, *Sortilégio* ficou por seis anos banida do palco pela proibição da censura, fato significativo quando levamos em conta que o seu autor foi um dos membros da comissão criada, ainda em 1948, pela Associação de Críticos Teatrais, para organizar um protesto e iniciar a tomada de medidas judiciais contra a instituição da censura, poder exercido pela polícia. A permanência desta instituição no contexto de um regime supostamente democrático era considerada ilegal e inconstitucional (...) Quase uma década depois, a censura ainda continuava em vigor. Finalmente liberada, *Sortilégio* teve sua estréia em 21 de agosto de 1957, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro encenada pelo TEN.

A autora (2003, p.331) ainda nos explica sobre o gênero da obra:

O termo “mistério”, além de evocar o culto de divindades ancestrais, remete a modalidade teatral medieval da Europa, os Mistérios, “em cuja tessitura” como na de *Sortilégio*, “se evidenciava o uso híbrido de canções, coros, recursos sonoros e plásticos variados” (Martins, 1995:104). A crítica situava *Sortilégio* “no campo mais livre, mais poético, do mistério, que se permite oferecer a realidade numa estilização intensa, estilização essa exigindo a presença de valores invisíveis”.

Abdias em seu mistério traz à tona uma verdade secreta, assim como os mistérios medievais, nos apresentando um drama que não é religioso, mas tem no encontro com a religiosidade um fio condutor no desenvolvimento das ações do protagonista que conduz o enredo. Os cenários simultâneos também estão presentes neste texto nos apresentando uma sequência de quadros. Complementando a análise, Martins (1995, p. 104) nos explica ainda sobre o adjetivo negro que segue a palavra mistério:

O adjetivo negro torna-se, neste caso, um sinal que aponta uma dupla referência: a mística, firmada pelas divindades e mistérios dos ritos afro-brasileiros, e a estética, vinculada ao gênero teatral da Idade Média e ao teatro ritual africano.

Para decifrar os percursos criados pelo autor utilizaremos as contribuições de Leda Martins em sua obra *Afrografias da Memória* (1997) a fim de entendermos o texto aqui analisado como “um livro de falas, um texto de narrativas tecido com o estilete da memória curvilínea” (MARTINS, p.18, 1997).

A obra apresenta as seguintes personagens:

- Filha de Santo I, II e III – Coro de Negras
- Orixá – Espírito de Divindades
- Doutor Emanuel – Negro, advogado
- Efigênia – Negra, prostituta
- Margarida – Branca, esposa de Dr. Emanuel
- Teoria das Iaôs – Noviças de Iemanjá, orixá do mar
- Teoria dos Omolus – “Cavalos” de Omolu, orixá das enfermidades e da saúde, da vida e da morte
- Coro interno de tamboristas, cantores, filhas, filhos e pai de santo.

Estas personagens, visíveis ou não durante a ação dramática, constroem um enredo marcado pela não linearidade nos apresentando vias diversas de interpretação, gerando encruzilhadas que nos apresentam corporeidades, memórias, duplo sentido, jogo. O texto é uma travessia e traz a vivência do sagrado como elemento de resistência: a resistência de *Emanuel* em pertencer ao Candomblé e a resistência do Candomblé em existir enquanto religião. São passagens como estas que fazem com que a encruzilhada torne-se elemento para embasar a análise dramatúrgica proposta uma vez que, como aponta Martins (1997, p.28), ela é um “*locus tangencial*”:

(...) da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam, da esfera do rito e, portanto, da *performance*, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.

A encruzilhada produz então sentidos e no caso do texto dramático traz o cruzamento de discursos diversos inseridos no corpo (lugar da memória) do autor reverberando no corpo de suas personagens. E é por esta ginga textual que pretendemos caminhar.

2.1 DO VIVIDO E DO TEORIZADO

Sobre o enredo da obra, Martins (1995, p.104-105) nos informa que:

Em sua concepção formal e sugestão ritual, o texto apresenta-se ao espectador como uma trilha por meio do qual se dramatiza um rito de passagem. Este simboliza o percurso do protagonista Emanuel, um indivíduo negro assujeitado pelos valores e emblemas da sociedade branca, e sua posterior reinscrição no universo da cultura negra. Em termos sociais, a peça manipula o jogo de máscaras que se justapõem, se repõem e se deslocam nos vários perfis da personagem, concebida como um signo polivalente, através do qual se evocam inúmeras referências culturais, místicas, sociais e psicológicas. Para sobreviver no mundo dos brancos, Emanuel abafa sua memória racial e cultural e os signos internos e externos que a representam. Advogado, casado com uma mulher branca, Emanuel também embranquece metaforicamente. Abandona e despreza os ritos do candomblé, a ex-namorada negra e todos os mitemas de seu grupo racial de origem.

O trecho abaixo retirado da peça vai de encontro à análise de Martins:

EMANUEL – E agora? Começou o maldito candomblé. (*olha a lua*) São umas onze horas e pouco. Só poderei dar o fora daqui depois da meia noite. (*ouve-se o ponto de Obatalá; o canto cai em surdina*) Invocam Obatalá, o maior dos orixás... Depois, Xangô... Inhansã... Omolu... Iemanjá... Santo toda a vida. À meia-noite baixa Exu. O pessoal vem cumprir obrigação aí no pegi. Então eu aproveito. (*bem humorado*) Exu é gozado. Não pode ouvir doze badaladas. Sai atrás de charuto e cachaça. (*pensativo*) Imaginem, eu falando como se também acreditasse nessas bobagens. Eu, o doutor Emanuel, negro formado, que fez primeira comunhão em criança. Mamãe rezava comigo... me ensinava o catecismo... (p.167-169)

Emanuel traz à tona uma questão que perpassa a história do negro no Brasil: as religiões de matriz africana, em específico o Candomblé. Um dos legados relativos aos saberes e poderes da contribuição do negro na cultura brasileira são as religiões de matriz africana. O culto aos Orixás revive a forma de resistência negra à repressão vivida no período da escravidão instituindo um poder simbólico, mítico em oposição ao branco opressor. Sobre uma breve história do Candomblé no Brasil, Ligiero (2004, p. 23-24) nos informa que:

O culto aos Orixás, aos Voduns e aos Inquices, divindades africanas trazidas pelos escravos, existiu desde que eles aportaram no Brasil, sob a denominação genérica de *batuque*. Nas matas, nos rios, no interior das senzalas, o batuque se fazia ouvir,

mas sempre longe dos olhos dos senhores, no esconso, fugitivo, nômade, como fé e memória, sob o peso da proibição oficial. Logo após a permissão do batuque, as religiões africanas começam a mostrar sua cara. Porém, os registros historiográficos surgem somente a partir da relação que seus fiéis estabelecem com a religião do colonizador português. A origem física do primeiro Candomblé está ligada à Igreja: ele foi fundado por antigas escravas libertas, originárias de Keto (antigo reino Daomé, atual República de Benim) e pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha. (...) Protegidos pela confraria, muitos cultos africanos foram perpetuados, apenas camuflados pelos rituais católicos. Portanto, neste caso, a ideia de utilizar a imagem do santo cristão como referência a uma divindade de origem africana nada tem a ver com uma verdadeira adoração feita à imagem do santo. Trata-se de um disfarce.

A linguagem sagrada dos tambores do Candomblé, unindo o canto e a dança subverte a ordem escravista mudando as relações de poder como “instrumento que recentra o sujeito. E é todo esse complexo sistema vivencial que engravida de África as terras americanas, posfaciando no corpo/*corpus* coletivo negro os rizomas africanos” (MARTINS, 1997, p.59). Esta dualidade entre a ancestralidade africana e a realidade em ser afro-brasileiro perpassa *Emanuel*. Sua história traz marcas e possui ritos que confrontam com uma realidade de predominância cristã. A sua relação com divindades múltiplas suscita questionamentos uma vez que o Candomblé é “fortemente apoiado no uso de oráculos como forma de comunicação direta com as forças inteligentes da natureza (Orixás) e com os demais espíritos que se expressam por meio dos fenômenos naturais” (LIGIERO, 2004, p.43).

Em sua fala *Emanuel* cita alguns orixás como Xangô sincretizado como São Jerônimo, Iansã sincretizada como Santa Bárbara, Omolu como São Lázaro, Iemanjá como Nossa Senhora e Exu, que, na sua fala, aparece como se o mesmo fosse sincretizado como o Diabo. Mas *Exu* é o Senhor de todas as direções, do espaço e do tempo. Ele permeia o caminhar do protagonista na peça pois rege o desejo humano. Por isso a encruzilhada é seu ponto de encontro. Nela acontecem trocas, mudanças, ganhos, reencontro. É o ponto entre diferentes mundos e é onde “Exu assiste de camarote às idas e vindas da vida humana, rindo-se de nós quando tropeçamos em nossos próprios instintos básicos não domesticados ou nos deixamos ludibriar por nossas pequenezas diárias e sentimentos menores” (LIGIERO, 2000, p.139).

É por encruzilhadas que *Emanuel* caminha. Sua travessia é ambígua, encontrando-se entre o que já está inserido em sua trajetória e o que quer que faça parte da mesma: querer e poder, passividade e transgressão, transparência e ocultamento. *Emanuel* está vinculado a algo que o antecede mas que ao mesmo tempo o constitui. Enquanto realiza suas ações ele narra para si e para os outros seu percurso individual que faz parte de uma coletividade. Sua

fala possui um significado abrangente que ecoa o ancestral movimentando o presente fazendo sua memória ser reeditada quando a torna coletiva.

Emanuel é um nome bíblico cujo significado é “Deus conosco”. Atormenta-o não conseguir estar com todos e em todos os lugares por inteiro, pois se encontra percorrendo sua própria história. O entendimento de sua identidade étnica o incomoda e este entendimento é que presenciamos na obra em questão. Esta identidade que o negro no Brasil vem construindo frente aos outros que querem contar a sua história.

Figura 8: Exu Sincretizado.



Fonte: Foto de Zeca Ligiéro.

Figura 9: Arquétipo de Exu no Candomblé.



Fonte: Desenho de Zeca Ligiéro.

A peça é repleta de corpos que caminham, corpos que se fazem/refazem a cada passo como *Efigênia* e *Margarida*. O corpo da personagem *Emanuel* fala apresentando em si uma herança presentificada na sua história corporal. A associação histórica entre negrura e maldição. *Emanuel* conflita com sua cor de pele e na condição que seu corpo carrega. Sua crise reflete a intensa tentativa de ser outro, de ser branco, renegando sua raiz negra, sua própria e verdadeira história e por não querer procurá-la, já que ele mesmo tem preconceito. Apresenta dois opostos: de um lado “o signo da *brancura*, sinônimo do bem e do belo; do outro o signo da negrura, metáfora do mal e do feio” (MARTINS, 1995, p. 38). Para *Emanuel*, quanto mais próximo do signo da *brancura*, maior sua relação de poder e status social. Essa é a dialética trágica dele: é negro, sente-se preso às suas raízes, mas tem preconceito contra elas, quer fugir delas. Ele está preso entre viver e teorizar, entre o lembrar e o esquecer. É uma tragicidade interior, mas que também se liga à sociedade – uma tragédia moderna.

A personagem transmite a sensação de deslocamento e ruptura frente à tradição cultural que o afro-brasileiro sente no Brasil. Ele é parte importante na história da construção de nossa pátria, mas não é integrado à mesma pela sociedade, nem mesmo no aspecto

religioso. Nesta perspectiva temos em *Emanuel* um corpo que naturalmente quer a vida e clama por ela, mas ao mesmo tempo debate-se com a mesma num conflito entre origem e valores sociais.

Com esse pensamento podemos perceber as visões que cercaram o negro ao longo da história. Como o corpo é o lugar da memória, temos no protagonista *Emanuel* as marcas dos passos daqueles que são seus e daqueles que dificultaram seu caminhar. É ação e representação: a imagem formada por esta personagem esta mediada pela imagem presente em seu corpo e um sentimento difuso que convive “no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito” (BOSI, 1994, p. 44).

Figura 10: Léa Garcia (Efigenia) e Abdias (Dr. Emanuel).



Fonte: <<http://www.abdias.com.br>>. Acesso em 07/04/14

Figura 11: Abdias Nascimento como Emanuel na peça Sortilégio. Teatro Municipal (RJ), 1957.



Foto Disponível em: <<http://www.abdias.com.br>>. Acesso em 07/04/14

2.2 FIOS DE LEMBRANÇA E ESQUECIMENTO

As personagens femininas que a princípio encontram-se em segundo plano no enredo da obra analisada trazem também questionamentos que permeiam o caminhar do protagonista. Elas são verossímeis e aparecem em momentos específicos do texto para informar ao espectador o contexto de algumas passagens da trajetória percorrida por *Emanuel*, fazendo um elo entre passado e presente. Além da aparição física das mesmas, elas se configuram como imagens que permeiam a mente de *Emanuel* mesmo quando não estão fisicamente em cena, construindo o conflito do mesmo.

Efigênia é negra, *Margarida* é branca. *Efigênia* fora namorada de *Emanuel*, mas sucumbiu aos desejos do homem branco no intuito de conseguir projeção social. É mais uma

mulher negra que carrega os estigmas de sua condição. *Margarida* é branca e sofre todos os conflitos pessoais e sociais de ter um relacionamento com um negro. *Margarida* acaba sendo assassinada por *Emanuel*, que vê neste acontecimento o desabrochar de todo um contexto de vida. Mesmo não havendo grande destaque individual destas personagens, elas são importantes por comporem a cadeia de relacionamentos do protagonista pois configuram os embates psicológicos, sociais e emocionais de *Emanuel*, cujos:

Conflitos elas partilham e também sofrem, cada uma de sua maneira. A única personagem trabalhada psicologicamente é *Emanuel* mas todas as outras nos ajudam na compreensão do seu conflito interior. Entretanto, ao desempenharem essa função, elas simbolizam, atualizam, transformam e representam os conteúdos enunciados no decorrer da ação (LARKIN NASCIMENTO, 2003, p.338).

