

Adélia Aparecida da Silva Carvalho

Teatro negro:
uma poética das encruzilhadas

Belo Horizonte
Faculdade de Letras - UFMG
2013

Adélia Aparecida da Silva Carvalho

Teatro negro:
uma poética das encruzilhadas

Dissertação apresentada ao Pos-Lit - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Belo Horizonte
Faculdade de Letras - UFMG
2013

Carvalho, Adélia Aparecida da Silva.

O42a.Yc-t Teatro negro [manuscrito] : uma poética das encruzilhadas / Adélia Aparecida da Silva Carvalho. – 2013.

144 f., enc.

Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 127-144.

1. Olavo, Agostinho. – Além do rio (Medea) – Crítica e interpretação – Teses. 2. Eurípides. – Medéia – Crítica e interpretação – Teses. 3. Cia. dos Comuns (Grupo teatral). – Silêncio – Teses. 4. Trupe negra (Grupo teatral). – O negro, a flor e o Rosário – Teses. 5. Negro na literatura – Teses. 6. Teatro (Literatura) – Técnica – Teses. 7. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. 8. Teatro grego (Tragédia) – História e crítica – Teses. 9. Negros nas artes cênicas – Teses. I. Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.2



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Teatro negro: uma poética das encruzilhadas*, de autoria da Mestranda ADÉLIA APARECIDA DA SILVA CARVALHO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Dra. Tereza Virginia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Profª. Dra. Guiomar Maria de Grammont M. A. Souza - UFOP

Profª. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Prof.ª Dr.ª Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 22 de fevereiro de 2013.

À memória do meu querido Pai, primeiro a comemorar e me abençoar pela aprovação no Mestrado e que no meio desse caminho “foi sonhar em Aruanda...”

Agradecimentos:

A Deus, que abençoa as escolhas e permite cada experiência vivenciada.

À minha orientadora, professora Tereza Virgínia, pela paciência, compreensão, incentivo, por seu brilho nos olhos a cada nova ideia e por se encruzelhar comigo na paixão por tantas “medeias”.

Ao professor Marcos Alexandre, por me fazer descobrir a importância da minha identidade e do teatro negro.

À professora Sara Rojo, por me incitar a questionar, investigar e não me acomodar nunca.

À professora Graciela Ravetti, pelo incentivo, carinho e pela oportunidade de ser sua aluna.

À professora Guiomar de Grammont, autora de “O diário de Medéia”, primeira releitura de *Medeia* que me levaria aos palcos.

À professora Andréa Lisly Gonçalves pela generosidade em me indicar valiosas referências.

Aos meus alunos da disciplina “Teatro Negro” e “Atuação Cênica C”, do curso de Teatro da UFMG: Ana Izabel, Ana Luíza, Zocrato, Bruno David, Camila Chaves, Camilinha Flávio, Daniela Rosa, Eneida Campos, Iasmim Marques, Juliana Lemos, Juliene Léllis, Nicoli Fabrini e Pedro Amparo, que questionaram comigo, fazendo-me rever algumas “certezas”.

Aos artistas Gil Amâncio, Sergio Pererê, Maurício Tizumba, Evandro Nunes e Danielle Anatólio, que muito me auxiliaram com seus depoimentos e questões.

Aos colegas do Mestrado, com os quais dividi alegrias, dúvidas e angústias - Didi Vilela, Soraya Martins, Amanda Crispim, Renata Cabral, Flávia Almeida, Mariana Licéia e Ridalvo Feliz - e às doutorandas, que muito me incentivaram, Sônia Anjos, Aline Arruda e Suziane Fonseca.

Ao companheiro e amigo Ricardo Carvalho, pela amizade, pela confiança, pelo incentivo e por estar sempre ao meu lado.

Ao Diretor e amigo Wilson Oliveira, que sempre me desafiou a acreditar em minha jornada.

À minha família: Ana Jardim, companheira das horas difíceis e das alegrias a cada descoberta. À minha mãe, que sempre compreendeu minhas ausências quando me dedicava ao trabalho e à pesquisa. Aos meus irmãos, Ricardo, Cristiene e Alexandre, por cada um ser motivo de inspiração para eu ser uma pessoa melhor. Aos meus sobrinhos Dalianne, Kauan, Alhandra, Malu e Alexandre, por serem a continuidade dos meus.

À Renata Cyrino, por toda disponibilidade e carinho em ajudar.

À minha avó Vilma e a memória dos meus avôs Bitão, Maria e Cristiniano, pelas híbridas raízes que me deram.

Com todo o respeito, inclino-me diante de vocês e rogo sua atenção –
nossas preces serão atendidas.
Com todo o respeito, inclino-me diante de vocês e rogo sua atenção
crianças, desejo-lhes tudo de bom em sua casa.
Com todo o respeito, inclino-me diante de vocês e rogo sua atenção
Elégbàrá, limpe o caminho.
(canção dedicada a Exu)

RESUMO

Esta pesquisa está vinculada ao PosLit/FALE/UFMG, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada, linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias. Este estudo propõe uma análise da dramaturgia do teatro negro a partir da peça *Além do rio (Medea, 1957)*, de Agostinho Olavo, uma reescritura da tragédia grega *Medeia*, de Eurípides (431 a.C.). Nesse sentido, buscamos detectar vestígios de uma poética negra. Para comprovar a validade dessas “marcas” na dramaturgia de um teatro negro, observamos a reincidência delas na escrita de duas peças contemporâneas de um teatro declaradamente negro: *Silêncio* (2007), da Cia. dos Comuns (Rio de Janeiro), e *O Negro, a Flor e o Rosário* (2008), da Trupe Negra (Belo Horizonte). Caminhamos para uma posição de acolhimento e abertura para a mistura estética de vários modos do fazer teatral. Acreditamos que esse processo é das características mais ricas da cultura africana e importa novos procedimentos para o teatro de origem ocidental, de modo a renová-lo e reinventá-lo.

Palavras-chave: Teatro Negro, *Medeia*, dramaturgia

ABSTRACT

This research is linked to PosLit/ FALE/ UFMG, concentration area Literature Theory and Compared Literature, search line: Literature, other Arts and Media. This study proposes an analysis of black theater dramaturgy as from play *Além do Rio* (Medea/ 1957) by Agostinho Olavo, a rewriting of Medeia greek tragedy (431 BC) by Euripedes. The focus was detecting traces of a black poetic and to prove the validity of these marks in the black theater dramaturgy we observed the recurrence of these on the writing of two black theater contemporary plays: *Silêncio* (2007) from *Cia dos Comuns/ RJ* and *O Negro, a flor e o Rosário* (2008), from *Trupe Negra/ BH*. We are going toward an acceptance and openness position to aesthetic blend of many ways to making theater. We believe that this process is the African culture richest features and imports new procedures to the occidental source theater with goal to renew it and reinvent it.

Key Words: Black theatre, Medeia, dramaturgy

SUMÁRIO

Apresentação – Bastidores	01
Capítulo 1 - ATO 1 – Adaptação, apropriação e tradução – <i>Medeia</i> , de Eurípides, e as várias recriações brasileiras do mito	06
1.1 – A trajetória do mito	06
1.2 – <i>Medeia</i> – tragédia grega de Eurípides	08
1.3 – Adaptação, apropriação e tradução	10
1.4 – <i>Medeias</i> brasileiras	13
1.4.1 – <i>Anjo negro</i> , de Nelson Rodrigues	14
1.4.2 – <i>Além do rio</i> : a <i>Medea</i> de Agostinho Olavo	17
1.4.3 – <i>Medeia</i> : uma tragédia brasileira - Um caso especial de Vianinha	18
1.4.4 – <i>Gota d’água</i> : uma tragédia carioca de Chico Buarque e Paulo Pontes	21
1.4.5 – <i>Des-Medeia</i> , de Denise Stoklos	23
1.4.6 – “O diário de <i>Medeia</i> ”, de Guiomar de Grammont	25
Capítulo 2 - ATO 2 - <i>Medeia</i> e <i>Medea</i> – do teatro grego ao teatro negro brasileiro	28
2.1 – Cruzamentos entre Grécia e Brasil	28
2.2 – O negro brasileiro no teatro e o Teatro Experimental do Negro (TEN)	28
2.3 – Agostinho Olavo – Autores brancos e o teatro negro	31
2.4 – Literatura Negra	34
2.5 – Dramaturgia do teatro Negro	37
2.6 – Novo teatro e nova dramaturgia	41
2.7 – <i>Medea</i> e o Teatro Negro	44
2.8 – Estudo comparativo: <i>Medeia</i> e <i>Medea</i>	46
2.9 – Cruzamentos entre as adaptações de <i>Medeia</i>	58
Capítulo 3 – ATO 3 – Apontamentos para uma “poética negra”	62
3.1 – Composição da dramaturgia do teatro negro em <i>Além do rio</i>	62
3.1.1 – A temática	63
3.1.2 – Composição de personagens	63
3.1.3 – Linguagem como marca de submissão e de alforria	73
3.1.4 – Inversão de valores	76
3.1.5 – O subtexto	79
3.1.6 – Relação com o ritual e a musicalidade	82
3.1.7 – Estrutura cíclica	87
3.1.8 – Encruzilhadas	88
Capítulo 4 – ATO 4 - Dialogando com outras dramaturgias do teatro negro	94
4.1 – Identidade	94
4.2 – Panoramas históricos	97
4.3 – <i>Silêncio</i> e <i>O Negro</i> , <i>a Flor</i> e <i>o Rosário</i>	102
4.4 – Similaridades nos traços expressivos	104
4.4.1 – Temática	104
4.4.2 – Composição de personagens	105
4.4.3 – Subtexto	106
4.4.4 – Linguagem	108
4.4.5 – Inversão de valores	110

4.4.6 – Ritual e musicalidade _____	112
4.4.7 - Estrutura cíclica _____	119
4.4.8 – Encruzilhadas _____	120
Considerações finais – Caminhos do teatro negro: encruzilhada de muitas saídas ____	123
Referências _____	127

Apresentação

Bastidores

[...] Encontrei minhas origens
Na cor de minha pele
Nos lanhos de minha alma
Em mim
Em minha gente escura
Em meus heróis altivos
Encontrei
Encontrei-as enfim
Me encontrei.
(Oliveira Silveira)

Este estudo propõe a análise da dramaturgia do teatro negro a partir do texto da peça *Além do rio*, de Agostinho Olavo, uma releitura (que chamaremos aqui de *tradução*) da tragédia grega *Medeia*, de Eurípides. Na dramaturgia de Olavo, buscamos detectar vestígios de uma poética negra. Para comprovar a validade dessas “marcas”, observaremos a manutenção de alguns traços esboçados por essa dramaturgia na escrita de duas outras peças contemporâneas de um teatro declaradamente negro: *Silêncio*, da Cia. dos Comuns, e *O Negro, a Flor e o Rosário*, da Trupe Negra.