Efigênia é negra e possui nome de santa. Seu nome lembra o da *Santa Efigênia* ou *Santa Ifigênia*, como também é conhecida, que é a responsável pela difusão do Cristianismo na Etiópia, nordeste da África, um dos países mais antigos do mundo. Segundo a visão católica, Santa Ifigênia e Efrônio, seu irmão, eram filhos de Eggipus e Eufenisa, reis de Noba, ou Núbia, um pequeno reino da Etiópia, que vivia mergulhado no culto a divindades ligadas a natureza. O nome Ifigênia, do grego, significa “nascida forte”. Oito anos depois da Ascensão de Jesus, o Apóstolo São Mateus e mais dois discípulos chegaram para evangelizar a capital da Núbia. Mateus dirigiu-se, primeiramente, a Noba, capital e cidade natal de Efigênia. Suas palavras, porém, foram mal recebidas e seu discurso não foi aceito pelos habitantes.

Somente a princesa Efigênia aceitou a ideia de um único Deus e passou a rejeitar o politeísmo. Conflito gerado, Efigênia esperou o momento do sacrifício e ofereceu-se a Deus criador único e verdadeiro.

Na obra, *Efigênia* uma “santa trigueira”, não se apega a preceitos cristãos pois foi deflorada ainda menor por um homem branco. O fato de não ser virgem traz à personagem uma condição de objeto sexual e não de mulher, levando a mesma a se prostituir. *Emanuel* foi o seu único e verdadeiro amor. O nome da personagem vai de encontro com a Santa Negra numa analogia à negritude, à mulher forte e inicialmente pagã, mas que faz de seu corpo um instrumento de sacrifício como no exemplo a seguir:

EFIGÊNIA – Não. Eu tinha dezessete anos e te amava, gostava de ti como jamais gostei de nenhum outro homem. Mas precisava vencer. Do meu talento não queriam saber. Só do meu corpo. Fiz dele minha arma. Depois aconteceu o que não previ: os homens se transformaram na única razão da minha vida. Aos poucos minha carreira foi ficando de lado. Os vestidos elegantes, meu corpo, até meu nome, tudo perdeu o sentido. Só importava meu desejo de homens. Belo ou feio, baixo, alto, gordo, desdentado. Vermelho ou amarelo. Tudo servia! (*lítica*) Tão bom satisfazer desejo de homem! (*mística*) Eu cumpria uma ordem divina. Executava um ato litúrgico (*vulgar*) (...) (p. 181).

Figura 12: Santa Efigênia



Fonte: <<http://www.cruzterrasanta.com.br/historia/santa-efigenia>>. Acesso em 07/04/14

Em oposição a *Efigênia* temos *Margarida*, mulher branca, esposa de Emanuel, que também perde a virgindade antes do casamento, mas, por ser branca, consegue “recuperar” a honra, casando-se com o mesmo já que “a virgindade perdida a deixa “acessível” ao casamento, até com um negro, para salvar a honra” (LARKIN NASCIMENTO, 2003, p.339). Na construção dramaturgica percebemos a importância da escolha dos nomes das personagens pelo autor - *Margarida* também se configura como um nome santo. Santa Margarida nasceu na aldeia de Lautecour, na Borgonha, no seio de uma família religiosa de boa posição e reputação. Os seus pais perceberam logo o horror que Margarida tinha pelo pecado quando ainda era pequena. Com a morte de seu pai fora para um convento de Clarissas. No silêncio dos claustros, refletindo durante longas horas no recolhimento e observando a modéstia e o espírito de oração das irmãs, Margarida sentiu o chamamento à vida religiosa. Foi ali onde, por volta dos nove anos, recebeu pela primeira vez Jesus Sacramentado. No pensionato das Clarissas, Margarida contraiu uma doença grave, retornando a casa materna. Ali permaneceu cerca de quatro anos prostrada na cama, sem conseguir levantar-se. Só em 1661 recuperou a saúde depois de fazer um voto à Santíssima Virgem. Após a cura, Margarida proferiu palavras de consagração ao Senhor invocando votos de pureza e perpétua castidade.

Figura 13: Santa Margarida



Fonte: <<http://www.ComunidadeMissaoatos.com>>. Acesso em 07/04/14.

Margarida insiste em casar para manter o “respeito” mesmo não sendo mais virgem numa analogia à Santa e sua busca por pureza, e, para ambas, o horror ao pecado. O exemplo a seguir referencia a busca pela castidade:

MARGARIDA - (...) Plantei a flor da minha ternura na face daquela rocha, Transformei meu corpo numa flor àspere, flor de sangue, vermelha...

EMANUEL (*ríspido*) - ...rosa sangrenta que não tive em nossa noite de núpcias. Minha esposa já era uma...

EFIGÊNIA (*vibrante, num grito*) - Prostituta!

MARGARIDA (*agressiva*) - Cala a boca, negra. (para ele) Durante o noivado lhe contei tudo. A operação...

EMANUEL - Que não era mais virgem, não. Não contou.

MARGARIDA - Como poderia? Se nem eu mesma tinha certeza. Ainda era uma criança quando o médico me falou no assunto. Nunca imaginei que os homens fizessem questão de coisa tão sem importância... (p. 188)

Mais uma vez o corpo sendo usado como instrumento de memória. Seja de forma individual ou coletiva, o corpo negro viu-se ocupado pelos “emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo” (MARTINS, 1997, p. 24). Pelo corpo as personagens femininas caminham ao redor de *Emanuel* apresentando-lhe novas encruzilhadas colocando o mesmo em movimento constante, pois, como afirma Larkin Nascimento (2003, p.338):

As personagens femininas, em sua interação com Emanuel e na sua atuação individual, formam a âncora da peça na realidade social do racismo, fato coerente,

se não inevitável, quando consideramos que as relações de gênero são ao mesmo tempo *constituídas por e constitutivas das* relações raciais. As relações de gênero funcionam como fulcro da sociedade mestiçada e motor do simulacro da brancura, ambos frutos e motivos das formas de relações raciais e sexuais.

A imagem do corpo feminino como reprodução e desvio: a mulher branca senhora do lar, sinônimo de fertilidade e filhos e a mulher negra como lugar do desejo, da sensualidade, do prazer. Em *Sortilégio* os estigmas se confundem nos apresentando dois caminhos, duas mulheres, dois destinos, duas raças na encruzilhada da memória e da identidade.

Outras personagens femininas são *As filhas de santo*. Elas funcionam como um coro que também liga passado e presente, ora apresentando o questionamento identitário, ora sendo a própria memória do protagonista, tendo como exemplo o trecho abaixo:

I FILHA DE SANTO (corrigindo) – Doutor Emanuel

III FILHA DE SANTO (irônica) – Doutor lá para a branca dele. Comigo não.

II FILHA DE SANTO (conciliadora) – Há uma preta também na história: Efigênia.

III FILHA DE SANTO (polêmica) – Tinha horror de ser negra.

II FILHA DE SANTO – Mas botaram nela nome de santa: Efigênia. Uma santa trigueira.

III FILHA DE SANTO – (veemente) – Negra. Santa Negra. Ninguém escapa da sua cor.

I FILHA DE SANTO (lírica) – Queria ser branca... branca por dentro... ao menos por dentro...

III FILHA DE SANTO (violenta) – Ninguém escolhe a cor que tem. Cor da pele não é camisa que se troca quando quer. (exaltada) Raça é fado... é destino...

II FILHA DE SANTO (ingênua) – Será que por isso foi castigada? Pomba Gira entrou no corpo dela e não saiu mais...

I FILHA DE SANTO (doce) – Pomba Gira é volúvel como o vento... pôs chama no sangue de Efigênia... amou... se entregou... foi possuída por muitos homens... homens belos... fortes... brancos...

III FILHA DE SANTO - ... até se destruir. Pomba Gira se entrega para cumprir missão. Efigênia se destruiu, não passa de um bagaço. Se consumiu na chama do próprio sangue. Bem feito.

II FILHA DE SANTO – Será a cor um destino?

III FILHA DE SANTO (convicta) – O destino está na cor. Ninguém foge do seu destino.

II FILHA DE SANTO – Preto quando renega a Exu...

I FILHA DE SANTO - ... esquece os orixás...

II FILHA DE SANTO – desonra a Obatalá...

III FILHA DE SANTO (vigorosa) – Merece morrer. Desaparecer.

I FILHA DE SANTO (lenta) – Palavras duras. Nossa missão não é de rancor. (p. 164)

As *filhas de santo* (um coro que transita entre o real e o sobrenatural configurando-se também como a consciência da personagem) representam também os cargos femininos de liderança existentes nos cultos afros e o poder feminino no culto aos Orixás. De acordo com Larkin Nascimento (2003, p. 338):

No contexto da sociedade ocidental, a predominância de mulheres em cargos de liderança e funções rituais nas comunidades religiosas de origem africana é um fato diferenciador e incomum. A função e o prestígio social relevantes da mulher nas comunidades afrodescendentes inseridas em sociedades ocidentais ex-escravagistas, e a influência da continuidade de tradições culturais e sociais africanas na configuração desse fenômeno, constituem dimensões vivas e instituidoras da trajetória da mulher negra na diáspora. Ambas estão presentes em *Sortilégio*, representadas simbolicamente na figura das filhas-de-santo.

Portanto, as *filhas-de-santo* (que abrem a peça fazendo um despacho para Exu) fazem parte do processo de encontro de *Emanuel* com o Candomblé, representando um eco interior que o religa a *Exu*, que se faz presente em toda a ação dramática, trazendo o caos e mostrando que para sobreviver às suas encruzilhadas é preciso atender ao seu chamado e desenvolver-se no Candomblé, já que *Emanuel* estará lidando sempre com duas faces de todas as coisas, pois *Exu* é assim descrito:

Seu grande poder de atuação no mundo físico presta-se indiferentemente ao bem e ao mal, ensinando que a natureza possui uma força cega e bipolar, um eterno movimento. Esta força pode concretizar o desejo de maldade de alguém, mas não protegerá o malvado quando a vida lhe devolver o malefício praticado – e assim *Exu* ensina a lei do retorno. É isso que as pessoas não entendem quando dizem que *Exu* é vingativo (LIGIERO, 2004, p. 54).

Essas figuras femininas acompanham o caminhar de *Emanuel* desempenhando ainda função essencial na estrutura da peça por remeterem à questão de gênero no contexto das culturas africanas.

Durante o mistério, *Emanuel* passa por um processo de auto afirmação operado pelos Orixás e pelas integrantes do terreiro, de forma que definitivamente ele retorne aos princípios do Candomblé, religião de matriz africana. A sonoridade percussiva e as referências às manifestações de terreiro unem os quadros, desenrolam ações e emanam o

encontro identitário da personagem. *Exu* é o Orixá que rege o protagonista, que perpassa a ação em constante contradição com a esfera mítica e com a tentativa do protagonista em seguir os preceitos católicos, ecoando o conflito com a religiosidade.

As personagens femininas trazem ao protagonista a realidade dos fatos *versus* seu processo de ocultação proporcionando ao mesmo o “não-esquecimento, que propicia o fulgor da revelação e da desvelação, fundadora da *arkhé* e da *axé*” (MARTINS, 1997, p.22). Valendo-se do seu passado e de sua experiência adquirida *Emanuel* dará à memória uma função decisiva em seu processo identitário pois como afirma Bosi (1994, p. 46-47):

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” esta última, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

É o corpo como lugar da memória não só no aspecto físico, mas simbólico. O corpo negro traz em seus movimentos registros que são individuais, mas também pertencentes a um coletivo, pois neste corpo encontramos fragmentos de memórias compartilhadas e construções de lembranças.

Figura 14: Cena do espetáculo Sortilégio.



Fonte: <<http://www.abdias.com.br>>. Acesso em 07/04/14.

2.3 VIAS DIVERSAS DE ELABORAÇÃO DISCURSIVA

“Ó da licença pro seu Exu passar...
Exu não tem casa
Moradia de Exu é na 7 encruzilhadas”.
(Canto pra Exu)

“Exu é esfera”

(Capa Preta)

A peça *Sortilégio* se configura pela representação do passado e o presente no palco para juntos transmitirem o enredo da mesma. O recurso utilizado para isso é a iluminação em junção com o uso de diferentes planos e níveis dialogando com a percussão, que nos oferecem três tempos e espaços de realidade: o social (onde o enredo geral da peça se desenvolve), o psicológico (apresentando as indagações de *Emanuel*, caracterizando-se como um monólogo interior) e o mítico-religioso (em que o protagonista tem contato com os elementos do Candomblé, interferindo os mesmos diretamente em suas ações).

O maior conflito de *Emanuel* está em conseguir entender sua identidade e é através de *Exu* - uma instância simbólica - Orixá renegado pelo protagonista, que este conflito se instaura. Nesta perspectiva, Martins nos apresenta a seguinte análise (1995, p. 113):

Nu, Emanuel pode, então, deixar-se habitar pela voz dos orixás, pelos mitemas da cultura negra, e rever-se não como um pólo paradigmático em um sistema de oposição estrutural e social, mas, sim, como encruzilhada de discursos e sentidos. O nome Emanuel - que significa Deus conosco - é substituído pela invocação e pelo nome de Exu, orixá que reveste a personagem. Essa renomeação representa a sua reintegração definitiva no universo discursivo, mítico e místico da cultura negra. Esta se torna, pois, um princípio restaurador da identidade, inscrevendo o sentido singular que fende as barreiras conceituais universalizantes e reducionistas. Emanuel recupera, assim, seu corpo, sua alegria, sua voz, seus orixás, seu nome próprio, no nome de Exu.

É no Orixá que ele encontra sua redenção, desvencilhando-se da imposição cultural, desnudando-se literalmente das amarras sociais e se entregando àquilo que sempre lhe habitou: a afro-brasilidade. Seu sortilégio é seu reencontro, seu coabitar.

Na relação de *Emanuel* com a Casa de Axé e os Orixás, temos mais um momento de abrangência da obra, que reafirma o diálogo do autor com as religiões de matriz cultural africana, em específico o Candomblé. Ligiéro (2004, p. 43) explica os referidos termos:

A começar pela apreensão do conceito de “Axé”, o caminho de um aprendiz da religião dos Orixás é frequentemente permeado por noções e experiências que visam a elevar o fiel a estados de compreensão mística da natureza, promovendo a comunhão com os seres visíveis e invisíveis que a habitam. Isto porque o Candomblé é fortemente apoiado no uso de oráculos como forma de comunicação direta com as forças inteligentes da natureza (Orixás) e com os demais espíritos que se expressam por meio dos fenômenos naturais.

Somente quando *Emanuel* deixa-se levar pela espiritualidade, que já lhe é inerente, ele se encontra de forma identitária e étnica. Vários Orixás transitam performaticamente em várias cenas como *Obatalá (Orixá mais velho)*, *Iansã (Senhora dos ventos e das tempestades)*, *Iemanjá (Rainha das Aguas do Mar)*, *Xangô (Orixá da Justiça)*, *Oxumarê (a Serpente Arco-íris)*, *Ogun (Senhor do Ferro)* como percebemos nas seguintes rubricas de cena:

(Bebe. O Orixá atravessa a cena com o fantástico lírio ensanguentado. O Orixá não anda. É uma estátua puxada num carro invisível). (p. 181)

(O Ponto de Xangô cresce vibrante. O Orixá surge, aponta a lança de Exu. Emanuel assusta-se, recua agachado, de rastros, observa a ribanceira). (p. 182)

Mas é em *Exu (Senhor de todas as direções do espaço e do tempo)* que *Emanuel* enfrenta resistência, mas encontra identificação, tornando-se, ao final da peça, uma oferenda voluntária ao mesmo. De acordo com Ligiéro (2004, p. 54) *Exu*:

É o mensageiro, responsável pela comunicação deste mundo (Ayé) com o mundo dos deuses (Orum). Neste aspecto, Exu é análogo ao deus Mercúrio, da mitologia greco-romana. Ele é o senhor de todos os caminhos e de todas as direções. Por isso, as oferendas que lhe são dirigidas devem ser colocadas em encruzilhadas. O dinheiro e o sexo, que são componentes fundamentais da troca material entre as pessoas, também são assuntos de seu interesse, e esta face de Exu motivou o seu sincretismo com o Diabo, bastante explícito na Umbanda. (...) Ele simboliza, também, o caos inicial que precede a criação, a organização das coisas do mundo ou da vida de uma pessoa. Para sobreviver a esta tendência de Exu, o único remédio seguro é desenvolver a intuição.

Percebe-se que *Exu* é o Orixá guia de *Emanuel*, fazendo com que seja passado a sua frente as duas faces: a positiva e a negativa de todas as coisas. *Exu* provoca confusões e desentendimentos, ele é começo e fim. Este caminho, já percorrido pelo protagonista uma vez, passou a ser durante anos renegado. *Emanuel* ignora sua ancestralidade e seu chamado, como na passagem a seguir:

EMANUEL – Quero ver se o demônio dos negros é pior que o demônio dos brancos. (bebe; pausa esperando acontecer algo; zombeteiro) Como é, Exu? Não acontece nada? (rindo) Não vai me transformar num sapo ou numa cobra? Ou num

demônio igual a você (*está rindo, sua expressão se transforma lentamente, fala absorto, fixando um ponto qualquer no espaço*) Por que estou me lembrando disso agora? Eu menino... na escola... Os colegas me vaiando... (p. 170).

Exu é um elemento forte no Candomblé do Brasil. Poucas pessoas o possuem como guia. *Emanuel* é um desses poucos. E é nesta encruzilhada que o mesmo se encontra. É preciso fazer a escolha de qual caminho seguir pois seu corpo canta uma voz que não é só sua, é uma voz de vários que o coabitam, que se inscreveram na trajetória de sua pele e que ele não pode negar pois ele é “uma voz e uma palavra que evocam conflito interior, mas é, também, uma voz invocada e evocada pelo ritual religioso processado nas sombras do terreiro, que estimula sua reflexão e impulsiona sua metamorfose” (MARTINS, 1995, p. 108). A sua identidade étnica é sua busca maior. E quando a encontra é preciso desnudar-se de imposições de anos para dialogar com aquilo que sempre foi seu.

Na crise de encontrar sua essência de vida, *Emanuel* entra em conflito com sua origem e percebe a sensação de deslocamento e ruptura frente à tradição cultural que o negro sente no Brasil. Seus valores vivem escorregando por sua identidade. Como o corpo é o lugar da memória, temos no protagonista *Emanuel* as marcas dos passos não só seus mas de seus ancestrais e também daqueles que historicamente dificultaram seu caminhar, gerando no negro uma encruzilhada identitária.

Os africanos no Brasil escravizados não vieram sós. Com os mesmos vieram suas divindades, suas concepções de mundo, sua arte, sua língua, sua religiosidade, sua organização social, seus símbolos e ritos. Na cultura afro-brasileira temos:

O cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel. (MARTINS, 1997, p. 26)

Nesse lugar de interseções, reina *Exu*, com suas portas e fronteiras sendo o canal de comunicação entre a vontade dos deuses e os desejos humanos. É contra a condução de *Exu* em sua narrativa vital que *Emanuel* se debate. Por seu dinamismo *Exu* não possui uma única classificação, tornando-se um princípio e é o coabitar do protagonista com essa fonte que possibilita o contato com o entendimento de si, viabilizando seu desenvolvimento enquanto sujeito. Servir a *Exu*, para *Emanuel*, é revelar o enraizamento do mesmo na cultura brasileira e a contribuição africana à mesma, é promover a convergência de saberes religiosos distintos

permitindo que seu corpo seja este lugar de interseções, de ciclos, de sagrado e profano convidando-o a ampliar seu “próprio olhar e referências, pois é no jogo do corpo e no anverso da máscara que o signo significa e às divindades celebra” (MARTINS, 1997, p. 156).

Sabemos quem somos devido a nossa relação com o outro. E esta relação está impregnada de símbolos e representações. Somos também o que contam sobre nós ou sobre os nossos. Mas voltar ao passado não pode ser sinônimo de emperramento e sim de conhecimento de sua trajetória pessoal e análise de sua participação no contexto grupal. O tempo e o espaço constroem nossas representações. O fortalecimento identitário via diálogo com outras identidades não pode causar a repulsão ao diferente ou a negação de sua própria história pessoal. Entretanto, quando nos deparamos com a questão da cor da pele esbarramos em algumas particularidades. À Identidade Pessoal soma-se a Identidade Étnica, como ocorre neste trecho da peça:

EMANUEL – Me lembrei. Ora, um advogado não perceber logo diferença tão simples. (acentuando as palavras) Branco nunca é preso por fazer mal a uma preta. Mas infeliz do negro que fizer mal a uma branca! Fizer? Qual, nem precisa mesmo fazer para ser logo chamado de monstro. (p. 177).

Mas o que vem a ser Identidade Étnica?

Primeiramente é necessário ressaltar que identidade étnica é um termo que só pode ser usado quando há convivência de diferentes grupos étnicos na mesma nação.

Utilizaremos então nesta obra a contribuição de Loureiro (2004). Ela afirma que a identidade étnica só se estabelece nas relações interétnicas que, por sua vez, apresentam-se como um fenômeno social complexo, formado, pelo menos, por três aspectos: o da identidade, que tem domínio ideológico; o do grupo social, cujo domínio é a organização; e o da articulação social, cujo domínio é o processo (de relações sociais) que têm lugar em uma dada formação social. A identificação de uma pessoa com aspectos culturais de um grupo possibilita-lhe sua identificação étnica. É na forma como os indivíduos assumem essa identificação nas diversas situações reais e no modo como os outros lhe atribuem esse pertencimento que surge a identidade étnica.

É nesse emaranhado que *Emanuel* tenta se encontrar. Nesse embate entre origem, ancestralidade e religiosidade ele se procura e se perde. Muitas vezes no caminho de reconstrução identitária ele nega várias identidades e dentre elas a sua própria. É o querer

ser aquilo que não é. É negar sem contextualizar para poder ser aceito por ele próprio. Estas ações são consideradas como “gestos de defesa contra os poderes que transitam pelos entrocamentos e passagens, desafiando a integridade do sujeito que por ali circula” (MARTINS, 1997, p. 156).

Emanuel traz em si a visão eurocêntrica de mundo e uma visão etnocêntrica sobre o negro. Ter uma mulher branca é embranquecer a família, é seguir o imaginário social. Já seu contato com a mulher negra é marcado pela ignorância e pela visão da mesma como elemento sexual. Seu diploma de advogado não lhe confere status nem autoridade. Sua presença é ainda avaliada pela sua cor. Quanto mais *Emanuel* renega os signos afros mais estes signos o rodeiam e o coabitam.

Emanuel deve ser visto com sensibilidade, pois em seu corpo há várias linguagens. Nele há interferências e heranças africanas e afrodescendentes. E não se exclui essas interferências pois elas estão ditando as regras em sua vida. São esses elementos que dialogam no seu contato com o outro.

O corpo de *Emanuel* possui uma estrutura complexa e Abdias nos mostra que se o indivíduo, negro ou não, fechar-se em si mesmo, ele morre, pois nele (o corpo) encontramos grafias que a memória imprime no mesmo, fazendo-o de instrumento de religação com a ancestralidade. O retorno às origens faz com que sejam fechadas as feridas abertas no corpo da personagem central.

O som dos tambores do Candomblé que *Emanuel* ouve ao longo do mistério lhe invoca a lembrança, a memória e a história do ancestral africano. São essas lembranças do passado, essa “memória fraturada pela desterritorialização do corpo/*corpus* africano” (MARTINS, 1997, p. 39) que colocam a personagem em movimento, pois a lembrança é algo latente e a cada uma *Emanuel* se refaz construindo as imagens que deseja, pois, a lembrança é uma imagem construída. E é na encruzilhada entre sua memória pessoal e a memória coletiva que ele faz sua releitura enquanto sujeito. Na impossibilidade de reviver o passado ele reconstrói seu caminho, fazendo com que o seu maior conflito seja escrever sua autobiografia, pois “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória” (BOSI, 1994, p. 68).

É no ritual religioso do Candomblé que *Emanuel* tem sua catarse em relação a sua experiência racial, sendo sua morte ao final da peça não um castigo, mas uma passagem.

Figura 15: Léa Garcia (Efigênia) e Abdias Nascimento (Emanuel) na estreia de *Sortilégio*.



Fonte: <<http://www.abdias.com.br>>. Acesso em 07/04/14.

Figura 16: Léa Garcia como Efigênia – I Negro Olhar Ciclo de Leituras Dramatizada. *Sortilégio* – 2008 – Direção Tatiana Tibúrcio



Fonte: Foto de Eduardo Mello.

Figura 27: I Negro Olhar Ciclo de Leituras Dramatizadas. *Sortilégio* – 2008 – Direção Tatiana Tibúrcio



Fonte: Foto de Eduardo Mello.

O texto *Sortilégio* nos faz pensar sobre a construção de nossa identidade e como ela influencia nossa história corporal, fazendo-nos refletir sobre um corpo brasileiro que é mesclado, mestiço e plural.

Abdias Nascimento mostra em sua obra a influência de diferentes saberes. Sua escrita é engajada, discute a negritude, denuncia o racismo, mas não é panfletária. O autor provoca o leitor e transmite a mensagem. Consegue abordar temas sociais sem extinguir a qualidade artística. Sua escrita transita em significados.

O autor funde em sua obra (algo que faz parte do seu corpo) vários elementos da cultura afro-brasileira. E esse corpo (obra) é totalmente imagético. E vai além por usar um discurso múltiplo, que não é só seu, um discurso com a matriz cultural africana e suas tradições.

Como afirmou Agostinho Neto (1959) num colóquio sobre poesia angolana a respeito da função do artista africano (estenda-se essa função também ao artista afrodescendente):

Cantar com a nossa voz é indispensável para a harmonia do mundo. Cabe aos artistas encontrar as formas adequadas ao nosso canto.

Abdias Nascimento cantou, *Emanuel* busca esse canto, mas nós, certamente, já o ouvimos.

Figura 18: I Negro Olhar Ciclo de Leituras Dramatizadas. Sortilégio – 2008 – Direção Tatiana Tibúrcio



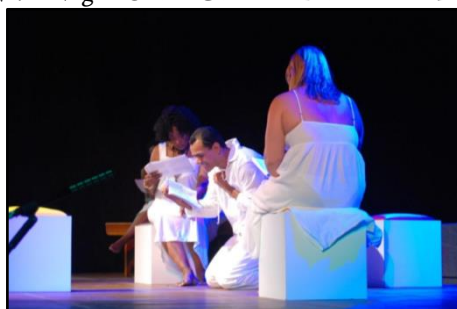
Fonte: Foto de Eduardo Mello.

Figura 19: I Negro Olhar Ciclo de Leituras Dramatizadas. Sortilégio – 2008 – Direção Tatiana Tibúrcio



Fonte: Foto de Eduardo Mello.

Figura 20: I Negro Olhar Ciclo de Leituras Dramatizadas.



Fonte: Foto de Eduardo Mello – Sortilégio – 2008 – Direção Tatiana Tibúrcio.

DE QUANDO A VOZ QUE
NÃO É SÓ MINHA
NO CORPO SE INSCREVE



“Eu até acho que não tem nada a ver.
Mas, pra mim, homem tem que ser negro.
Já até tentei, mas não deu.
Só de lembrar o que o homem branco fez com nossos avós...”