Nesta pesquisa empregaremos como metodologia, além da revisão bibliográfica, métodos descritivos sob uma abordagem qualitativa de cunho comparativo. As bases teóricas utilizadas neste trabalho foram oriundas de duas áreas de conhecimento distintas, que dialogam com o tema em questão e pertencem à literatura e ao teatro.

Para tratarmos do tema “adaptação” e “apropriação” foram empregados os conceitos de Julie Sanders (2006); sobre “tradução”, foram utilizadas as teorias de Henri Meschonnic, a partir das pesquisas de Mauri Furlan (1998). Os estudos sobre o “mito” e a “tragédia grega” foram apoiados nas reflexões de Tereza Virgínia Barbosa (2006) e Maria Regina Cândido (2007). Para abordarmos as questões sobre o teatro e a dramaturgia negra, utilizamos principalmente como referência os textos de Éle Semog e Abdias do Nascimento (2006), Leda Martins (1991, 1995, 1997), Kabengele Munanga (2008, 2012), Eduardo de Assis Duarte (2008, 2010, 2011), Evani Lima (2010) e Miriam Garcia Mendes (1993).

Vale destacar que as referências para as pesquisas contemporâneas do teatro negro tiveram como principal suporte as informações impressas no material de divulgação dos espetáculos, depoimentos de artistas vinculados ao teatro negro e algumas referências teóricas, como as de Marcos Antônio Alexandre (2009) e das publicações sobre o I e II Fórum Nacional de Performance Negra, organizadas por Gustavo Mello e Luiza Bairros (2005, 2006).

Este trabalho consta de quatro capítulos. No primeiro, que chamamos de “ATO 1 - Adaptação, apropriação e tradução – *Medeia*, de Eurípides, e as várias recriações brasileiras do mito”, fazemos uma breve explanação sobre a trajetória do mito e a tragédia grega de Eurípides. Em seguida, tratamos sobre os processos de adaptação, recriação e tradução e citamos a presença de algumas dessas reescrituras na dramaturgia brasileira da segunda metade do século XX.

No segundo capítulo, intitulado “ATO 2 - *Medeia* e *Medea* – do teatro grego ao teatro negro brasileiro”, consideramos o cruzamento entre Grécia e Brasil, contextualizamos a atuação do Teatro Experimental do Negro e as experiências de autores brancos (como Agostinho Olavo) na dramaturgia do teatro negro, e iniciamos o processo comparativo, primeiro entre as duas *Medeias* (a grega e a brasileira), finalizando com uma análise do cruzamento entre a *Medea* de Agostinho Olavo e as várias reescrituras brasileiras citadas no capítulo 1.

No terceiro capítulo, “ATO 3 - Apontamentos para uma ‘poética negra’”, analisamos na peça *Além do rio* alguns aspectos como “temática”, “composição de personagens”, “linguagem como marca da submissão e de alforria”, “inversão de valores”, “subtexto”, “relação com o ritual e a musicalidade”, “estrutura cíclica” e “encruzilhadas”.

No quarto capítulo, “ATO 4 - Dialogando com outras dramaturgias do teatro negro”, comentamos sobre identidade negra, contextualizamos historicamente o teatro negro contemporâneo com foco nas peças *Silêncio*, da Cia. dos Comuns, do Rio de Janeiro, e *O Negro, a Flor e o Rosário*, da Trupe Negra, de Belo Horizonte, e analisamos nessas duas peças os aspectos apontados no terceiro capítulo, para uma comprovação da persistência dessas marcas no teatro negro, o que sinalizaria a existência de uma suposta poética negra.

Antes de finalizar as discussões acerca deste trabalho, julgamos importante justificar a escolha do tema aqui tratado e como chegamos a ele. Pediremos licença e,

utilizando-nos de uma experiência milenar africana, no papel de *griot* de nossa própria história, lembraremos um dos primeiros fatos que vieram a inquietar nossas raízes negras. Para tal, utilizaremos da primeira pessoa nesse pequeno recorte do trabalho.

Em meados de 1988, com meus 12 anos, trançando brincadeiras na rua cheia de primos, em frente à casa de meus avós, numa avenida comprida da antiga Mariana, vivi uma experiência inesquecível, que mais tarde marcaria o caminho que escolheria trilhar. Mariana vila mineira, que, graças à transferência do bispado, foi promovida a cidade, cresceu em tamanho e número de habitantes, ao longo dos anos, mas se manteve fiel às tradições mineiras, tanto na culinária e beleza da arquitetura barroca e rococó, quanto na preservação e exaltação das famílias tradicionais e seus descendentes. Nessa cidade, em meio a todas essas peculiaridades, eu nasci, descendendo de família simples, com pai caminhoneiro, branco e filho de família que passou a vida transitando entre pequenas cidades, dentre elas Itabirito, Ponte Nova, São Gonçalo da Bação etc..., e mãe professora, negra, filha de família oriunda do distrito de Furquim, de onde vieram meu avô Bitão, negro alto, forte, funcionário da Rede Ferroviária, casado com a avó Maria, mulher de pele avermelhada, cabelos lisos e visível ascendência indígena.

*Crescendo nessa família, habituada à naturalidade da mistura, jamais me questioneei sobre as diferenças de cores e me divertia com tranquilidade em meio a essa diversidade. Foi nessa tarde de março que, em meio à reunião com os primos, brincava, poucos dias depois do falecimento de meu avô, vítima de uma sequência de derrames que o venceram. Guardávamos do avô saudável poucas lembranças, mas apelidos carinhosos e o colo macio mantiveram nosso acolhimento por longo tempo. O avô que partia, em meio à simplicidade com que construíra sua vida e sua família, era respeitado e querido por muitas pessoas da cidade, que conosco se entristeciam por sua morte. A todo o momento, pessoas passavam, perguntavam a nós, crianças, sobre os mais velhos e, antes de adentrar o alpendre da casa, trocavam algumas palavras conosco. Um senhor, muito amável, branco, alto e simpático, fez uma parada mais longa comigo e minha prima, solicitando informações sobre o falecimento, o estado da família e se pondo a nos contar boas experiências vividas ao lado do meu avô, a ajuda que ele lhe dera num momento de dificuldade e todas as boas conversas que tiveram, já que meu avô, um autêntico *griot*, carregava consigo infindáveis histórias para entreter*

os amigos que, em sua casa, se sentiam tão bem-vindos. Esse amigo, tão saudoso e tão cheio de carinho pelas histórias vividas ao lado do meu velho avô, despediu-se com olhos marejados e a frase que marcaria, então, toda a minha história: “- Seu avô era um amigo muito especial; esse, sim, era um preto-branco!”. Parei as brincadeiras todas e fiquei olhando o senhor partir, com a frase na cabeça. Inquieta com seu significado, contei a minha mãe e depois a outros amigos e ninguém me dava uma resposta satisfatória para a frase: “Ele quis dizer que era um homem digno.”, “Isso significa que seu avô era uma pessoa decente.”, “É jeito de falar”, “É um elogio”. Nem na minha inocência da infância me satisfiz com esses argumentos e só muito tempo depois compreendi o porquê de tanto incômodo. Por que, para ser elogiado, meu avô tinha que ser associado, de alguma forma, à brancura? O que a cor da sua pele tinha a ver com o seu caráter? Não há negros e brancos bons e ruins? A partir de então, meu mundo colorido deixou de ser tão leve e fácil de compreender, minha pele parda perdeu seu inocente prazer de simplesmente ser. Eu quis esconder o escuro da minha pele e caminhar, ignorando aquela herança infeliz. E me recusava a carregar aquele “fardo” e exaltava o que herdava do branco que empalidecia minha pele. Eu me perdi e não queria me reencontrar. Queria o branco, o claro, o bom, o positivo, o amado. Mas por mais que me escondesse, a insatisfação com o termo ‘Preto-branco’ não se calava em mim. E lembrava da força e doçura do meu avô e sabia que ali não havia nada de preto-branco, mas de preto-preto mesmo e que isso era o que o tornava tão especial. Aos poucos fui me tornando uma arqueóloga de mim e o prazer dessa investigação trouxe-me outros olhares, outras vozes, outras crenças e a querer mais e mais o pardo-preto em mim e entender o quanto de positivo essa herança me deixava. Eu quis recuperar minha identidade, fiquei com medo do tempo perdido, mas a sabedoria africana me ensinou que “nunca é tarde para apanhar aquilo que ficou para trás”¹, através da imagem do Sankofa, pássaro africano de duas cabeças que carrega o significado de “voltar ao passado para ressignificar o presente”².