(KINDA – Transegum)

A peça *Transegum* de Cuti se estrutura em 3 atos, tendo cada ato um número específico de quadros cujas ações não seguem a ordem cronológica. Passado e Presente se misturam no palco para juntos transmitirem o enredo da peça e se diferenciam para o espectador por meio de recursos de iluminação. Dentre os espaços de ação existentes encontramos o Clube *Palmares* (onde se desenvolve grande parte do texto), o *Cilindro*, a *Cozinha* e o *Espaço de Memória*. A temática do texto são as relações raciais brasileiras a partir da experiência subjetiva do afrodescendente, trazendo a discussão do nosso processo histórico e de nossa individualidade, as contradições nas relações inter-raciais, os processos de consciência racial, a dramaturgia e as relações de poder nela existentes e a falta de compreensão e comunicação para com o discurso do outro.

Faz-se necessário pontuar, a partir da temática apresentada, a importância dos diferentes cenários utilizados:

- **Clube Palmares:** Exemplo de clube social onde acontecem bailes e ações de lazer e cultura. O potencial nominal do Clube nos remete ao Quilombo dos Palmares, local de abrigo, proteção e resistência dos negros em momento histórico brasileiro no que tange a luta contra a escravidão. Afirmção espacial da negritude. Local de proteção e também de articulação, ação, luta. Como se percebe na frase abaixo da placa com o nome do Clube proposta pelo autor como elemento cenográfico: *Dance e Pense*.
- **Cilindro:** É um grande cilindro aberto e iluminado que gira em cena e que sempre traz a personagem *Aldo*. Funciona como o girar do tempo, o encontro entre passado e presente. Gera na peça a ideia de movimento, de como tudo é circular, de como tudo acaba tendo um eixo comum, um ponto a se retornar. A simbologia da circularidade africana. O cilindro na peça traz sempre a discussão da presença de *Aldo*, vivo ou morto, e o que a sua presença marcante (viva ou não), inquieta em cada integrante do grupo teatral.
- **Cozinha:** é o espaço mais realista da peça no sentido físico, onde as discussões giram sempre em torno de diálogos que pontuam questões objetivas.

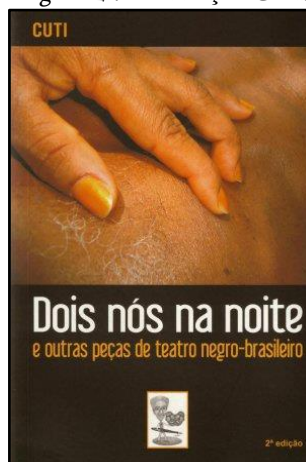
- **Espaço da Memória:** Ambiente com projeção de sombras de pessoas e outras formas não humanas. Sempre remete a cenas do passado que auxiliam o leitor/espectador no entendimento de questões intrínsecas ao texto. As cenas deste espaço antecipam um acontecimento ou apresentam o fato passado que gerou uma ação atual. É onde percebemos os dilemas no que tange à identidade racial e às marcas corporais/sociais que o processo identitário de cada personagem imprimiu nos mesmos.

Mesmo com todos estes espaços, a proposta é que a cenografia seja concebida de forma contemporânea, utilizando por exemplo o recurso de praticáveis.

O texto *Transegun* faz parte de uma coletânea de textos teatrais intitulada *Dois nós na noite e outras peças do teatro negro brasileiro*, editada pela Mazza Edições em 2009. Sobre esta obra e seu autor, Augel (2000, p. 316) nos informa que Cuti também:

Problematiza a questão da cor da pele na sua obra teatral, fazendo-a constituir o cerne de uma das suas peças, a que empresta título ao livro. Esse título, *Dois nós na noite* revela mais uma vez a sua forte preferência pela polissemia, tão frequente nas demais obras do autor.

Figura 21: Publicação Cuti.



Fonte: <<https://www.skoob.com.br/dois-nos-na-noite-410628ed466098.html>>. Acesso em 10/03/2014.

A escrita de Cuti aborda a identidade e a memória afro-brasileira apresentando-nos um olhar ampliado sobre a população negra no Brasil tornando sua obra um combate a representações já cristalizadas, apresentando uma textualidade “por dentro e por fora da instituída, construída por signos e cadeias semânticas que buscam valorizar o sujeito afrodescendente” (OLIVEIRA, 2007, p.109). Sobre a questão de reinvenção da semântica na obra de Cuti, Augel (2000, pp. 314-315) ainda aborda que:

Uma opção possível para o equilíbrio interior é aceitar-se a si mesmo e procurar valorizar justamente aquilo que durante séculos foi considerado depreciativo e humilhante. "Reinventamos, alterando profundamente a semântica da palavra negro", diz Cuti em 1985². Invertendo a ordem estabelecida e tida como indiscutível, assumindo a sua condição de negro, afirmando em seus versos que "a palavra negro que muitos não gostam/ tem gosto de sol que nasce" ("A palavra negro"), o poeta incita o seu irmão de cor a "armar-se com a palavra negro/ ... / gritar com exuberância: negro / e perceber que o eco rompe o medo" ("Falar sem receio a palavra negro").³ No exercício do reconhecimento – e da aceitação plena – de si próprio, Cuti vai ressaltando os traços da diferença para fazer emergir o seu eu e a sua singularidade, ao mesmo tempo em que direciona sua enunciação aos seus semelhantes, catapultando os estereótipos, assumindo como centro o considerado periférico, realçando com orgulho e altivez a sua alteridade. Cuti provoca, com sua fala múltipla, o prazer de ler e de ser, dando uma dimensão completamente nova à auto-representação do afro-descendente.

Portanto o papel da linguagem para o autor é desconstruir estereótipos discutindo por vários ângulos a ideologia racista, mas pautando-se num discurso de emancipação. Seu texto é político, mas também é estético, onde o negro aborda sua realidade, mas reflete sobre a mesma, relembra um passado, mas ressignifica-o no presente, criando significados para o signo “negro”, inserindo o afro-brasileiro como *sujeito* na história.

A obra apresenta as seguintes personagens:

- **Aldo:** rapaz de corpo escultural. Belo de fisionomia. Só tem sentido real no quarto quadro do primeiro ato. Nos demais quadros tem função simbólica. Não é, portanto, visto pelas demais personagens.
- **Kinda:** moça de aproximadamente 24 anos. Usa óculos. Cabelo natural, crespo
- **Zélia:** esposa de Romildo. Jovial. Aparenta 18 anos. Cabelo natural, crespo.
- **Bendelê:** rapaz na casa de 30 anos.
- **Zelão:** rapaz aparentando a mesma idade de Kinda. Usa cabelo rastafári. Irmão de Helen. Filho de Dona Cida.
- **Romildo:** Rapaz branco, com idade próxima a 30 anos.
- **Justino:** forte e expansivo. Aparenta ser o mais novo do Grupo Viva.
- **Helen:** moça aparentando 30 anos. Irmã de Zelão, filha de Dona Cida. Usa cabelo alisado e comprido.

² Cuti (Luiz Silva). *Cadernos Negros*. 8 (1985) p. 21

³ Cuti. *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho*. Belo Horizonte, Mazza Edições, 1987, p. 26

- **Dona Cida:** Mãe de Helen e Zelão. Senhora robusta, bem conservada. Cabelo natural, crespo, bem trançado junto ao couro cabeludo.

Na peça, todas as personagens são negras, exceto *Romildo*. As personagens da peça formam um grupo de Teatro composto apenas por atores negros que precisam lidar com a morte de um de seus integrantes sendo que este é substituído por um ator branco. O diálogo entre consciência política, afetividade e ascensão social leva a tensão do grupo a conviver com a morte por meio da proposição da vida, simbolizada pelo amor entre *Aldo* e *Helen*. A descrição dos personagens aqui apresentada conforme estabelecida pelo autor, se faz importante para entendermos a aparência externa de cada um e o que esta aparência dialoga com o contexto dramático. Em relação às falas das personagens aqui citadas, é primordial também trazer estas referências, para melhor compreensão do conteúdo implícito nos diálogos. São por estas encruzilhadas, que permeiam toda a estrutura dramática que transitaremos, utilizando também as contribuições de Leda Martins e Ecléa Bosi.

Sobre o título da peça, Augel (2000, p. 321-322) nos informa que:

Transegum dá um passo adiante na dramaturgia negra brasileira. Aí está presente toda a gama de temas que constitui o espectro específico da literatura afro-brasileira, mas vai muito além disso, incluindo elementos que tem a ver com a pessoa humana, independente da origem ou da inserção cultural ou étnica. De trama bem mais complexa do que as demais peças do teatro negro envolve o inter-relacionamento de todo o grupo, onde o amor e o ciúme desempenham um papel tão importante como o compromisso ideológico de denúncia da discriminação e afirmação identitária da própria "negrice". (...) O título da peça é de significado bastante instigante, talvez não completamente claro a primeira vista. A meu ver, trata-se de uma fusão entre "transe" e "egum". Egum é o espírito dos mortos e é justamente a presença de um morto, Aldo, o grande bailarino, que transita como principal elemento da peça dentro da peça. Sem outras alusões, a partir desse título Cuti insere a pedra angular da auto-identificação negra, a religião dos ancestrais, nesta sua importante peça.

A peça configura-se como uma dança de significados sobre a negritude onde cada cena apresenta uma ginga entre a identidade e a memória, apresentando ora recuos, ora aproximações, fazendo surgir uma coreografia única: a dança da morte (morte física, morte dos conceitos, morte da estabilidade e de verdades já cristalizadas).

Figura 22: II Negro Olhar Ciclo de Leituras Dramatizadas – Transegun.



Fonte: Foto de Eduardo Mello.

3.1 NARRADOR/AUTOR

O texto utiliza a linguagem dramática para abordar a própria falta de uma dramaturgia negra. No enredo encontramos a discussão sobre o corpo como uma estética colocando em debate a existência de uma estética negra, mas também de uma estética branca, como no exemplo a seguir:

ZELÃO – Sabe, Kinda, para eu não ter de acumular direção e trabalho de ator, e talvez ser obrigado a mudar parte da dança e expressão corporal, achei legal ver se o Romildo podia substituir o Aldo.

KINDA – Pô, a gente passa uma semana sem ensaio, quando chega tem novidade?

ZELÃO – Você é contra?

KINDA – O Viva não é um grupo negro?

ZÉLIA – Vai começar o racismo ao contrário.

KINDA – É só uma questão de coerência.

(Bendelê retorna do banheiro. Roupa humilde, pés no chão.)

BENDELÊ – Então, gente, dá pra começar?

KINDA – Tem novidade. O Viva agora tem um branco.

ZELÃO – Gente, vamos ter calma. Essa questão já foi discutida uma vez e foi difícil. Agora surgiu uma oportunidade prática pra gente testar o grupo.

BENDELÊ – Espera aí, posso saber do que se trata? Kinda – O Romildo vai entrar no grupo.

BENDELÊ – (Para Zelão) – Por que, diretor?

ZELÃO – Vai substituir o Aldo.

BENDELÊ – Sinceramente eu não entendo. Você mesmo disse uma vez que (imitando Zelão) “O corpo negro, por si só, é uma linguagem cênica. Daí a necessidade de fazermos um teatro negro com atores negros”...?

ZELÃO – O corpo do branco também é uma linguagem e não pode ser excluído do nosso teatro.

BENDELÊ: O corpo do branco é o sacrário, não é mesmo? A xoxota divina da sinhazinha. A sensualidade das capas de revista, a novela das oito, na televisão o tempo todo... Afinal, até a hóstia, que é corpo de Cristo, é branca. Veja, o corpo de Deus é branco! (Pausa, controlando-se) Tudo bem... Mas, você pintou o rosto de branco para dar resposta simbólica no grotesco da cena e para mostrar (Imitando Zelão) “metaforicamente que o branco no Brasil é só um desejo, uma casca, uma supremacia de fora. Atrás de tudo encontra-se o negro, como sustentáculo da economia, da cultura, e mesmo da epiderme embranquecida...?”. Não foi isso que você tinha bolado para substituir a sua incapacidade técnica para dançar e sustentar a máscara no rosto? E estava tudo bem, ensaiado...? (p. 35-36).

O trecho em questão nos apresenta a discussão sobre o negro no Teatro e a luta por este espaço. É a afirmação do negro na Arte, pela plasticidade negra e o uso dela com função de destaque. É o grupo de Teatro Negro contemporâneo reafirmando um ideal, dando continuidade e contribuição para a afirmação do negro no campo teatral brasileiro tentando diminuir a lacuna existente desde a criação do TEN (Teatro Experimental do Negro) no Brasil. O *Grupo Viva* é a extensão deste movimento mantendo a ligação histórica com o legado de Abdias Nascimento, pois como afirma Uzel (2003):

Para resgatar o legado africano no Brasil, o TEN rompeu estéticas e conceitos, debruçando-se de forma relevante sobre a negritude em seu valor intrínseco, sem resvalar para aspectos meramente pitorescos ou históricos da raça. Sua proposta não abrangia somente a formação de atores e diretores, mas também a criação de uma literatura dramática, na qual os negros fossem heróis e protagonistas de sua própria história, subvertendo a lógica da predominância branca nos palcos. (p. 13-14).

Nesta perspectiva, a presença de um ator branco desconfigura uma estética que ainda se encontra em construção. Já não há mais a lógica colonizadora, mas se sabe de sua herança na desigualdade e no preconceito ainda vigentes nos dias de hoje. O Teatro e o negro não são mais vistos como eram na época colonial, porém, a afirmação por um espaço para o ator negro e sua dramaturgia ainda é algo buscado pelo *Grupo Viva*. Os atores querem se ver representados no cenário teatral de forma igualitária, sem estereótipos. Por isso a criação de um grupo que os represente e que inove. Significa o negro ter destaque dentro do contexto social da trama, mas com importância e conflito. Que o conflito seja advindo de seu olhar para com o mundo e não do olhar do homem branco para o homem negro. O Teatro Negro

atual apresentado pelo *Grupo Viva* prioriza a autoestima e a valorização da população negra mesmo discutindo a identidade étnica do afrodescendente. Para alguns integrantes do grupo a presença de um ator branco no elenco e do mesmo estar desempenhando um personagem opressor reforça ao espectador o olhar de fora para com a negritude, como vemos no exemplo abaixo:

ZELÃO – Fique frio. Se a coisa se refere ao visual da peça, tudo bem. Vamos discutir. Agora, se a discordância é pelo fato de o Romildo ser branco, então é uma outra coisa a ser analisada. Eu proponho que a gente vá por partes.