Então aqui estou, e esse momento nada mais é que mais um passo nesse processo de recuperação da minha identidade negra, da minha africanidade e das cores que, desde

¹ Cf. *blog* Construindo identidade num clic. Disponível em <<http://construindoidentidadenumclic.blogspot.com.br/2011/08/sankofa.html>>. Acesso em: 12 de novembro de 2012.

² Cf. *blog* Diário de Fafi. Disponível em: <<http://diariodafafi.blogspot.com.br/search?q=sankofa>>. Acesso em: 12 de novembro de 2012.

a infância, coloriam meu mundo e que, por algum motivo, tentaram me convencer que é melhor deixar borrado de branco cal, para esconder a força das suas cores.

Quanto à escolha de uma adaptação de Medeia para essa empreitada, gostaria de dizer que a primeira peça encenada por mim profissionalmente, como atriz, foi uma adaptação feita pelo professor, diretor e dramaturgo Walmir José de “O diário de Medeia”, de Guiomar de Grammont, montagem que deu nome ao meu grupo, “Cia Teatral As Medeias”, e que apontou muitos caminhos para as minhas escolhas teatrais. Basta dizer, então, que, ao encontrar no teatro negro uma peça que, assim como eu, teve suas bases em Medeia e na cultura negra, fez com que eu e Além do rio nos “encruzilhássemos”.

Por fim, da Grécia ao Brasil, do teatro ocidental branco ao teatro negro, pedimos licença a Zeus e a Exu, senhor dos inícios, para abriremos essa empreitada.

CAPÍTULO 1

ATO 1 - Adaptação, apropriação e tradução – *Medeia*, de Eurípides, e as várias recriações brasileiras do mito

Moço cuidado com ela...
Cuidado com cada letra que manda pra ela!
Tá acostumada a viver por dentro,
Transforma fato em elemento
A tudo refoga, ferve e frita
Ainda sangra tudo no próximo mês.
(Elisa Lucinda)

1.1 - A trajetória do mito

A tragédia de Eurípides, *Medeia*, escrita em 431 a.C., foi inspirada, como de costume na Antiguidade, em um mito, o de Medeia. É característica do mito a transmissão de valores e crenças.

De acordo com Jean-Pierre Vernant mito se apresenta como um relato vindo de épocas passadas e nesse sentido, o relato mítico não resulta da invenção individual e nem da fantasia criadora, mas da transmissão de valores e da memória de uma sociedade. (CÂNDIDO, 2006/2007, p. 17)

Obviamente, no ato de inserção em um texto dramático particular, o mito sofrerá as marcas individuais de seu autor, e, obviamente também, por seu caráter de transmissão oral, influenciado pelas mudanças na sociedade, este mesmo mito sofrerá diversas modificações ao longo do tempo. Por esta razão, podemos afirmar, consoantes com Cândido, que “A trajetória e as variantes do mito de Medeia nos aponta para as crenças e tradições que circulavam na sociedade grega desde o período arcaico.” (CÂNDIDO, 2006/2007, p. 53). Devido a isso, os registros literários ou dramáticos dos mitos mostram que um núcleo de identidade se mantém nas variações de um mitógrafo para outro. Ainda segundo Cândido (2006/2007, p. 53), entre as diversas vertentes do mito de Medeia há uma, registrada pelos mitógrafos Parmênides e Eumelos, pertencente à tradição anterior àquela recuperada por Eurípides, na qual seriam quatorze os descendentes de Medeia, sendo sete meninos e sete meninas.

O mito de Medéia com a sua prole extensiva significava a deusa-mãe protetora do mundo ctônio e agrários. Acreditamos que narrativa mítica de Medeia relacionada a ritos propiciatórios ligados à

fecundidade nas mulheres, à fertilidade do solo e dos animais pertencia a uma época muito antiga e indeterminada. (CÂNDIDO, 2006/2007, p. 54-55)

Todas as transformações a que a comunidade mediterrânea foi submetida refletiram na leitura dos elementos do mito e de sua representação da mudança de uma sociedade de atividade agrária para urbana, da magia que era utilizada como suporte para fecundidade/fertilidade para causadora da morte, modificando a imagem da Medeia de Grande mãe-Terra em Mulher assassina.

“Alain Moreau afirma que não há uma significação do mito, mas, significações porque o mito nos revela episódios e acontecimentos que vinham marcando uma sociedade através dos tempos.” (CÂNDIDO, 2006/2007, p. 56) Mas, apesar dessas modificações, o mito mantém um “núcleo de identidade determinada” que faz com que ele se torne algo universal e ultrapasse os tempos. No caso do mito de Medeia, essa identidade está presente nos seguintes pontos:

1. a habilidade de saber-fazer
2. o domínio e o conhecimento das ervas mágicas
3. mulher, esposa e mãe
4. ligação com o mundo subterrâneo: Perséfone e Hécate
5. ligação com a natureza selvagem; Artemis
6. estreita relação entre culto-benefício-culto. (CÂNDIDO, 2006/2007, p. 56)

Um sétimo elemento pode ser acrescentado: a “estreita relação familiar com os deuses, o que confere a Medéia uma ascendência divina.” (CÂNDIDO, 2006/2007, p. 56)

A permanência do mito ao longo dos tempos é possível devido a esse núcleo de identidade comum que caracteriza a universalidade das relações e dos sentimentos humanos, associado aos espaços de respiro do mito, ou seja, os espaços que permitem a inserção de questões relacionadas com a atualidade.

A mitologia vem nos moldes de um oximoro: mantém a canonicidade e a tradicionalidade dos antigos, mas insere-se no presente e no seu movimento contínuo, fluxo que liquefaz todas as coisas, apontando para uma engenhosa aliança de tempos contraditórios que se aliam para o futuro da literatura e em que serão misturados todos os mitos cristãos e pagãos. Trata-se, portanto, de uma forma de preservação. (BARBOSA, 2010, p. 35)

Essa capacidade de ser algo que transmite um conhecimento ancestral que persevera, ecoando ao redor de todos os tempos e que ainda dialoga com as mudanças

do mundo, fez com que o mito fosse, na Grécia antiga, uma fonte à qual os dramaturgos recorriam constantemente. Ainda hoje o mito continua sendo uma referência importante exatamente por ter esse caráter universal e atemporal que faz com que diversos dramaturgos retornem a essa fonte para suas criações, deixando entrever que “a mitologia que alguns dizem perdida no tempo, continua com seu caráter matriarcal no teatro.” (BARBOSA, 2010, p. 34)

1.2 – *Medeia*: tragédia grega de Eurípides

A tragédia *Medeia* (431 a.C.), escrita por Eurípides, baseada na mitologia, leva para o drama os episódios domésticos de um longo mito. A peça tem início com um prólogo da Ama que nos situa, através da narração, sobre os acontecimentos presentes no mito, que antecedem o abandono de Medeia, justificando o desenrolar dos acontecimentos.

Jasão, filho do Rei Áison, ao completar a maioridade, deveria assumir o trono de Iolco, mas é impedido por seu tio Pélias (aquele que deveria ficar no trono só até o momento de passá-lo a Jasão), que o convence a empreender perigosa viagem rumo à Cólquida com o objetivo de recuperar o Velocino de Ouro, ao mesmo tempo prometendo devolver-lhe o trono caso ele voltasse vitorioso com a pele dourada do carneiro. A expedição segue na nau Argos. Chegando à Cólquida, o Rei Aietes, filho do Sol e pai de Medeia, garante a devolução do Velocino se Jasão cumprir quatro provas consideradas impossíveis. Desse modo, o mito entra nos moldes das lendas populares e da princesa conquistada. (PROPP, 1984) Jasão recebe então a ajuda da deusa Hera que, auxiliada por Afrodite, faz com que Medeia se apaixone por ele. A princesa Colca, porém, exige retribuição; a ajuda viria mediante a união dos dois: Jasão deveria tomá-la como esposa. Posto assim, Medeia ajuda-o a vencer as provas com seus poderes mágicos. Em seguida, foge com Jasão e os Argonautas. Perseguida pelo irmão Absirtes, decide matá-lo e esquartejar o seu corpo, para que o pai, ocupado em recuperar as partes do cadáver do irmão, dela se esquecesse.

De volta a Iolco, Jasão recebe de Pélias a recusa em devolver o trono usurpado, Medeia convence as filhas de Pélias a esquartejar e cozinhar o pai, acreditando se tratar de uma magia de rejuvenescimento. O assassinato do Rei Pélias faz com que a população se revolte contra Medeia e Jasão, expulsando-os de Iolco. Eles então seguem para Corinto, onde vivem uma união feliz por dez anos. Mas Jasão, mais jovem e

ambicioso, decide abandonar Medeia e se casar com Glauce, filha de Creonte, Rei de Corinto.

Situada por esse prólogo, que narra a história anterior das personagens, a ação da peça inicia-se com uma Medeia dilacerada, que grita e clama pelos deuses. A situação de Medeia, mulher estrangeira, abandonada com os dois filhos em terra estranha, sem casa para a qual voltar, só faz piorar ao longo da trama, quando Creonte resolve expulsá-la de sua terra com medo de seus poderes sobrenaturais. Medeia pede, então, ao rei que a deixe ficar só mais um dia para se despedir da terra e arrumar um lugar para ir. Ele atende ao pedido, sem saber que com isso sela o seu destino e o de sua filha.

MEDEIA

Lisonjeei Creon para proveito meu,
e minhas súplicas foram premeditadas.
Eu nem lhe falaria se não fosse assim,
nem minhas mãos o tocariam, mas tão longe
levou-o a insensatez que, embora ele pudesse
deter meus planos expulsando-me daqui,
deixou-me ficar mais um dia. E neste dia
serão cadáveres três inimigos meus:
o pai, a filha e seu marido. Vêm-me a mente
vários caminhos para o extermínio deles,
mas falta decidir qual tentarei primeiro,
amigas: incendiarei o lar dos noivos,
ou lhes mergulharei no fígado um punhal
bem afiado, entrando a passos silenciosos
no quarto onde está preparado o leito deles?
Mas uma dúvida me ocorre e me detém:
Se eu for surpreendida franqueando o umbral
na tentativa de atingi-los com meus golpes,
rirão de mim, vendo-me morta os inimigos.
Melhor será seguir diretamente a via
que meus conhecimentos tornam mais segura
vencê-los-ei com meus venenos. (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 415-436)

E nesse um dia Medeia traça toda a sua vingança e organiza sua fuga. Ela aproveita-se da presença de Egeu, que retorna do oráculo em busca de auxílio para compreender o enigma, e lhe pede abrigo em suas terras, prometendo em troca fazê-lo fecundo com seus filtros. Contudo, ela faz então com que ele prometa recebê-la e dar-lhe proteção. Confirmada a promessa, Medeia pede a Jasão que fique com os filhos e envia com eles ricos presentes para convencer a princesa a aceitá-los em sua casa: um Véu e um Diadema de Ouro. A princesa se orna admirada com os adornos e é envenenada. O rei, ao tentar socorrer a filha, também morre, agarrado a ela.

Medeia conclui sua vingança matando os filhos, impedindo assim que outras mãos os exterminem e deixando Jasão sem a sua prole, o que havia de mais valioso para um homem naquele tempo. Ela parte, então, num carro de fogo enviado pelo Sol, pai de seu pai, e vai para a terra de Egeu, onde receberá acolhida.

A tragédia *Medeia*, além da narração do mito, carrega elementos da sociedade em que Eurípides vivia.

A tragédia *Medeia*, apresentada no teatro de Dionisos em 431 a. C., nos remete às práticas da magia, aos sentimentos femininos e à condição social da mulher grega no período clássico. Compreendemos a narrativa mítica da sacerdotisa de Hécate como um registro de memória que nos traz fragmentos do passado dos gregos. O poeta, ao compor a sua dramaturgia, deixou vestígios de acontecimentos dos quais foi testemunha. *Para nós, o passado tornou-se um país estrangeiro no qual tudo é feito de modo diferente.* (CÂNDIDO, 2006, p. 19, grifo da autora)

Como Eurípides, outros dramaturgos, em outros tempos, vivendo em outras sociedades organizadas de modos diversos, viram no mito de Medeia uma possibilidade de revisitarem essa herança, chamando para a cena, num diálogo da tradição com a sociedade em que viviam, a possibilidade de um discurso com os acontecimentos contemporâneos a eles.

1.3 – Adaptação, apropriação e tradução

Para esclarecimento das terminologias que utilizaremos neste trabalho é necessário situarmos nosso entendimento acerca dos termos centrais referentes a algumas das diversas formas de recriação de um texto, como adaptação, apropriação e tradução. Antes de tudo, definiremos o conceito de criação, que é o que antecede a qualquer forma de “recriação”.

Tomaremos “criação” como a obra “original” no sentido de “obra primeva”, que veio antes e foi semente ou substrato das subsequentes, as aqui chamadas “recriações”. Não importa se a obra pioneira é um produto coletivo ou não, ou se chegou até nós por meio de narrativas orais; interessa-nos que a “criação” seja aquela em cuja fonte as demais beberam. A criação seria, portanto, a “matriz”, e as recriações seriam “filiadas” a ela. (DINIZ, 2010, p. 118)

Adotaremos, neste trabalho, o conceito de obra original em relação à tragédia escrita por Eurípides, por ser a principal fonte a partir da qual os autores brasileiros recriaram suas *Medeias*. Obviamente, não ignoramos a força e a potência do mito que se

mantém presente através do texto de Eurípides, mas é preciso lidar com o fato de que a relação da maioria dos autores brasileiros se dá através da escrita euripidiana; portanto, a tragédia se torna para eles a obra primeira. A partir dessa tragédia de Eurípides, diversas recriações se multiplicaram ao longo dos tempos. Destacaremos aqui as principais produzidas por autores brasileiros na segunda metade do século XX e, de acordo com a liberdade ou respeito às estruturas dramáticas da obra original, definiremos as obras como adaptação, apropriação ou tradução.

Usaremos como referência para essa análise a definição de adaptação e apropriação aplicada por Julie Sanders em seu livro *Adaptation and appropriation*:

Adaptações diferem de apropriações, de acordo com Sanders, pela maneira mais explícita com que as primeiras afirmam seu parentesco com a matriz. Adaptações trabalhariam com textos já estabelecidos, reinterpretando-os em novos contextos, “acrescentando motivações hipotéticas, com frequência dando voz a personagens marginalizados” na obra precursora (...) “as apropriações viajariam para domínios e produtos culturais inteiramente diversos da obra precursora” afastando-se ainda mais da fonte, “operando uma reelaboração completa dos termos do original”. Além disso, as apropriações nem sempre explicitam claramente as relações de intertextualidade. No entanto, apesar de nem sempre explícitas, tais relações intertextuais evidentemente existem. (*apud* DINIZ, 2010, p. 119)

Embora, nessa concepção, a adaptação estabeleça uma relação de intertextualidade mais clara que a apropriação, em ambos os casos (seja na adaptação, seja na apropriação) o intuito é de afastamento da obra original, no que diferem da ideia de tradução: “enquanto estas se afastam da matriz para se reinventarem, a tradução reinventa-se ao se aproximar o máximo possível da matriz.” (DINIZ, 2010, p. 125) e reinventa-se a partir da mirada do “estrangeiro”. Essa aproximação da tradução, obviamente, não será pura, mas “apesar de o tradutor muitas vezes ter de lançar mão de adaptações em trechos nevrálgicos da obra visada, ‘o texto do tradutor deve ter um alto grau de semelhança com seu correspondente original para que seja reconhecido como uma tradução.’”(COSTA *apud* DINIZ, 2010, p. 125). A semelhança necessária, que guarda um certo acolhimento, mantém, ao mesmo tempo, diferenças devido ao tradutor, ao tempo e ao lugar em que ele escreve. Essa ideia remete-nos a definição de tradução de Henri Meschonnic como

“re-enunciação específica de um sujeito histórico”. Através dessa teoria tem-se uma explicação para a diferença; todo texto sempre possibilita um número ilimitado de leituras, logo, sempre poderá haver um número ilimitado de traduções. Cada tradução é uma releitura

histórica, e daí também o seu envelhecimento e sua necessidade de retraduições. Para subsistir ao lado do original, para atingir a imortalidade, uma tradução precisa ser produzida a partir da *signifiance* (significância) e atingir valores supra-históricos, supra-ideológicos, como o fez o original. A possibilidade de tradução, a partir de Meschonnic, pode ser defendida num mote: se a leitura é possível, a tradução é possível. A leitura é entendida como enunciação porque constitui cada vez, a cada enunciação, um sistema de *signifiance*, o sentido é produzido a partir do significante mesmo: não há separação entre conteúdo e forma. (FURLAN, 1998, p. 90)

Todavia, acreditamos que, quando a tradução se dá como um diálogo reinventado na cultura, ela se torna atemporal e amplia o termo tradução. Por esta razão, no nosso caso, ele será utilizado não apenas como tradução de uma língua à outra, mas de uma cultura à outra, de um sujeito enunciador a outro, de um tempo a outro. O que pesou em nossa escolha foram os termos "aproximação/ afastamento", "supra-ideológicos", "supra-históricos". Assim, entendemos que a adaptação implica no "uso para o próprio", a apropriação implica "no apagamento do outro e no império do próprio" e a tradução implica em "trânsito", no "ir e vir" de interlocutores, na "movência" para a busca de um entendimento, no "diálogo".

Depois de Babel postula que a tradução está formal e pragmaticamente implícita em cada ato de comunicação, na emissão e na recepção de cada um e de todos os modos de significar, sejam elas compreendidas no mais amplo sentido semiótico ou em trocas mais especificamente verbais. Compreender é decifrar. Alcançar a significação é traduzir. (STEINER, 2005, prefácio sem paginação)

A partir desses conceitos, tomaremos neste trabalho os termos: *Tradução* para os textos que se reinventam ao se aproximarem ao máximo da obra original, que é, por sua vez, uma leitura de tudo que é humano; *Adaptação* para as obras que tiverem uma relação de intertextualidade mais clara, mesmo sem abrir mão de certo distanciamento da obra original, e *Apropriação* àquelas que mais se afastem da fonte original. Obviamente, as fronteiras para definição das obras artísticas e literárias, muitas vezes, não obedecem a limites muito precisos e por isso, para a aplicação das terminologias, concentra-se também certo grau de subjetividade. Porém, a necessidade de um norteador exige que nos utilizemos de alguma forma de definição para que a comunicação entre escritores e leitores deste trabalho seja a mais clara possível.