(...)

BENDELÊ – Veja bem, pra mim, quanto ao Romildo, não tenho nada contra. Só acho que é preciso pensar no trabalho. Colocar um branco batendo em negro, de forma realista, é cair no lugar comum, que, na verdade, não constitui toda a realidade. Vamos só estar referendando o racismo e até mesmo o escravismo, segundo a visão dominante. Vai ser uma peça como a maioria do material ressurgido na época do Centenário da Abolição: tronco, gargalheira, navio negreiro, o negro sempre na pior... Isso só traz vergonha para o nosso pessoal, precisamos parar com isso! Daí que acho um caminho importante jogar com a simbologia. (p. 39).

É o olhar de dentro, do negro para com o negro que o grupo pretende evidenciar em sua dramaturgia, em sua proposta estética. É também o olhar do negro para com o branco. É apresentar a forma negra de interpretar através de atores carregados de histórias, referências, identidades, conhecimentos adquiridos. É aliar na cena teatral o prazer estético e a reflexão, proporcionando ao espectador e conseqüentemente nos próprios atores não só a contemplação da vida, mas a possibilidade de discutir sobre a mesma.

Todas as personagens, exceto *Helen* e *D. Cida*, são artistas de Teatro e utilizam da linguagem artística com instrumento político. Mas ser profissional da Arte ainda é considerado uma profissão questionável no sentido de segurança financeira.

Principalmente quando a este trabalho se atrela a transformação social. É o que percebemos nos exemplos a seguir:

ZELÃO – Vendi duas esculturas ontem. Ganhei mais que o salário. Dá pra ficar parado um mês produzindo. O dinheiro, depois dou pra senhora. Pago água, luz, telefone e imposto. Acho que dá.

D. CIDA – Tá muito bom. Mas tem mês que não se vê nem sombra de dinheiro do seu bolso. Vai viver assim a vida inteira? Uma hora tem, outra fica a zero. Vai ficar sempre cavocando madeira e com esse negócio de teatro, e essas coisas de negro pra lá e negro pra cá?

(...)

D. CIDA – Quer é andar desse jeito, com este cabelo que dá impressão que não lava, todo mal arrumado...

ZELÃO – Ah, Dona Cida... Fazia tempo que a senhora não regulava meu visual. Vai começar de novo? ... Dá um tempo!...

D. CIDA – Tempo, tempo, tempo... Você precisa é pensar em melhorar de vida, isso sim. Esse negócio de movimento não dá camisa a ninguém.. (p. 68-69).

ZÉLIA – Acho mesmo que a gente precisa ter mais maturidade pra fazer teatro. Não vamos começar com muita confiança, senão vira psicodrama. Não dá certo. (p. 34).

Estas passagens do texto de Cuti refletem a condição do negro na Arte, mas também a condição do próprio autor que traz no texto teatral a sua trajetória enquanto artista negro e sua contribuição para a manutenção de um Teatro Negro: *Transegum* traz o texto do negro não só inserindo o negro no texto. Cuti fala do outro remetendo a si. Essa posição enquanto narrador/autor perpassa sua obra como percebemos no poema *Meu atabaque nosso*:

Meu atabaque tá ruflando

Atrito em ritmos que nem sei...

As dores dum povo sou

E as danças

Que me dançam desvirginando o espaço no gozo dos movimentos...

Meu atabaque nosso

Bem fundo no sentimento

Tem toque de nova luta

Que algum orixá pediu

(Cuti, 1987, p.9)

O autor transita entre o que contaram sobre o negro e o que o negro tem a contar sobre si sem ignorar suas marcas identitárias. O Teatro apresenta-se então como uma possibilidade dos integrantes do *Grupo Viva* corporificarem outras sensações, ocuparem diferentes lugares e posições, transitarem entre reflexões, empoderar. O artista identificado com seu coletivo, refletindo as relações opressor- oprimido, é uma discussão que permeia o enredo e conflito de cada personagem reverberando no processo identitário das mesmas.

Entender a construção de uma identidade consiste em analisar o processo histórico-pessoal de cada indivíduo e o diálogo deste processo com o ambiente. Identidade é um

conceito então que abrange duas dimensões: a pessoal e a social. A identidade social surge do processo de identificação do indivíduo com aqueles considerados importantes em sua socialização. O indivíduo constrói a sua identidade através dos vários grupos de que faz parte, como a família, os amigos ou a escola, desempenhando papéis diversificados. É este o papel do *Grupo Viva* para cada integrante do mesmo.

Sabe-se que um dos caminhos de fortalecimento da identidade e sua alteridade é a arte. São de livres expressões as manifestações artísticas, as quais contribuem com o desenvolvimento do indivíduo por proporcionarem a transposição do processo de aprendizagem para a vida diária. Portanto, o *Grupo Viva* é uma forma de valorização da cultura negra através da Arte e um espaço de discussão sobre o preconceito e o racismo tão camuflado no Brasil devido ao mito da democracia racial, uma vez que:

Os negros tendem a ver sua história como sucessão de três grandes capítulos: a rebeldia, a marginalização e a luta contra o racismo. Como toda visão do passado, esta é, naturalmente, parcial e ideológica – não se trata do passado objetivo, até onde se pode falar disso, mas da percepção do passado desde um certo ângulo do presente. Uma súpula da história do negro no Brasil – ou do negro brasileiro, ou ainda, do brasileiro negro – deveria, portanto, começar pela atualidade, desvelando as condições e maneiras pelas quais o negro percebe a sua história. (SANTOS, 1978, p.88-89).

O *Grupo Viva* enquanto movimento promove essa revisão. Resistir através da Arte é lutar de forma expressiva e reflexiva. O *Grupo Viva* enfrenta dificuldades de inserção social e apoio público, entretanto, tudo aquilo que poderia ser motivo de impedimento de suas ações passa a ser mais um complemento que argumenta a resistência.

Seja através das irmandades religiosas, das religiões afro-brasileiras, do quilombo, das revoltas e rebeliões históricas, da imprensa negra, dos grupos de reivindicação e protesto, do Movimento Negro Unificado ou dos grupos culturais afro, o negro nunca foi agente passivo na construção de sua história e/ou da nossa história. O resgate cultural é também uma das ferramentas de resistência, pois:

Para o Movimento Negro o reconhecimento histórico não é apenas uma forma de valorizar a participação negra na construção da democracia no Brasil, mas, sobretudo, tem uma meta fundamental para ser atingida: adubar o árido terreno da cidadania brasileira e mostrar que a luta contra o racismo deve ser incorporada por todos aqueles que buscam um mundo mais plural e eticamente múltiplo e onde as organizações negras inscrevem-se no âmbito dos movimentos sociais que se insurgem como novos atores comprometidos com o desenvolvimento humano de modo coletivo (CARDOSO, 2002, p.219).

É por questões como essas que a entrada de um ator branco no Grupo Teattal suscita discussão e reavaliação pois a peça se passa num momento contemporâneo, quando temos o negro assumindo papéis de autonomia, mas ainda resistindo no que tange à luta por ações afirmativas frente à elite branca. Os integrantes do *Grupo Viva* utilizam o Teatro como elemento de diálogo com o mundo buscando a realização de seus desejos. Para tanto, a obra apresenta personagens pensantes, inteligentes e atuantes sócio politicamente. Dessa forma o próprio texto teatral encenado pelo *Grupo Viva* apresenta uma complexa rede de signos tecendo diferentes olhares. O Teatro discute o Teatro. Cuti ecoa Abdias, mas revela outras possibilidades do discurso do seu antecessor, ressignificando o próprio olhar afro-brasileiro, pois quando se volta para o “passado é para buscar nele o que se relaciona com suas preocupações atuais” (BOSI, 1994, p.76).

Cuti narra o que já foi ouvido/lido, imprimindo um registro textual que amplia o olhar sobre a cultura africana no Brasil. Seu texto reverbera a herança ancestral, colocando em movimento a relação com as origens, fazendo com que o autor imprima nas palavras, ressignificações e reflexões, dando à memória uma função social, abrindo a encruzilhada do lembrar/esquecer sendo a mesma um momento de:

Desempenhar a alta função da lembrança. Não porque as sensações se enfraquecem, mas porque o interesse se desloca, as reflexões seguem outra linha e se dobram sobre a quintessência do vivido. Cresce a nitidez e o número das imagens de outrora, e esta faculdade de relembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora (BOSI, 1994, p. 81).

3.2 POR DENTRO/POR FORA

A personagem *Kinda* está presa à representação sobre a cor da pele – a ideia do preconceito rege sua vida, suas ações, suas relações com as outras personagens como vemos nos exemplos a seguir:

ZÉLIA – Mas, você acredita no amor?

KINDA – Claro! Acredito, sim. De negro para negro. Mesmo porque acho que é muito tempo de humilhação em cima da gente para que o branco esqueça. O subconsciente fica comprometido. Vai dizer que ele nunca chamou você de “minha negra”?

ZÉLIA – Não, o Rô me chama de “minha neguinha”. E é com carinho.

KINDA – Será que lá no fundo ele não está chamando a mucama? Minha mãe conta que ela conheceu um casal, ele negro ela branca. Isso no interior. Quando eles quebravam o pau – porque o cara era desses acostumados a resolver tudo na porrada – diz que ele dava nela de cinta. E, quando ela cansava de xingar ele de nego filho-da-puta, aí ela berrava pra todo mundo ouvir: “A sola do meu pé é mais limpa que a tua cara!” Aí, então, o couro comia mesmo.

ZÉLIA – E se eu falar pra você que estou com o Rô há um ano e nunca a gente brigou? Aliás, se estou aqui hoje no Viva, não é só por minha vontade, não. O Rô é o grande responsável pela minha negritude, o cara que mais me incentivou a me assumir. E de mais a mais é o tipo da pessoa que enfrentou família e tudo por minha causa. (p.28-29).

KINDA – (...) Você sabe, todo branco é racista até que prove o contrário. (p.40).

Kinda ainda se debate com a questão da cor da pele e do estereótipo negativo da cor negra em nossa sociedade. Mas *Zélia* e *Romildo* buscam um outro tipo de relação, visando “seguir em frente” a partir do que marcou o passado histórico dos negros:

ZELÃO – Não. Eu também não estou interessado. Pra mim tanto faz. Na certa deve ser algum branco. Vai ver que é por isso que ela não quer falar. Mulher negra... Depois vocês querem argumentar que homem negro quando sobe na vida fica atrás de branca...

ZÉLIA – Eh, meu! Está me ofendendo...

ZELÃO – Desculpe, Zélia. Você é outro papo. Não fica com todo aquele jeito da Helen de fazer apologia da mestiçagem, melhora da raça... É dose!... (p. 34).

Helen, outra personagem, permanece no conflito questionando não só a si, mas todo o movimento negro, trazendo como elemento de indagação novamente a estética:

ALDO – Lá vai: é negra, se sente negra, tem vergonha de ser negra? Se nega?

HELEN – Cruel!

ALDO – Enquanto a vida passa tudo se “esclarece”... Não é?

HELEN – Não sei responder. Mas quase gostei.

ALDO – O machãozinho não deixou?

HELEN – Não sei... Talvez. Mas, acho que não é preciso lembrar. Sou negra apenas quando lembro. Ou me fazem lembrar. Como você, agora. No mais, tenho dúvidas. Acho a nossa gente muito parada, muito submissa diante do branco...

ALDO – Detalhe: não sou da sua gente, hein!

HELEN – Falo duma maneira geral, desse pessoal que não se impõe. O que adianta ficar fazendo movimentozinho negro? O negócio é ir à luta, vencer, ocupar os espaços... (p.54-55).

HELEN – (...) Eu até hoje não entendi, nem aceito é essa situação que me divide em duas. Uma antes e outra depois da sua fase de militante do Movimento Negro. Como você conseguiu me forçar a isso? Eu me dividi, sabia? Uma ama você e a outra odeia. Isso desde que começou aquela encheção por causa do cabelo, que eu tinha que me assumir, você lembra?

BENDELÊ – Isso não importa mais. O problema agora é outro...

HELEN – É o mesmo. Você não engole minha opção de me livrar do complexo de raça. Eu sei que é isso. Você quer continuar com isso. Quando eu abri o coração... Ou melhor, comecei a abrir, você...

HELEN – Você precisa me respeitar.

BENDELÊ – Como respeitar uma pessoa que não se respeita?

HELEN – Disse que ia cortar. Mas não consigo pensar em ter outro tipo de cabelo.

BENDELÊ – O seu cabelo.

HELEN – Eu morro de vergonha só de imaginar, sabia? Não quero usar o cabelo duro e pronto!

BENDELÊ – Crespo! Você tem cabelo crespo. Quem inventou esse negócio de duro foi o racismo a brasileira, essa doença que injetaram no seu sangue. (p.83 - 85).

Helen apresenta na sua rejeição à pele negra e ao cabelo encarapinhado, uma característica de autodesvalorização. Não assumir sua aparência e preferir estereótipos de beleza identificados com o tipo físico de pele branca indicam a dificuldade da personagem em se identificar com seu grupo de origem, tendo no seu “ideal de beleza” a necessidade de possuir cabelo liso, símbolo de sua autoaceitação. Na questão capilar encontramos um processo doloroso de busca da própria identidade, da própria negritude. *Helen* está em conflito com sua autoimagem e somente resolverá isso quando ela realmente voltar a si, a sua trajetória, a trajetória da raça a que pertence ao perceber em seu corpo, como Souza (1990) observa que:

(...) é a autoridade da estética branca quem define o belo e sua contraparte, o feio nesta nossa sociedade classista, onde os lugares de poder e tomada de decisões são ocupados hegemonicamente por brancos. Ele é quem afirma: “O negro é o outro do belo” (grifo do autor). É esta mesma autoridade quem conquista, de negros e brancos, o consenso legitimador dos padrões ideológicos que discriminam uns em detrimento de outros. (p.29).