Partiremos do pressuposto de que, entre as obras aqui apontadas, serão consideradas: Tradução: *Além do rio*, de Agostinho Olavo; Adaptações: *Medeia*: uma

tragédia brasileira, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes; Apropriações: *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues; “O diário de Medéia”, de Guiomar de Grammont, e *Des-Medeia*, de Denise Stoklos.

1.4 - Medeias brasileiras

Se o mito, mesmo com suas variantes que transmitem os valores de uma sociedade, não é uma invenção individual, a dramaturgia, por sua vez, permite que o autor mantenha sua liberdade podendo, como artista, associar ao relato mítico seu olhar individual.

Eurípides, cidadão ateniense e integrante da organização poliade teve o conhecimento dos diversos relatos míticos de Medéia e o apresentou no palco através de sua leitura singular da tragédia.

Como poeta, ele teve uma abordagem pessoal do mito, sendo livre para criar relações do mito com os acontecimentos de sua época. A partir deste momento, o real e o imaginário se entrelaçaram, passando a formar uma das representações da realidade histórica, que pela palavra do poeta adquiria um sentido de verdade. (CÂNDIDO, 2006/2007, p. 58)

Seguindo esse modelo, outros (dramaturgos, poetas, narradores), em todas as épocas, deitaram o olhar sobre as tragédias de Eurípides, de Sêneca (1966), sobre a epopeia de Apolônio de Rodes (1989), sobre os relatos mitológicos de Apolodoro (1998) - para falar somente das obras mais conhecidas da Antiguidade - e reescreveram-nas em diálogo com seu tempo e com seus intuítos artísticos e pessoais.

Medeia tornou-se um objeto perceptível a fazer parte de memória dos atenienses, dos gregos, dos romanos e da atualidade. Podemos afirmar que a sua narrativa mítica foi marcante e singular pelo fato de ter permanecido na Antiguidade, ultrapassado o tempo e chegando aos dias atuais, pois ainda hoje é representado nos teatros da pós-modernidade. (CÂNDIDO, 2006/2007, p. 85)

E como sua presença permanece e se multiplica não só como representação, mas também como reescrita nas variadas formas de adaptação, apropriação e tradução, é que achamos pertinente apontar as principais incidências da tragédia na dramaturgia brasileira.

Num breve levantamento, podemos encontrar importantes autores brasileiros que revisitaram a tragédia *Medeia*, recriando a história, segundo seu tempo e a sociedade na qual estavam inseridos.

1.4.1 – *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues

Embora no Brasil muitos outros tenham abordado o tema anteriormente,³ começaremos a nossa revisitação pela dramaturgia de Nelson Rodrigues, que escreve, em 1946, a peça *Anjo negro*. Nosso recorte far-se-á, portanto, pela segunda metade do século XX. À obra de Rodrigues chamaremos de *apropriação*, pois nela o autor não obedece à estrutura dramática proposta por Eurípides, mas propõe a transgressão da forma e do conteúdo da obra original, sem com isso deixar de manter, até certo ponto, uma relação de intertextualidade com a obra original.

Em *Anjo negro*, a primeira referência à tragédia é sugerida pelo próprio autor, que a categoriza como “tragédia em três atos”, na qual as personagens centrais são Ismael e Virgínia. Ele é um negro médico amaldiçoado pela própria mãe por repudiar a sua cor; homem que “nunca se aproximou das mulheres da sua raça. Não tomava cachaça, por considerá-la bebida de negro. Tirou da parede o quadro de São Jorge, por ser ‘santo de preto’” (MAGALDI, 1981, p. 23). Virgínia é uma moça branca que, depois de causar o suicídio da prima, que a descobre amante do seu noivo, é dada pela própria tia a Ismael, que a viola e adquire a casa da tia, na qual se tranca e se isola do mundo com Virgínia. O casal tem três filhos, todos meninos e negros, aos quais a mãe mata ainda crianças. A peça começa com o velório do terceiro filho. Quando o marido sai para enterrá-lo, Virgínia encontra-se com o irmão branco de Ismael, Elias, que é cego (cegueira provocada por Ismael, em vingança contra o irmão por ele ser branco), e os dois ficam juntos. O segundo ato começa com a chegada da tia e das primas à casa de Ismael e Virgínia. Elas descobrem a presença de Elias e desvendam a intenção de Virgínia de conceber, através da relação com o cunhado, o filho branco que tanto desejava. Virgínia expulsa as primas e a tia de casa e recebe Ismael de forma muito carinhosa. Mas a tia volta e conta o que acontecera. Ismael, então, ameaça matar o filho de Virgínia e Elias:

³ Não houve ainda uma pesquisa sistemática sobre as revisitações do mito Medeia na literatura brasileira. Adiantamos, porém, que a presença deste mito é grande. Destacamos, porque nos interessa nesta dissertação particularmente o teatro negro, uma poesia que antecipa a denúncia das situações pelas quais a mãe-negra passou no Brasil. O trecho é bem conhecido: "Meu Filho, dorme, dorme o sono eterno / No berço imenso, que se chama - o céu. / Pede às estrelas um olhar materno, / Um seio quente, como o seio meu. // (...) Não me maldigas... Num amor sem termo / Bebi a força de matar-te... a mim... / Viva eu cativa a soluçar num ermo... / Filho, sê livre... Sou feliz assim... // (...) - Pobre inocente - já maldito estás. // Perdão, meu filho... se matar-te é crime... / Deus me perdoa... me perdoa já." (ALVES, 1997, p. 222-223)

ISMAEL

Você não matou meus filhos? (...) você sim. Um por um. Não matou? Pois o teu – o dele – eu matarei também (numa alegria de louco) e no tanque. Virgínia, ali. (aponta na direção do tanque) Esperarei os nove meses – são nove, não são? E que fosse mais – um ano – eu esperaria. (doce) Você não vai sofrer nada. Nem Elias. Mas ele (aponta para o ventre da mulher) Ainda não tem forma – ainda não é carne – mas já está condenado!... Eu tenho direito - não tenho? – de afogar essa criança – ou achas que não? Foste assassina, eu também posso ser... Posso? (RODRIGUES, 1981, p. 163)

Apavorada com a ameaça contra o filho, Virgínia tenta desviar o ódio de Ismael para a presença de Elias, confessando que o irmão ainda está na casa. Ismael, então, manda que ela o chame para que ele o assassine na sua presença.

O terceiro e último ato da peça começa com um salto no tempo de quinze anos. A filha de Virgínia e Elias, Ana Maria, está com quinze anos e é cega (cegueira causada por Ismael, que a convence desde criança de que todos os homens são negros e só ele é branco). A menina tem com o pai uma relação de adoração e com a mãe, de ódio. Ismael vê nela a possibilidade de se vingar de Virgínia, transferindo para a filha o seu amor e o seu desejo pela mulher branca. Ismael está disposto a se encerrar em um túmulo com a filha, mas Virgínia o convence de que a filha não o ama de verdade, mas ama o homem branco que ele diz ser.

O “reconhecimento” determina a mudança de atitude de Ismael. Subrepticiamente, Virgínia o conduz a trancar a filha, sozinha no mausoléu. Num sinal evidente de que se trata de uma decisão dos dois, Virgínia fecha uma metade e Ismael a outra metade da porta. Do interior, Ana Maria grita, ou se supões que grite, porque não se ouve nada. Consumou-se, assim, o sacrifício de Ana Maria – não afogada ou envenenada, mas encerrada para sempre num túmulo transparente, qual Branca de Neve. Presença eterna, como o dramaturgo pretendeu simbolizar. (MAGALDI, 1981, p. 29)

Anjo negro perverte o enredo grego, mas a presença do mito de Medeia nessa obra de Nelson Rodrigues pode ser percebida, embora de forma livre e transgressora:

As estratégias seriam várias; contudo, a inversão e a deformação são as mais vigorosas. Medeia é Virgínia, a esposa branca e altiva de doutor Ismael, um Jasão negro que se veste de branco e aceita ver sua mulher matar seus filhos por causa da cor escura da pele deles. A filha sobrevivente de Virgínia, branca como a mãe, fruto de traição dela com Elias, será emparedada viva pelo casal protagonista. Nas inversões criadas, Medeia deixa de ser a estrangeira rejeitada e passa a ser a “cor” desejada que nunca será banida da casa. (BARBOSA, 2010, p. 33)

Se podemos ver Medeia num sentido mais direto de relação com a personagem de Virgínia, por ser mãe e esposa preterida (no final da trama quando é trocada pela filha), num sentido talvez menos evidente, mas passível de ser considerado, o autor deixa vestígios da Medeia na personagem de Ismael, já que ele é o traído nessa trama, ele é o rejeitado pela esposa e pela sociedade (pela sua cor). Medeia é feiticeira e Ismael é médico - através da manipulação dos seus conhecimentos, ele prepara a fórmula que irá cegar tanto o irmão quanto a filha. Ismael despreza sua família e, além de cegar, assassina o próprio irmão (como faz a princesa bárbara que também assassina seu irmão). Finalmente, como na tragédia grega que carrega no título o nome da personagem central: Medeia, em Nelson Rodrigues é a referência a Ismael, o anjo negro que dá título à trama. Essa Medeia, diluída nas duas personagens centrais, faz com que nosso olhar transite entre elas, dificultando um posicionamento que nos permita tomar partido por qualquer uma das personagens - somos cúmplices e, ao mesmo tempo, temos horror das ações de cada uma dessas Medeias. Ao final da peça, ao unir Virgínia e Ismael na ação de assassinar a filha, Nelson Rodrigues realiza uma simbiose entre as personagens, tornando-a novamente uma só Medeia.

Além da aproximação na construção das personagens, a relação de intertextualidade com a tragédia grega de Eurípides pode ser verificada ainda em diversos pontos, desde o clima trágico que permeia toda a trama, à relação entre as ações das personagens (assassinato dos filhos, traição) e a presença do coro.

As pretas descalças, como indica o autor, é que formam um coro. Embora Nelson já utilizasse figuras episódicas, em *Vestido de noiva*, para comentar a ação dos protagonistas, apenas *Anjo Negro* traz de volta o antigo coro, revalorizado modernamente, na dramaturgia com a qual ele tinha afinidade, por um Eugene O'Neill. Entre outras funções, esse coro enuncia o ponto de vista dos que estão fora da tragédia, presta informações úteis à trama e provoca um relaxamento em face da ação principal. (MAGALDI, 1981, p. 26)

A tragédia de Nelson Rodrigues transgride os limites estruturais das obras clássicas, mas preserva características discursivas que nos permitem associá-la com a sua origem. Ao associar sua história à *Medeia*, Nelson Rodrigues enfatiza seu caráter trágico, sem com isso abrir mão de um novo olhar.

1.4.2 – *Além do rio*: a Medea de Agostinho Olavo

A obra que vai nos ocupar nesta dissertação será aqui apresentada no conjunto de peças que revisitaram a tragédia grega. Trata-se de um texto de Agostinho Olavo, de 1957 - *Além do rio (Medea)* - mais uma reescritura brasileira nos limites da segunda metade do século XX. *Além do rio* apresenta uma relação mais evidente com a obra grega do século V a.C.. A trama e os nomes dos protagonistas são mantidos; a ambientação, porém, tem a cor local. Por essa proximidade e releitura nos padrões de comportamento brasileiros à época chamaremos essa reescrita de tradução.

Nada é gratuito, sendo o tradutor um homem histórico social, ‘um autor de seu tempo e de sua nação’, que se inscreve e escreve no texto que (re)produz. O original é sempre de novo relido e retraduzido, na busca de uma atualização, que, conforme a concepção de tradução subjacente, pode ser uma atualização artística, que atinja os valores artísticos reconhecidos em seu meio, e/ou uma atualização textual que relê o original, consciente do momento histórico da leitura, e (se) (re)conhece (n)o processo histórico social de textualização. (FURLAN, 1998, p. 94)

Essa releitura também se atualiza artisticamente ao promover a inserção de elementos da cultura afro-brasileira, na linguagem, no canto, na dança etc. Ao utilizar esses elementos, Olavo não apenas reproduz os elementos da peça grega, mas os compreende, acolhe a cultura antiga, para, associado a ela, promover a miscigenação dos tempos, cores e culturas e fazer acontecer o humano no euro-afro-brasileiro.

A *Medea* de Agostinho Olavo se passa no Brasil colonial, no último quartel do século XVII. A volta a um passado relativamente remoto guarda um procedimento dos gregos antigos em suas tragédias. Medeia/Medea é de estirpe real, como a colca euripidiana, vem de longe e traz sua cultura com ela.

Pela narrativa, sabe-se que Jinga era rainha de uma tribo africana. Apaixonando-se por Jasão, um traficante de escravos, a rainha assassina o pai e o irmão e entrega seu povo ao domínio do homem estrangeiro, numa tentativa de agradar-lhe. Depois disso, ela viaja ao Brasil como sua amante. Estabelecendo-se no novo país, torna-se muito requisitada como feiticeira, até o dia em que, a pedido de Jasão, promete nunca mais fazer uso de suas macumbas e rituais. É batizada, recebendo o nome de Medea, e passa a viver em uma ilha, desligando-se da comunidade, em que ela é desprezada tanto pela população branca como por seus compatriotas, agora escravizados. (ALMEIDA, 2010, p. 86)

Isolada na ilha, no começo da peça *Medea* desconhece o fato de que foi abandonada, e é Egeu quem conta a Medea sobre o noivado de Jasão, quase no final do

primeiro ato da peça. A comprovação do acontecimento se dá com a chegada de Creonte, que a expulsa de suas terras e avisa que os filhos deverão ficar com Jasão. Além de expulsa de sua terra e abandonada pelo marido, Medea é condenada à separação dos filhos, ação que qualquer mãe-negra-escrava sofria durante a escravatura.

Medea pede a Creonte apenas um dia para se despedir dos filhos e, como a personagem grega, traça nesse curto espaço de tempo a morte dos seus inimigos e dos filhos, vingando-se assim da traição de Jasão. Após a realização dos seus intentos, Medea assume novamente seu nome africano, volta a ser Jinga, e atende aos chamados dos tambores. Se a Medea grega parte num carro do sol, pai de seu pai, como um retorno a sua ancestralidade, a Medea negra, novamente Jinga, retoma suas raízes, recupera seu nome, suas crenças e atende aos chamados dos tambores ao sair em busca do reencontro com sua raça nos quilombos formados no meio das matas.

Como afirmamos, a peça é o objeto principal de análise deste trabalho. Em razão disso, realizaremos sua análise mais detalhada no capítulo dois e três, onde apresentaremos seus pontos de interseção com a peça grega e os elementos que a caracterizam como uma dramaturgia do teatro negro.

1.4.3 - *Medeia*: uma tragédia brasileira - um Caso Especial de Vianinha

Oduvaldo Vianna Filho, em 1973, adapta *Medeia*, de Eurípides, para exibição como *Caso Especial para Televisão*. Nessa reescritura - *Medeia*: uma tragédia brasileira -, o cenário é o subúrbio carioca da década de 1970 em meio à ditadura militar vivida pelo Brasil.

Ao adaptar seu texto para o cotidiano brasileiro, a feiticeira bárbara dá passagem à mãe de santo (qual no texto grego, ela é o similar brasileiro que permite que uma suposta personagem frágil impute dolo a um oponente mais poderoso) e Corinto se transforma num conjunto habitacional do subúrbio do Rio de Janeiro. Jasão já não é o argonauta da antiguidade, ele é um sambista da escola de samba da comunidade, cuja música, que o torna famoso, equivale à conquista do velocino de ouro. A ama da tragédia clássica está representada na figura de Dolores, vizinha e amiga de Medeia. Na pena de Vianinha, Egeu passa de rei de Atenas a um amigo de Medeia, casado com Dolores, ele é um taxista, salvo da invalidez pelas rezas e ervas de Medeia e que ao final da trama possibilita a fuga de Medeia da sanha da população. Por fim, Creonte já não é o rei de uma cidade-estado grega, é o dono dos apartamentos daquela comunidade e o presidente da escola de samba. Exerce um poder paralelo naquele lugar. (STEINBACH, 2012, p. 123)

Vianinha constrói equivalentes, tanto nas relações sociais quanto nas afetivas. Segundo Steinbach (2012), a ama - nessa adaptação a vizinha Dolores - é a que chama Medeia para a realidade. Ela funciona como mediadora entre os desejos da personagem central e a realidade a que estão expostas. Insatisfeita, mas resignada com a sua situação, Dolores não se move contra os que detêm o poder; ela funciona como um modelo da submissão. Egeu é marido de Dolores e motorista de taxi. Seu respeito por Medeia vem da dívida pela cura adquirida através do conhecimento das ervas e dos poderes da vizinha, que lhe restituiu a saúde. Ele é fiel a Medeia e a conduzirá até o final nessa trama. Jasão é aquele que se adapta à situação de outra forma: ao compor seu samba e obter sucesso, ele conquista seu Velocino de Ouro e transpõe o véu que o separa do poder. Mas é necessária a manutenção desse *status* e para isso ele precisa se unir aos poderosos. O casamento com a filha de Creonte é o caminho mais seguro para manter essa conquista. Creonte representa o poder - se na Grécia antiga era o rei de Corinto, no Brasil da ditadura militar é o dono dos apartamentos de uma comunidade de classe baixa e presidente de uma Escola de samba. Possui tanto o poder econômico quanto o poder social.

Vianinha tratou dos problemas da sociedade brasileira, durante o regime militar, e conseguiu driblar a censura através da utilização do texto grego como ponto de partida.

A adaptação do texto antigo escrito por Eurípedes não trata somente da traição sofrida por uma mulher e a conseqüente vingança de seu traidor. *Medeia: uma tragédia Brasileira* trata também de um drama de ordem nacional e suas personagens podem ser analisadas como representações sociais do Brasil daquele momento. (STEINBACH, 2012, p. 122)

É importante, aqui, abrir um parêntese para esclarecer que também a peça de Eurípedes não aborda só a traição e a vingança, mas também apresenta a sociedade grega, a relação com as mulheres, com a magia e com o poder do estado.

Medeia, na adaptação de Vianinha, também é expulsa de sua casa. Mas nessa adaptação o temor de Santana (Creonte) pelos poderes de Medeia diz respeito não apenas a seus poderes como “macumbeira” (que fazem Creusa sofrer um mal-estar), como também ao “veneno” que se destila pelas esquinas, corrompendo os ouvidos e levantando as pessoas contra o poder de Creonte. Essa preocupação com o que não deve

ser dito contra o poder, repressão característica da ditadura, é muito presente no texto de Vianinha.

MEDÉIA

[...] Que lei é essa que te permite expulsar os outros das suas casas?