Os trechos da peça aqui citados corroboram com uma questão presente no discurso de todos os personagens e desvelado na fala de *Kinda*:

KINDA – Não odeio você. Só acho que a sua crise de ser negro não passou. Você não se vê como pessoa. Precisa se sentir negro-pessoa, indivíduo, e não como estigma. E daí se cuidar. (p.63).

Nos trechos de cena aqui exemplificados vemos o reflexo da memória enquanto imagem e referência que estabelecem no corpo das personagens uma inquietação pelo que é visto e o que já foi vivido. Nesta perspectiva, a cor da pele das personagens promove um caminho de reflexão entre o que cada um é por fora (fenótipo) e do que falamos quando falamos em negro, ou seja, a palavra negro nos traz possibilidades de relações entre “cor e fenótipo, na experiência, na memória e lugar desse sujeito erigidos esses elementos como signos que o projetam e o representam” (MARTINS, 1995, p. 26). Estas personagens nos apresentam a visão ideológica para com o signo negro, carregado de conotações pejorativas, que fortalecem o racismo brasileiro, nos mostrando que:

O signo negro está intimamente identificado com um valor depreciativo nas mais diversas situações de fala brasileira, definindo uma posição social ou adjetivando um grupo racial e uma cultura. “Um dia negro”, “a ovelha negra da família”, por exemplo, são expressões que explicitam uma analogia entre o que é ser negro e o que é considerado ruim ou desagradável (MARTINS, 1995, p. 36).

Expressões como estas colocam o negro como objeto, gerando, no caso de algumas personagens da peça, uma identificação à margem, sendo destacadas como diferentes produzindo nas mesmas, estigmas.

Os estigmas são criados quando percebemos que não estamos inseridos de alguma forma num contexto social. Estigmas são criados no contato com o outro. Sobre o estigma Loureiro (2004) explica que quando percebemos que a pessoa que conhecemos tem um atributo diferente do que nós imaginamos para ela, visto por nós como indesejável, passamos a considerá-la por esse atributo, ignorando todos os outros que ela possui. Ela fica, então, diminuída aos nossos olhos e seus atributos passam a ser um estigma.

Sabemos os atributos culturalmente associados à cultura negra e seus representantes. Esses atributos são retransmitidos a cada época. Muitas vezes reforçados ou reformulados. Mas sempre presentes. Fato é que os mestiços, ou chamados de mulatos, pardos ou morenos, encontram-se na ponte entre o ser, o querer ser e o que querem que eles sejam. Criam tonalidades de cor, mas não reafirmam sua identidade étnica. O que interessa a esse grupo é uma identidade nacional.

Por isso, organizar-se enquanto grupo é uma forma de tentar organizar-se enquanto indivíduo. Cabe analisar como esse grupo é formado e quais perspectivas seus integrantes possuem. O grupo teatral a que os personagens pertencem tem importância na formação do sujeito. É no contato com o grupo que esse indivíduo cria condições de se encontrar no todo, entendendo um drama particular: “a invenção e a circulação de uma imagem sombreada, de uma face invisível, de uma voz reprimida” (MARTINS, 1995, p.44).

As personagens tiveram a construção de suas identidades permeadas pelo tipo de relação com o próprio corpo e da experiência que este mesmo corpo lhes proporciona. Como corpo é memória, encontramos corpos que apresentam um racismo introjetado, capaz de gerar uma relação de conflitos entre o negro e seu corpo, entre o corpo e sua representação, entre o corpo que é visto e a imagem corporal desejada, criando no sujeito um “movimento persecutório de autodestruição, porque ele se torna incapaz de extrair, da relação com seu corpo e sua autoimagem, qualquer pensamento ou enunciado de prazer” (MARTINS, 1995, p.156).

Figura 23: II Negro Olhar Ciclo de Leituras Dramatizadas. Transegum.



Fonte: Foto de Eduardo Mello.

3.3 MASCULINO/FEMININO

Noutra perspectiva, temos em *Transegum*, um texto que confronta o leitor com temas como aborto, homossexualismo e AIDS. Após a morte de um dos integrantes, o grupo discute várias questões identitárias, num processo de sepultamento do amigo. *Aldo* aparece em cena, ora nas cenas do passado, esclarecendo fatos, dialogando com as personagens e nos colocando a par das questões abordadas na dramaturgia, ora no momento presente, como

uma entidade que assiste a tudo, mas não se comunica com os outros. A morte de *Aldo* reafirma a discussão sobre sexualidade, como percebemos nos exemplos abaixo:

KINDA – Não sei. Você já pensou no assunto? Será que ninguém do grupo transou com o Aldo. (p. 30).

ZÉLIA – Eu sei que, quando uma pessoa morre, fica um buraco na vida da gente, mas, nem por isso vamos encher esse vazio com lama. (p.30).

KINDA – Já. E quer saber de uma coisa? Eu acho que a morte do Aldo está muito mal contada. (p.59).

KINDA – (...) É bom dar um tempo. De mais a mais eu acho que o importante agora é a gente se cuidar. Tem coisas entre nós que precisam vir à tona.

ZÉLIA – Vai voltar com aquele papo?...

KINDA – Vou sim. Eu não tenho nada com a vida de ninguém. Mas acho que não dá mais pra ficar disfarçando. Gente, a morte do Aldo... Ninguém quer saber de conversar sobre isso. (p.78).

KINDA – A gente precisa se prevenir. Está todo mundo desconfiado e ninguém abre o jogo. Continua aqui no meio da gente o cadáver dele. Vocês ficam disfarçando. Quem garante que não houve transação sexual dentro do grupo.

JUSTINO – Comigo não, violão! Nunca gostei de bicha. Negro bicha pra mim é porque foi educado por branco. Não me põe nesse bolo. (p.79).

HELEN – Poeta? Influência do Aldo? (p.71).

Como já abordado, a ausência de *Aldo* traz à tona a discussão racial, que é também política: um branco ocupar o lugar de um negro num grupo de Teatro formado inicialmente só por atores negros; e nos apresenta uma outra discussão: orientação sexual, já que *Aldo* se relacionou amorosamente/sexualmente com membros do grupo.

Neste ponto, analisamos uma temática que perpassa o texto analisado: a homossexualidade. *Aldo* faz parte do imaginário e da fantasia de todos integrantes do *Viva*: seu talento faz falta, seu charme faz falta, seu corpo (num sentido amplo) faz falta ao Grupo. *Aldo* está mais presente no grupo após sua morte e é sua não presença que levanta questionamentos:

KINDA – (...) Mas o que eu quero saber é qual foi a sua ligação com o Aldo.

ROMILDO – Amigo. Muito amigo.

KINDA – Transa, muita transa?

ROMILDO – Você acha que homossexual só vive pra ter sexo? Ele era muito gente. Tinha sentimento e inteligência. Além do mais, sempre foi um cara preocupado com a cultura e com a evolução espiritual. (p.94).

No exemplo apresentado, *Kinda* ecoa o estereótipo em relação ao negro e sua sexualidade como aborda Reinaldo Damião em entrevista à Sônia Nascimento publicada Revista Raça (jan/2005), presidente da Associação do Orgulho GLBT – Gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros:

Os homens negros são mais procurados pelo desempenho sexual, pelo tamanho do pênis e você passa a ser um objeto, porque valorizam apenas esse folclore, esse exotismo, e esta é também mais uma forma de preconceito, só que interno (NASCIMENTO, 2005, p.60).

Figura 24: Personagem Aldo – Transegun – II Negro Olhar Ciclo de Leituras Dramatizadas.



Fonte: Foto de Eduardo Mello.

A sexualidade de *Aldo* o faz transitar entre o masculino e o feminino, aproximando a personagem de um diálogo com a ancestralidade, trazendo à cena a relação da religiosidade de matriz africana na vida de *Aldo*, como no exemplo a seguir:

HELEN (rindo) – Você acredita em Deus?

ALDO – Eu não. Deus é macho, machão. Se não obedecer, ele senta o pau. E sem carinho nenhum. Ah, isso não faz bem nem no bumbum. Acredito sim, no Espírito Santo, meu Pai Oxalá. Muita gente diz que é homem, mas não sabe que pro orixá tanto faz ogó (*gesticula*) quanto faz (*gesticula*) idi. Não vê a minha mãe de santo? Uma negrona gostosa que só. Oxalá, minha filha! (p.54).

HELEN – Eu sei, não sou boba. Toda porta tem um jeito certo de se abrir. O que digo é isso: você, por exemplo, está doente e parece o homem mais vivo do mundo.

ALDO – Fala “homem” com menos ênfase, por favor, E eu também não estou com essa bola toda, não.

HELEN – Meu Oxumaré!

ALDO – Melhorou.

(...)

ALDO – Está bem. Se não quer abrir o jogo pode ficar fechadinha. Sabe, nós femininas temos muita dificuldade de encontrar identidade. Não vê o tal 20 de Novembro? Zumbi! Machão. Em qualquer cartaz é aquela tora de homem. Vê se alguém descobriu o aniversário de morte de Dandara, Acotirene... Ninguém. Ah, mas eu ainda vou montar um espetáculo com um Zumbi lindamente guei. Bem bicha mesmo! Pra fechar o comércio e paralisar o Movimento Negro machista. Quero dar risada até, de ver o corno do Justino tendo um infarto e o doutorzinho correndo para abrir processo “pela ofensa a um vulto histórico”... (ri)

(...)

ALDO – Também. Você sabe que eu mudo de lado, né, minha filha? Baixa o Zé do Pau Duro e eu não me conheço. Mas, agora, assim dodói, eu fico mais bichinha ainda. (p. 55 - 57).

Cuti, como Abdias, retrata em seu texto a presença do Candomblé, e como o culto aos Orixás, marca da cultura afro-brasileira, é sempre referendado numa dramaturgia direcionada ao Teatro Negro. É na encruzilhada entre masculino e feminino que Aldo nos apresenta sua característica a partir de seu Orixá de cabeça, Oxumaré:

Oxumaré é a serpente arco-íris, que vive girando em redor do mundo. Durante seis meses é homem e nos outros seis meses é mulher, chamando-se Bessém. Como um Orixá da Terra, representa as riquezas escondidas no subsolo, mas também desempenha a função de levar a água de volta para o palácio de Xangô, no céu, a fim de garantir a perpetuação do ciclo das águas no planeta. No Candomblé, diz-se também que Oxumaré é o dono do som, das artes e da beleza. Sua principal característica é a dualidade, e talvez por isso ele seja um Orixá tão exigente e inconstante. Sob a forma de serpente é perigoso, mas sob a forma de arco-íris é benfazejo e extremamente belo. Seu eterno movimento impede o mundo de se desfazer. Para os sacerdotes do Ifá, Oxumaré é o mensageiro de Olodumaré. E, neste cargo, Oxumaré representa o pacto entre os deuses e homens. Isso lembra a passagem bíblica em que, após o dilúvio, Deus fez um arco-íris aparecer no céu para expressar Sua promessa de que o mundo não seria destruído pelas águas uma

segunda vez. O arco-íris é o espectro visível da luz que manifesta os poderes de Orum (céu), uma ponte entre o humano e o divino, um fenômeno visível, plástico, imagem de uma divindade misteriosa e difícil de ser definida. (LIGIÉRO, 2004, p. 78).

Figura 25: Arquétipo de Oxumaré no Candomblé.



Fonte: Desenho de Zeca Ligiéro.

Como o orixá que o rege, *Aldo* fala por gestos, representa o feminino, se oferece ao mundo. Porém há um avesso no corpo da personagem por representar o masculino viril. *Aldo* ressignifica em si um Orixá sagrado se apropriando do mesmo para tecer uma narrativa que tem em seu conteúdo a transmissão de valores e os diferentes modelos de percepção de mundo. Essa duplicidade faz parte de seu caminhar, regendo suas ações.

Podemos ainda dizer que *Aldo* nos traz valores africanos como o da tribo Dagara da África do Oeste pesquisada por Somé (2003), no que tange a imagem dos homossexuais como guardiães do portão:

As palavras “gay” e “lésbica” não existem na aldeia (Dagara). Temos, sim, a palavra “guardião”. Os guardiães são pessoas que vivem no limite entre dois mundos – o mundo da aldeia e o mundo do espírito. (...) A maior parte das pessoas no Ocidente define a si e aos outros pela orientação sexual. Essa forma de ver destruiria o espírito dos guardiães. Eles conseguem fazer seu trabalho por causa de sua forte conexão espiritual.(...) Os guardiães estão na divisa entre os dois sexos. São mediadores entre os dois. Eles garantem que haja paz e harmonia entre mulheres e homens. (...) Simplesmente agem como a “espada da verdade e da integridade”. (p.139).

Aldo personifica essa relação dupla, apresentando-se como uma encruzilhada entre as personagens: cada membro do grupo se vê diante de um espelho ao pensar sobre *Aldo* e o contato que cada integrante estabeleceu com o mesmo. *Aldo* é passagem: quando presença gerou em cada um a possibilidade de ir e voltar entre seus quereres; quando ausência abre

espaços que serão ou não habitados pelas personagens. São estas diferentes percepções que a lacuna deixada por *Aldo* faz emergir em cada personagem.

3.4 IR/VIR

Em meio a todas estas encruzilhadas, *Helen* está grávida e concebe ao mundo uma criança, que de acordo com a teia de relações apresentadas no texto pode ser fruto de sua relação com *Aldo*. É no nascer desta criança que percebemos a circularidade humana e os ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar, também apresentados por Somé (2003), principalmente no propósito do nascimento:

(...) as crianças não pertencem completamente aos pais que lhes dão a luz; diz que elas usaram o corpo de seus pais para chegar, mas pertencem a comunidade e ao espírito. (p.68).