CREONTE

A lei da polícia se quisesse. Por causa das ameaças que você deixa em todo lugar. Mas estou aqui pela minha lei – olho por olho, dente por dente; é a lei do lugar onde muita gente é infeliz. (*apud* SOUSA, 2005, p. 20)

Se para o mal-estar Santana (Creonte) chama uma benzedeira de confiança, para o veneno que ela distribui pelas esquinas ele só tem como se prevenir expulsando-a do apartamento, afastando-a dos outros moradores e, de alguma forma, “deportando” Medeia de seu lar. Na peça de Vianinha, escrita em 1972, essa opressão enfatizada pela atitude de Santana com relação a protagonista, mais do que uma referência a cena da peça original fala de um

período em que muitos representantes do movimento de oposição ao regime militar ainda se engajavam na luta armada e sofreram com a repressão. Isso se estabelece na obra, ao identificarmos Medéia como símbolo do extremismo desta luta, ao eliminar o controle e o poder autoritário que a sufoca pela “raiz”, conseguindo assassinar aqueles que resumiam esse domínio: Creonte e sua filha. Porém, a dura coerção aponta o temor das pessoas na época, [...]. (SOUSA, 2005, p. 21)

Esse temor é enfatizado pela figura da vizinha Dolores, que insiste com Medeia para que fuja após esta ter envenenado Creonte e a filha. Medeia envenena também os filhos e foge, levada pelo taxi de Egeu, que, por ser grato a Medeia, sente-se na obrigação de ajudá-la, como o Egeu da peça grega, que a ajuda em troca das poções para que tenha filhos. Medeia foge, mas sabe que não tem como escapar e planeja então se matar. No entanto, antes de seu suicídio, Vianinha fala através dela,

motivando a resistência democrática, ao instigar uma nova forma de luta que se tornasse melhor organizada e não se estabelecesse por meios revolucionários; estes tão abalados na sociedade brasileira, especialmente após a imposição do ato institucional n. 5 pelos militares em 1968. (SOUSA, 2005, p. 21)

Se a década de 70 se inicia ainda como tempos “sombrios”, ele trata de esperança através de Medeia, que, em suas palavras de despedida de Egeu, antes de dar fim a sua vida, mesmo mantendo seu orgulho no desejo de querer parecer sair vencedora, ela reconhece o quanto perdeu também nessa luta:

MEDEIA

Não agüento mais, Egeu, não aguento. Não vou suportar tudo o que fiz. Fui muito longe demais. Sou um ser humano. – A vingança realizada, deixa mais vazia ainda a tua vida, porque os obstáculos continuam em todas as esquinas... a vingança só é suportável se é dividida [...]

Por favor, meu amigo, estou morrendo... que eles pensem sempre, sempre que os que têm direito à vingança sobrevivem a ela...

Adeus, meu amigo... (*apud* SOUSA, 2005, p. 21)

Poderíamos questionar por que, dentre tantos textos dramáticos, tantas tragédias, escolheu-se o mito de Medeia para falar de um período de luta social tão pungente como foi a Ditadura Militar. Afinal, o autor poderia, numa alusão muito mais clara, utilizar-se de Antígona, que também aborda um conflito sobre o poder do estado, que nega o mesmo direito a lados diferentes. Porém, a escolha de Medeia permite-nos considerar a possibilidade da tragédia doméstica refletir o país-casa-em-que-se-vive e a questão da imolação da própria carne: Medeia precisa matar os próprios filhos (e, na adaptação, inclusive a si mesma) para se posicionar nessa luta; não se trata apenas de vingança, mas de luta pelo seu próprio espaço. Esse sacrifício da própria carne esteve muito presente no período de resistência às injustiças da ditadura.

Mesmo não sendo uma adaptação teatral, interessou-nos analisar essa reescritura de Vianinha, por ser ela, além de uma importante adaptação, a referência primeira para a reescritura de *Medeia*, por Chico Buarque e Paulo Pontes.

1.4.4 - *Gota d'água*: uma tragédia carioca de Chico Buarque e Paulo Pontes

Chico Buarque e Paulo Pontes, em 1975, escrevem *Gota d'água*. Se bem analisada, a peça é uma adaptação da obra de Eurípides e uma tradução da obra de Oduvaldo Vianna Filho, já que com essa guarda clara relação. Aqui a adaptação da tragédia *Medeia* destaca a questão da exclusão social, através da relação entre camadas sociais diferentes. Brasileira, carioca, Joana (Medeia), mulher madura, “macumbeira”, moradora de um conjunto habitacional, é casada com Jasão, pai de seus filhos e 14 anos mais jovem que ela. Quando a peça começa, Jasão acabou de despontar com o sucesso de seu samba "Gota d'água" e abandonou Joana para se casar com Alma, filha do dono do conjunto habitacional em que Joana reside.

Nessa adaptação, como na de Vianinha, a Ama é a vizinha e amiga de Joana, agora com o nome de Corina, casada com Mestre Egeu, consertador de rádios, homem sério e muito correto, trabalhador e conselheiro de todos no conjunto, por sua visão, não

de submissão, mas de um posicionamento mais organizado, para conquista de uma voz frente ao poder. Joana, a Medeia de *Gota d'água*, também é expulsa de sua casa com os filhos: Creonte teme que ela possa fazer algo contra sua filha, já que é tão famosa por suas habilidades como macumbeira. Mas ela também pede um dia e durante esse dia trama toda a sua vingança.

JOANA

Ouvi sim, Creonte, um dia. Um dia, preciso mais do que isso? Por quê? Pra quê? Quem te pariu só precisou de um dia. O que se construiu em séculos se destrói num dia. O juízo Final vai caber inteirinho num só dia Quando me deu um dia, você se traiu, Creonte, você não passa de um imbecil, porque hoje me deu muito mais do que devia. (BUARQUE, PONTES, 1981, p. 151)

Joana, então, envia a Alma, pelos filhos, um bolo envenenado, mas como é de se esperar a noiva recusa-se a comer do presente da conhecida “macumbeira”. Sem poderes para atingir seus ofensores, só lhe resta matar os próprios filhos e cometer suicídio, já que não haveria como escapar.

O período de *Gota D'água*, em 1975, foi um momento em que os intelectuais perceberam não conseguir acabar com o autoritarismo a curto ou médio prazo. Da mesma forma, Joana não consegue matar, na peça, as figuras autoritárias simbolizadas por Creonte e sua filha. A resistência democrática se organizava de maneira gradativa. Esse novo tipo de oposição é colocado no texto teatral por meio da figura de Egeu, não apenas conselheiro de sua vizinha – como fora de Medéia na obra de 1972 – mas de toda a população da Vila do Meio-Dia, se portando, igualmente, como representante das dificuldades do povo. Egeu é capaz de conversar constantemente com os habitantes do conjunto habitacional, tentando convencê-los, aos poucos, de que estão sendo manipulados e iludidos pelo poder e que, somente unidos contra o autoritarismo – ao defender a inadimplência e a disposição das pessoas do vilarejo na luta pela sobrevivência digna – é que suas intrincadas situações de vida se transformariam. (SOUSA, 2005, p. 22)

Essa Medeia não se submete ao poder, mas também não consegue vencê-lo de forma imediatista (não consegue matar Creonte e a filha); sua única possibilidade de vitória, de alguma forma, acontece quando ela transfere seu sofrimento aos que permanecerão vivos na tragédia da vida da qual não se pode escapar impune.

JOANA

A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
Eu transfiro pra vocês minha agonia
Porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento
De conviver com a tragédia todo dia

É pior que a morte por envenenamento. (BUARQUE, PONTES, 1981, p. 167)

Egeu, nessa trama, não ajuda Medeia em sua vingança, mas aconselha que ela esqueça o ódio, cuide dos filhos e não perca a razão. Ele também tenta ajudar todos os vizinhos a se posicionarem de forma organizada contra o poder. Mas mesmo assim, de alguma forma, aqui também ele acompanha Joana (Medeia) até o final, levando seu corpo e o dos filhos até o casamento de Jasão, carregando ali o símbolo de que a desgraça do povo pode atingir os poderosos. Egeu é elemento importante na engrenagem dessa peça, pois ele representa uma preocupação com o social e com a organização do povo.

Além disso, a própria estrutura de linguagem em *Gota D'água*, com a valorização destinada à palavra, aos versos e à fala popular, igualmente nos remete à preocupação dos autores pelo social e pela busca por uma noção bem demarcada de “povo brasileiro”; preocupação esta que se estabelece na influência das ideias nacional-populares inicialmente assinalados por Vianinha – razão pela qual optou por adaptar um clássico para a realidade de pobreza dos brasileiros -, em sua participação efetiva no Teatro de Arena e no Centro Popular de Cultura, momento em que fez amizade com Paulo Pontes. Na peça *Gota D'água*, segundo este: “o verso [...] é capaz de aprofundar o personagem social e de dar uma dignidade, uma força teatral, que substitui o diálogo em prosa, naturalista [...], a tradição da rima pertence às camadas populares”. (SOUSA, 2005, p. 16)

Essa popularidade das rimas, que caracteriza uma fala que se aproxima do povo, vai se avizinhar, também nesse sentido, da tragédia grega que era escrita pensando em sua aproximação das camadas populares. As tragédias eram apresentadas nas grandes dionisíacas, festas populares nas quais um enorme público se amontoava nas plateias para acompanhar os festivais. *Gota d'água* aproxima-se do mito, também com esse intuito de aproximação da população, fragilizada por um período de ditadura tão cerceador de pensamentos.

1.4.5 - *Des-Medeia*, de Denise Stoklos

Denise Stoklos nasceu no Brasil, em Irati (Paraná), e se mudou para Londres quando se casou. Embora vivendo fora do Brasil, desde os 17 anos voltou ao país com vários dos seus trabalhos. Autora do Método de teatro/ performance o Teatro Essencial, criou vários solos com os quais viajou por diversos países.