O nascimento é a chegada de uma pessoa do outro lugar. A pessoa que está chegando deve ser saudada, deve sentir que chegou em um lugar onde há seres humanos que receberão suas dádivas. (p.71)

A morte, assim como o nascimento, promove transformação e renovação. Em *Transegum* estes dois momentos funcionam como elo de uma cadeia de sentimentos: estar no mundo, afirmar-se nele, entender o mesmo, questioná-lo e transpô-lo. Esta circularidade é reforçada no grande cilindro cenográfico: o girar do tempo, o encontro entre passado e presente, a ideia de movimento, de como tudo é circular, de como tudo acaba tendo um eixo comum, um ponto a se retornar. A simbologia da circularidade africana.

Figura 26: Personagens: D. Cida e Helen – Transegum – II Negro Olhar Ciclo de Leituras Dramatizadas.



Fonte: Foto de Eduardo Mello.

A criança que nasce ainda não ocupou seu lugar, mas é uma força em expansão. Será a partir das lembranças dos seus familiares que a mesma conduzirá sua experiência de vida. O nascimento da criança será o assunto que abarcará o *Grupo Viva* desvirtuando inicialmente o foco anterior que era a morte de *Aldo*. Porém, quanto mais presente o nascimento for, mais presente estará a memória de *Aldo*, uma vez que as histórias de cada personagem “inscrevem-se dentro da sua história, a de seu nascimento, vida e morte. E a morte sela suas histórias com o selo do perdurável” (BOSI, 1994, p. 89). A memória não anula nem reconstrói o tempo. Através dela temos o conhecimento do passado que ordena o tempo. O nascimento (significando esperança) e a morte (significando recordação) presentes no texto se constituem como fios que se cruzam a partir de um ponto inicial.

Percebe-se que nesta peça que as personagens deixam de ser estereótipos para serem seres autênticos, apresentando ao espectador seus conflitos identitários. No texto em questão, as personagens não discutem apenas seus próprios dilemas mas sim o do outro e como o outro os resolve.

Augel (2000, p. 322-323) nos apresenta uma conclusão da obra de Cuti em relação à produção dramatúrgica de um Teatro Negro no período analisado nesta obra:

O que pudemos observar foi que em nenhuma das peças dos escritores da década de 70 em diante é posta na boca das personagens qualquer fala que rebaixe ou diminua o afro-descendente. Em todas elas, as personagens afro-brasileiras se apresentam mais autênticas e convincentes, deixando o estatuto de estereótipo para adquirirem uma vida mais personalizada, mesmo que envolvidas e impregnadas pela ideologia do branqueamento, como a Helen, de *Transegum*. Nas peças de Cuti, a tensão é provocada pelo drama das personagens por terem que enfrentar a discriminação, por se verem vítimas ou estarem sofrendo pelo fato do companheiro não conseguir definir-se enquanto negro. (...) Vemos em Cuti que a sua autopercepção difere completamente da retratada pelos negros nas peças contidas na antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos*. A dramaturgia afro-brasileira de Cuti está fincada no conhecimento e na vivência consciente da realidade racial brasileira, dos problemas dali decorrentes, do comportamento do homem e da mulher brasileiros reais e contemporâneos. Ultrapassando o simplismo maniqueísta em geral encontrado nas outras peças, Cuti reintegra a comunidade afro-brasileira no mundo "normal", não a trata como algo fora do comum, externa aos demais acontecimentos, nem tão pouco idealiza o mundo negro, mostrando-o com as suas mazelas e suas contradições. Registra assim no microcosmo que escolheu uma amostra da sociedade tal como ela é, priorizando, sobretudo, a liberdade de lutar pelo próprio potencial, esforçando-se para refletir o afro-brasileiro na sua diversidade, seu caráter multifacetado, suas aspirações e suas frustrações.

Figura 27: Transegun – II Negro Olhar Ciclo de Leituras Dramatizadas.



Fonte: Foto de Eduardo Mello.

A escrita de Cuti é memorial. Seu ponto de vista é desde dentro e desde fora tendo a história da formação brasileira como material cênico. Sua obra nos apresenta o passado de um povo e do passado que forma esse povo. Consegue abordar nossas dificuldades, fazendo com que sua dramaturgia transite em significados, funcionando como um registro significativo de nossas próprias representações, mostrando-nos as grafias inscritas em nossa memória. É um narrador capaz de trazer o signo negro como recurso estético e político entrelaçando tensões entre uma memória comum e uma memória de resistência, entre a sua voz e a voz do outro pois “seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sagrada circunda o narrador” (BOSI, 1994, p. 91).

Sua obra aborda problemas contemporâneos, mas com bases históricas: o percurso do coletivo negro descendente de escravos e as questões inscritas, ao longo do tempo, na trajetória da pele desse coletivo.

É com o ponto de vista do próprio autor que fundamentamos o diálogo desse percurso com a atualidade:

Pensar o Teatro Negro-brasileiro implica em levar em conta a necessidade de se ampliar a inclusão de negros na plateia e reforçar o conteúdo transformador nos palcos. Isso exige um trabalho incessante com a dramaturgia existente para incentivar a produção futura. O texto dramático é a sustentação do amanhã. O acervo de peças que tragam personagens negras protagonistas e as apresentem em profundidade e complexidade humanas, no Brasil, carece de maior produtividade e disseminação. Peças podem ser garimpadas aqui e ali, entretanto, os tempos mudaram e o teatro não acompanhou a evolução da população negra. É, portanto, vesgo o olhar que só consegue visualizar o negro em grupo, negando-lhe a individualidade. É vesgo o olhar que não consegue detectar os dramas raciais entre negros, mestiços e brancos, e em cada um deles separadamente. O que se espera é

que negro não seja sinônimo de estereótipo, representação de apenas uma classe social, movido tão-somente em direção ao passado dos tempos de escravização. Há muitos outros passados que não esse. É vesgo o olhar que só admite no palco negros arregalando os olhos como se fossem idiotas. Hoje, há companhias que buscam realizar e repensar suas produções, pois sem a autocrítica a criatividade fica tolhida em esquemas pré-estabelecidos. Quanto à forma, vesga a experimentação por mero diletantismo ou imitação desse ou daquele diretor, ator ou atriz.

Um dos problemas sérios na Arte Negro-brasileira é tentar seguir o caminho que está dando certo para outros artistas. Olhar é fazer valer o ponto de vista, e, no caso, a visão negra a partir do coração, da experiência vivida. Afinal, a catarse da descendência africana precisa urgentemente ser feita para que a libertação interior se realize.⁴

Ir/Vir. *Transegum* inicia discutindo a morte de um integrante de um grupo teatral e termina com o nascimento de um provável integrante do mesmo, pois esta criança já nasce com toda uma trajetória em sua pele. O *Grupo Viva* não morrerá.

⁴ Texto do autor no prospecto do evento NEGRO OLHAR - II Ciclo de Leitura Dramatizada com Autores e Artistas Negros. Rio de Janeiro.



UBUNTU

A dramaturgia, que se configura como um estilo literário, é um elemento de relação com o mundo ocupando um lugar significativo no campo das Artes da Cena por entendermos que esta linguagem apresenta também ser um registro escrito não efêmero que contribui para a compreensão de diversos fatores da vida humana, seja da Arte, seja da sociedade.

Sabemos que os rituais dos povos estão diretamente ligados ao que hoje chamamos de Teatro. O registro desses ritos através de imagens foi a primeira grafia dessas manifestações. A grafia da imagem narra a memória de um povo. Percebemos quem somos devido a nossa relação com o outro. Essa relação nos proporciona estarmos em constante reconstrução já que somos também o que contam sobre nós ou sobre os nossos.

O Teatro está ligado ao nosso conhecimento sobre nós mesmos, sobre o que nos cerca e como este pode funcionar como instrumento de reflexão do meio. Essa relação é foco presente no trabalho do dramaturgo cuja função é criar um texto a partir de ações que instiguem no receptor, processos de compreensão do seu tempo. A dramaturgia é um elemento capaz de produzir conceitos acerca das identidades culturais e essas relações – existentes no texto teatral – merecem análise para que possamos entender processos narrativos que tenham um caráter não só ficcional em relação a uma memória histórica, mas que também sejam capazes de apresentar processos identitários oriundos dessa potencialidade ficcional, concluindo que “não somente a arte conduz ao conhecimento de mundo, mas que ao mesmo tempo revela a existência dessa verdade cuja natureza é diversa” (TODOROV, 1939, p. 64).

É por essa perspectiva que podemos pensar a questão da personagem negra no Teatro brasileiro e a dramaturgia que representa essas personagens por trazerem uma reflexão de uma época estabelecendo-se como um arquivo memorial - as informações são extraídas do próprio texto e do movimento que o texto faz ao falar do negro, pelo negro e/ou para o negro. O texto dramático configura-se como um dos elementos de pesquisa sobre o negro no país por trazer consigo outras e importantes vozes (grafias, imagens). O autor parte de sua memória - e a dos seus ancestrais - registrando-a na memória que a personagem ecoa.

Portanto, a figura do negro no Teatro é algo que merece atenção e esta pesquisa traz esta contribuição às Artes da Cena. O Teatro Negro faz o negro “assumir-se como sujeito

da história, através das estórias representadas” (MARTINS, 1995, p. 19), rompendo com o convencional, desfazendo a imagem negativa do negro e do signo negro.

A dramaturgia do Teatro Negro retoma o tempo da história, evocando os antepassados através da memória, lugar dos cruzamentos, “formatando uma identidade que não se traduz pela cor da pele do sujeito” (MARTINS, 1997, p. 171).

Pensar em Teatro Negro no Brasil não é referendar apenas Abdias Nascimento e o TEN, mas é pontuar “o Teatro Experimental do Negro não como uma origem, mas como um objeto originário que, apesar de todas as suas contradições internas, conseguiu, num determinado intervalo temporal, descompor as cortinas do palco brasileiro” (MARTINS, 1995, p. 77).

O estudo desse Teatro não nos prende a analisar apenas cor, fenótipo de dramaturgo ou ator, mas o estudo da memória cultural e histórica e o lugar social do negro, o discurso que o representa, um discurso cênico que dá ao Teatro uma função em sua sociedade. Dialoga a memória do passado com o discurso do presente fazendo o Teatro investigar a identidade do negro desvelando a ideia do sujeito ideal, desejante.

Focalizando o TEN e Abdias, Martins (1995, p. 81) pontua que:

No jogo da mise-em-scène e da construção de personagens, o TEN buscou recuperar o sentido plural do signo negro, pelo qual se operava a síntese de vários outros signos dramáticos. Nessa via, a atividade teatral veiculava uma série de imagens significantes que, através de processos e concepções cênicas variados, traduziam o amplo espectro da experiência e da memória do negro no Brasil. Manipulando sintaticamente o jogo das aparências, engendrado sob máscaras sociais que moldam o sentido das cores negra e branca e suas variantes; tentando desrealizar e desconstruir os estereótipos e a figuração emblemática que reproduzem os preconceitos raciais; utilizando negro e branco como símbolos ideologicamente marcados; empregando a estratégia da dupla fala e da ironia como ruído desmistificador de *verdades* absolutas e universais; erigindo a simbologia da sombra no espelho dramático, como um processo possível de eclosão da visibilidade; empregando os rituais religiosos afro-brasileiros como intertextos dinâmicos na estrutura do alinhavo cênico; processando a reposição do negro de *objeto enunciado a sujeito enunciator*.

É nesta perspectiva que Cuti também caminha, mas inserindo em sua obra não só a retomada histórica enquanto valorização. Seu texto é carregado de ressignificação nos apresentando personagens desejantes, ampliando por outra perspectiva o signo negro apontando a importância do estudo de sua produção dramaturgica e os desdobramentos da

mesma na contemporaneidade, sua contribuição à inserção do negro na dramaturgia brasileira e sua defesa em marcar uma literatura afro-brasileira.

Abdias e Cuti se apresentam como uma encruzilhada temporal nos trazendo um questionamento:

Quando relatamos nossas mais distantes lembranças, nos referimos em geral, a fatos que nos foram evocados muitas vezes pelas suas testemunhas. Pode-se recordar sem ter pertencido a um grupo que sustente nossa memória? Estaremos sós quando nos afastamos de todos para melhor recordar? Quando entramos dentro de nós mesmos e fechamos a porta, não raro estamos convivendo com outros seres não materialmente presentes (BOSI, 1994, p. 406).

Uma resposta a esta encruzilhada é pensar que um caminho que nos apresenta opções de direção possui sempre uma interseção: a recordação, pois a memória individual dialoga com a memória coletiva. Os dramaturgos aqui analisados fazem de sua experiência própria uma história que é enriquecida por experiências, contatos, embates. Eles recordam pontos significativos comuns nos apresentando as diferenças de observações sobre o mesmo fato. Esse contraponto dialoga com a época que estão inseridos fazendo com que os textos aqui analisados se configurem como espaços de memória, cada qual com sua sonoridade, sua paisagem. Nessa empreitada estes mesmos espaços tornam-se locais de fortalecimento identitário por apresentarem a representação do negro na dramaturgia uma vez que:

As semelhanças entre as dramaturgias produzidas em tempos e lugares diferentes nos permitem entrever na similaridade que o discurso tanto temático quanto esteticamente tem peculiaridades que fazem dele um teatro negro, mas ao mesmo tempo um teatro simplesmente, as diferenças mostram que esse teatro a cada tempo permite ao artista negro um aprimoramento que o deixa mais livre para explorar o rico terreno teatral e nos permite acreditar que a construção de uma dramaturgia negra é um processo que permanece se construindo a cada dia (CARVALHO, 2013, p. 125).

Desta forma, constatamos que as dramaturgias em análise possuem vias diversas de elaboração em seus discursos: os dramaturgos promovem o diálogo de suas vivências com o registro histórico sobre o tema de sua produção transitando entre o que querem lembrar, ou o que pretendem esquecer, num movimento contínuo entre o que está marcado por dentro, o que é marca de fora e como essas marcas configuram-se na trajetória da pele. Neste constante processo de ir (ao encontro da memória) e vir (ao refletir a importância da mesma na construção identitária), ambos os autores configuram-se como narradores de seu tempo promovendo o produto artístico como arquivo de estudo da memória e identidade

afrodescendente. Permanece a circularidade africana. Abdias Nascimento cantou e Cuti reverbera esse canto que possui uma essência: UBUNTU: “Sou quem sou, porque somos todos nós!”.

Entretanto, percebemos a possibilidade de pesquisas futuras sobre a recepção dos espetáculos classificados como Teatro Negro, especificamente a forma como o mesmo atingiu/atinge a plateia – negra ou não - em diferentes épocas, e a presença ou não do negro enquanto espectador. Mas este caminhar vindo das próprias encruzilhadas encontrará seu tempo para ser desvelado.

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA NO TEXTO E BIBLIOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA PESQUISA:

ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

AUGEL, Moema Parente. **A Fala Identitária: O Teatro Afro-Brasileiro Hoje**. Afro-Ásia – Universidade Federal da Bahia, n 24, 2000.

BANTON, Michael. **A ideia de raça**. Tradução de Antônio Marques Bessa – São Paulo, Marins Fontes, 1977.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. 3.Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. RJ: Companhia Editora Nacional, 2006.

CARDOSO, Marcos Antônio. **O Movimento Negro em Belo Horizonte: 1978- 1998**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva Carvalho. **Teatro Negro: uma poética das encruzilhadas**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras. Belo Horizonte: 135 p., 2013.

CUTI. **Dois nós na noite e outras peças de teatro negro-brasileiro**. 2. Ed., revista e ampliada. – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

_____. **Flash crioulo sobre o sangue e o sonho**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1987.

DOUXAMI, Christine. **A Especificidade do Teatro Negro: Nem Religião, Nem Folclore, mas Teatro, Sim!** Cadernos do JIPE – CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós- graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança. – n. 1, nov. 1998. – Salvador: UFBA/PPGAC, 1998.

FLASZEN, Ludwik.; Pollastrelli, Carla.; MOLINARI, Renata (curadoria). **O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 /** Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo, Perspectiva/SESC, 2007.

FLORES, Moacyr. **O Negro na Dramaturgia Brasileira – 1838 – 1888**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

FRANÇA, Júnia Lessa.; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**/colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. – 8 ed. Ver. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

GUINSBURG, Jacó.; FARIA, João Roberto.; lima, Mariângela Alves de (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

LARKIN NASCIMENTO, Elisa. **O Sortilégio da Cor: identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo, Summus, 2003.

LIGIERO, José Luiz. **Iniciação ao Candomblé**. Rio de Janeiro, Record: Nova Era, 2004.

_____ e Dandara. **Iniciação a Umbanda**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000.

LOUREIRO, Stefânie Arca Garrido. **Identidade étnica em reconstrução: A ressignificação da identidade étnica de adolescentes negros em dinâmica de grupo na perspectiva existencial humanista**. Belo Horizonte: O Lutador, 2004.

MARANHÃO, Salgado. **Sol Sanguíneo**. Rio de Janeiro, Imago, 2002, p. 15-27.

MARTINS, Leda. Performances do tempo e da memória. O Percevejo – **Revista de Teatro, Crítica e Estética**, ano II, nº 12, 2003. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO.

_____ **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____ **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MENDES, Miriam Garcia. **O Negro e o Teatro Brasileiro**. São Paulo, Hucitec; Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília, Fundação Cultural Palmares, 1993.

_____ **A Personagem Negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888**. São Paulo: Ática, 1982.

MOURA, Christian Fernando dos Santos. **O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes. São Paulo: 182 p., 2008.

NASCIMENTO, Abdias. (org.). **Dramas para Negros e Prólogo para Brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____ **Sortilégio (mistério negro)**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____ **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões (publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 25, 1997, pp.71-81)**. Disponível em: <<http://www.brasil247.com/pt/247/favela247/134048/Abdias-do-Nascimento-e-o-teatro-negro-no-Brasil.htm>>. Acesso em 07/04/14.

NASCIMENTO, Sônia. Liberdade para ser quem é. **Revista Raça Brasil**, São Paulo, ano 9, n. 82, jan. 2005.

NEVES, Larissa de Oliveira. **As comédias de Artur Azevedo: em busca da história**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. **A representação do negro nas poesias de Castro Alves e de [Luiz Silva] Cuti: de objeto a sujeito**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, MG: 187, 2007.

O'NEILL, Eugene. **The Emperor Jones**. In **Selected Plays of Eugene O'Neill**. Garden City, Ney York, Nelson Doubleday, INC., 1979.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1999.

ROANI, G. L. **Narrativas de travessia do tempo: Literatura e História**. Literatura e Cultura: Percursos Críticos. Maria Cristina Pimentel Campos, Gerson Luiz Roani, editores. Viçosa, MG, Brasil: Arka Editora: UFV: Programa de Pós – Graduação em Letras, 2010.

RODRIGUES, Nelson. **Anjo negro**. In: MAGALDI, Sábato (Org.). **Nelson Rodrigues: teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROMÃO, Jeruse. **Educação, Instrução e Alfabetização de Adultos Negros no Teatro Experimental do Negro**. História da Educação do Negro e Outras Histórias. Jeruse Romão(org). Brasília, DF, Brasil. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Ministério da Educação. Coleção Educação Para Todos.

SANTOS, J.R. **A luta organizada contra o racismo**. In: Atrás do Muro da Noite (Dinâmicas das Culturas Afro-Brasileiras). Minc – Fundação Cultural Palmares. Cap. 1, p. 88 – 146.

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos**. Tradução Deborah Weinberg, São Paulo: Odysseus Editora, 2003.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro**. São Paulo: Graal, 1990.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil – 1870 – 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUSA, Cruz. **Evocações**. Florianópolis, Fundação Catarinense de Cultura, 1966.

SUSSEKIND, Flora. **O Negro como Arlequim, teatro & discriminação**. Rio de Janeiro, Achiamé, 1982.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em Perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro, DIFEL, 2009.

UZEL, Marcos. **O Teatro do bando - negro, baiano e popular**. Vila Velha. – Salvador: P555 Edições, 2003. 294 p. – (coleção Cadernos do Vila, 2).

SITES PESQUISADOS:

<<http://www.abdias.com.br/biografia/biografia.htm>>

<<http://www.asc.org.br/site/devocao/santa.htm>>

<<http://www.brasil247.com/pt/247/favela247/134048/Abdias-do-Nascimento-e-o-teatro-negro-no-Brasil.htm>>

<<http://www.comunidadeMISSAOATOS.com>>

<<http://www.correionago.ning.com>>

<<http://www.cruzterrasanta.com.br/historia/santa-efigenia>>

<<http://www.geledes.org.br>>

ÍNDICE REMISSIVO:

C

Corpo: 8, 19, 23, 28, 29, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 56, 58, 59, 65, 66, 67, 68, 71 e 72.

Cultura Afro-Brasileira: 11, 19, 48, 51 e 70.

D

Dramaturgia: 11, 15, 17, 18, 19, 25, 26, 28, 30, 31, 54, 57, 58, 59, 60, 67, 70, 73, 74, 77, 78 e 79.

E

Encruzilhada: 8, 12, 31, 32, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 57, 63, 70, 71, 72, 79 e 80.

I

Identidade: 11, 23, 26, 28, 29, 31, 32, 38, 43, 46, 48, 49, 51, 55, 57, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 70, 77, 78 e 79.

M

Memória: 11, 12, 19, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 45, 48, 50, 54, 55, 57, 63, 66, 67, 73, 74, 77, 78 e 79.

P

Personagem Negra: 11, 16, 17, 18, 19, 25, 26, 27, 28 e 77.

T

Teatro Brasileiro: 11, 15, 16, 19, 23, 26, 27, 29 e 77.

Teatro Negro: 8, 11, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 30, 31, 55, 57, 59, 61, 70, 73, 74, 77, 78, 79 e 80.

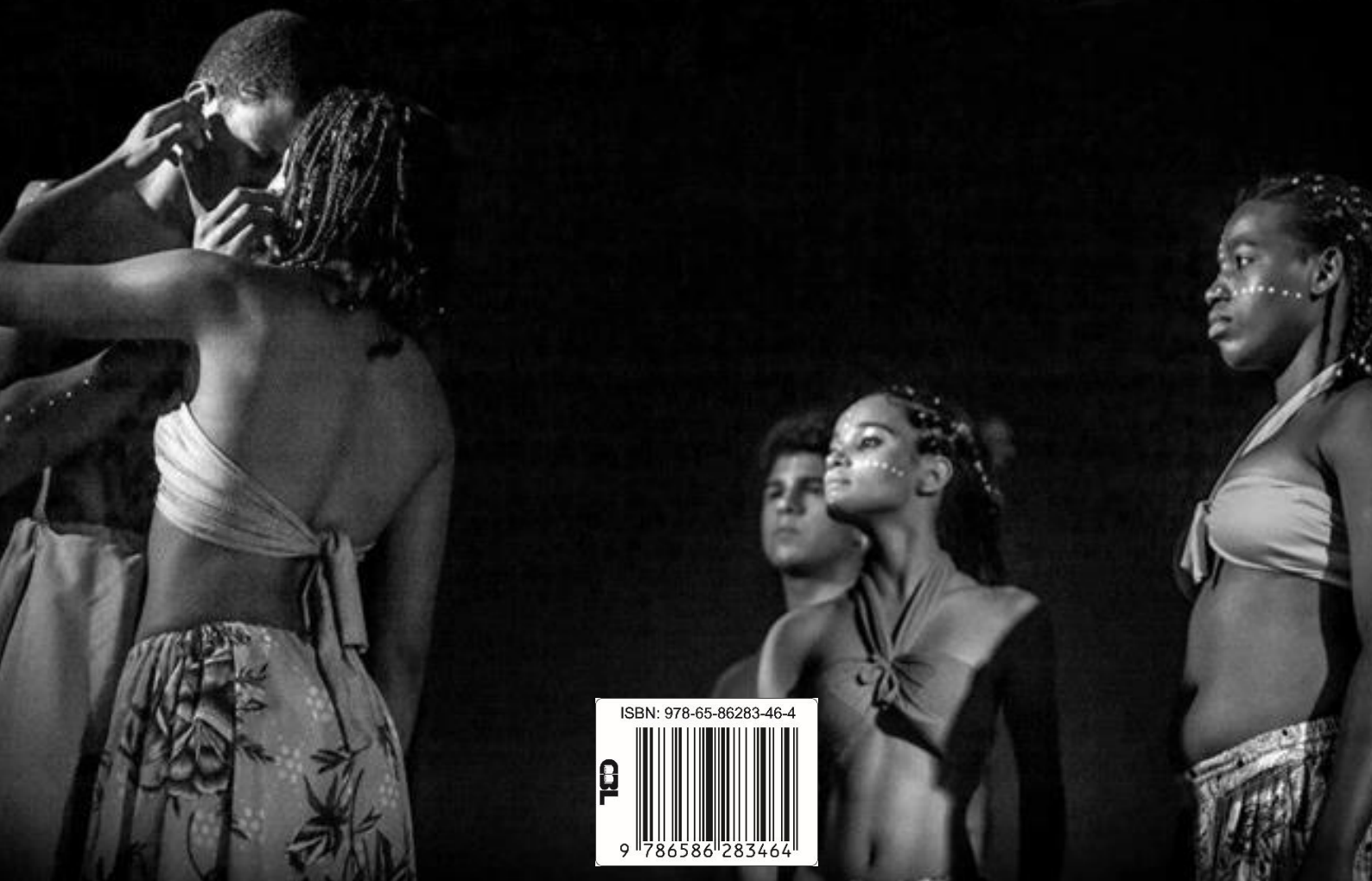
Texto: 8, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 36, 39, 51, 54, 55, 56, 58, 61, 63, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 77, 78 e 79.

A photograph of a man with dark hair and a beard, wearing a white long-sleeved shirt. He is looking upwards and to the left, with both hands raised in a gesture. The background is filled with lush green leaves and branches, suggesting an outdoor setting. A semi-transparent white rectangular box is overlaid on the upper part of the image, containing text.

Emerson de Paula

Professor do Curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP. Cantor. Ator. Diretor. Produtor Cultural. Coordenador da Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos - EETC - UNIFAP. Doutor em Estudos Literários pela UNESP. Mestre em Artes da Cena pela UNICAMP. Licenciado em Artes Cênicas pela UFOP. Líder do Grupo de Pesquisa NECID-Núcleo de Estudos em Espaços Culturais, Inclusivos e Deliberativos - CNPQ. Especialista em Acessibilidade Cultural pela UFRJ. Especialista em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros pela PUCMINAS. Áreas de Atuação: Arte/Educação; Teatro Negro Brasileiro; Performances Culturais; Acessibilidade Cultural; Gestão, Produção Cultural e Políticas Públicas de Cultura; Teatro e Prisão; Espaços Deliberativos e de Governança Pública.

Esta obra analisa as dramaturgias *Sortilégio* de Abdias Nascimento e *Transegum* de Cuti a partir da ideia de uma construção da memória e identidade afrodescendente brasileira. Para tanto, se apresenta um breve percurso histórico da personagem negra no Teatro Brasileiro e a evolução desta personagem na dramaturgia produzida em épocas específicas. Em seguida, as dramaturgias são analisadas de modo a procurar mostrar a importância destes textos como arquivos de memória significativos da historiografia do Teatro brasileiro e principalmente para o estudo da construção da identidade do negro no país.



ISBN: 978-65-86283-46-4