Lançada em 1995, a peça *Des-Medeia* foi escrita, segundo Vieira (2011), quando o país passava por uma grave crise, resultante do conturbado governo do então presidente Fernando Collor de Mello: em apenas dois anos de mandato, Collor envolveu-se em um esquema de corrupção que o levou a ser cassado, fazendo com que seu vice, Itamar Franco, assumisse a presidência até o final de 1994.

Mais uma vez, a peça *Medeia* será visitada para representar um período político e social de grande importância para o país. A autora chama a atenção para a época em que a peça se passa, dizendo que pode ser tanto em 431 a.C. ou hoje, na Grécia ou no Brasil. Numa referência às histórias que vão e vêm nesse movimento cíclico do mundo através do qual volta-se ao mesmo lugar mas nem sempre fazendo as mesmas escolhas, por isso essa obra, mesmo que baseada no mesmo mito, busca um novo sentido de “Desatar o nó da tradição de matança aos atos-filhos-sementes, causada pelo desgosto do abandono social-afetivo-espiritual, em que nos encontramos no presente.” (STOKLOS *apud* VIEIRA, 2011, p. 45) O problema permanece ali, mas o posicionamento frente a ele é outro.

A peça de Stoklos se caracteriza pelo diálogo de Medéia consigo mesma: reflexão sobre si e suas atitudes para com Jasão e o mundo. Mesmo preterida, transita pela situação com autonomia, optando pelo caminho sem guerra e conflitos sujos. Dá um salto qualitativo, rompendo com os comportamentos narrados na tragédia clássica. Em Stoklos, há somente a presença de Medéia e do Coro, que narra a estória daquela e sua atitude de reflexão ponderada. Medéia, sentindo-se abandonada, percebe a possibilidade de aprender com a dor e transformar-se, re-significando suas experiências. Sua trajetória é rumo à integração das partes dilaceradas. O coro narra o abandono: Medéia está aqui surpreendida sem nenhuma aliança com a esperança. Mas querendo muito ouvir o chamamento inerente de pertencer. Ela está sem nenhuma ligação, nem a uma ideologia, nem a uma ideia nobre de pátria, nem à sua memória, a seu passado, seu futuro, nem à Terra, nem a si mesma. Nenhum presente. Só. Como nós. (RIBEIRO *apud* VIEIRA, 2011, p. 48)

Dessa reflexão que caracteriza a peça, Medeia decide não pela destruição, mas pela “integração”. São apenas duas personagens, Medeia e o Coro, que narram a história. Não há esperanças, nem outra saída para essa Medeia, mas mesmo assim, ela vai se utilizar da dor para sua reconstrução e não para a destruição. De alguma forma, Stoklos vai além ao localizar, no nosso país, o problema dessa Medeia como algo ainda mais complexo. Em diálogo com Eurípides, a autora comenta:

É claro que toda essa sacanagem [de Medéia] pra nós brasileiros é pinto. Nós que vemos absurdos de mais centímetros, muitos maiores

mesmo, e oficiais, e legais, e anistiados e absolvidos, acontecendo todo dia, e mais uma: Medéia não é de carne e osso como nossos criminosos: é apenas um mito, criado para simbolizar e espelhar esse lado escuro da natureza, para que possamos refletir sobre ele e transformá-lo. (STOKLOS *apud* VIEIRA, 2011, p. 46)

Stoklos revisita a tragédia de Eurípides associada à tragédia social de seu país; faz dialogar as duas origens - a sua (do seu país) e a mitológica (universal) - e busca estabelecer aí um discurso de esperança e reconstrução de novos rumos.

1.4.6 – “O diário de Medeia”, de Guiomar de Grammont

O conto “O diário de Medeia” foi publicado pela primeira vez em 1991, no livro *Corpo e sangue*, e adaptado para teatro pelo dramaturgo Walmir José, em 1997.

Isaura é uma Medeia contemporânea, uma mulher que se vinga de um Jasão que não representa apenas o marido que a trai, mas simboliza toda a imposição do mundo sobre a mulher. Não se vinga só do homem, mas do machismo que comanda o mundo e coloca a mulher em um lugar de fragilidade e inferioridade - a femealidade é aqui a força motriz dessa personagem. Embora em clara relação com a mulher contemporânea, a Medeia de Grammont enfrenta conflitos semelhantes à euripidiana, que reconhece o quão dolorosa é a missão de ter filhos. Se a grega declara que “Melhor seria estar três vezes em combates, com escudo e tudo, do que parir uma só vez” (EURÍPIDES, *Medéia*, v. 282-283), a contemporânea Medeia afirma categoricamente que “todas as mulheres detestam ter filhos” (GRAMMONT, 2006, p. 16)

E se a grega, mesmo reconhecendo que preferiria não parir, só assassina os filhos como uma vingança ao pai, a Isaura (Medeia) mata os filhos, não como vingança, mas como uma forma de assumir o seu direito a uma escolha, uma forma de recusa à natureza tão opressora com as mulheres.

Fiquei grávida. Já fiz dois abortos. Tenho três filhos. Este agora, não sei de quem é. Estou indo fazer outro aborto, mas tenho trinta e sete anos – fui hippie um pouco tardia – quem sabe não é a última vez? Que me importa, todas as mulheres detestam ter filhos. (GRAMMONT, 2006, p. 15)

Isaura pretende tomar as rédeas de sua vida, tem três filhos, que foram desejados ou que a natureza lhe impôs em um momento em que não se via capaz de resistir a ela. Escapou à submissão do casamento, pelas traições, mas foi vítima da natureza, que fez com que gerasse outro filho indesejado. Há, aqui, através do assassinato dos filhos,

antes mesmo do nascimento, um desejo irresistível de escapar ao domínio da natureza, de tornar-se dona de sua decisão, de modificar o ciclo natural.

A gravidez demonstra o caráter determinista da sexualidade da mulher. Toda mulher grávida tem o corpo e o ego tomados por uma força ctônica além do seu controle. Na gravidez desejada, é um sacrifício feliz. Mas na indesejada, iniciada por estupro ou azar, é um horror. Pois o feto é um tumor benigno, um vampiro que rouba para viver. O chamado milagre do nascimento é a natureza dando as cartas. (PAGLIA, 1993, p. 22)

Surge nesse conto a questão da maternidade, mas em situação completamente diversa já que a mãe, ao invés de parir e matar os filhos, não permite, nem ao menos, o nascimento. O processo natural é rejeitado desde o seu início. Atitude extremamente coerente com a proposta desse conto, no qual Grammont remete a momentos-chave dos movimentos feministas, fazendo um jogo com situações como a queima de sutiãs em praça pública, a politização feminina, a liberação sexual, o aborto, o trabalho (sinônimos da libertação) e, em contraponto, a relação com os estereótipos do acomodamento feminino como as novelas, os clubes, os galãs de filmes, a família, a transa aos sábados com o marido (sinônimos da submissão). A personagem debate-se entre o domínio do apolíneo e do dionisíaco, sem encontrar direito sua zona de conforto.

Sexualidade e erotismo formam a complexa interseção de natureza e cultura. As feministas supersimplificam grosseiramente o problema do sexo quando o reduzem a uma questão de convenção social; é só reordenar a sociedade, eliminar a desigualdade sexual, purificar os papéis sexuais, que reinarão a felicidade e a harmonia. Neste ponto o feminismo, como todos os movimentos sociais dos últimos duzentos anos, é herdeiro de Rousseau. O *contrato social* (1762) começa dizendo: “o homem nasce livre, e por toda parte acorrentado”. (PAGLIA, 1993, p. 13)

Grammont assume essa incapacidade de fuga, mesmo quando se aproxima desse lugar do feminismo. Ela trata da liberdade da mulher, dessa independência da natureza, mas reconhece fatidicamente, ao final do conto, que a mulher vive uma liberdade ilusória, todos são seres para o fim e por mais que se busque escapar, é sempre para lá que se caminha. “Por enquanto vivo essa vida de merda, mas toda vida é merda e, por sorte, em breves milhares de anos essa espécie se terá extinguido.” (GRAMMONT, 2006, p. 16)

Nesse “Diário”, dentre suas confissões, Isaura conta que ela é quem trai ou talvez seja esse apenas um desejo irrealizado.

Às vezes odeio a todos. Fabrico poços para matá-los como Medeia traída, mas sou eu quem trai. Ou seria um sonho? Mas quem pode dizer a diferença entre realidade e sonho? Agora mesmo, à luz da lua, as baratas saem de suas tocas sujas, as bruxas murmuram e os espíritos rondam pelo ar. Amo demais e devoro... Esfinge geratriz. Não sei o que é pior: amar demais ou odiar. (GRAMMONT, 2006, p. 13)

Passamos, então, a questionar, dentre todas essas confissões, quais são verdadeiras e quais são projeções dos desejos da personagem mítica grega em Grammont. Essa tentativa de descortinar o insondável feminino encontra no mito uma forte referência para a construção de uma história que pode ou não ser real.

CAPÍTULO 2

ATO 2 - Medeia e Medea – do teatro grego ao teatro negro brasileiro

[...] São os antigos.
Morrem de um jeito
Vivem de outro.
Vivem na gente não sendo sangue.
Sabemos deles os apelidos.
Chamar é senti-los andando em nós.
Os iníquices são e são.
(Edimilson Pereira)

2.1 – Cruzamentos entre Grécia e Brasil

A civilização ocidental é inegavelmente - não somente pelo léxico e pela forma aristotélica do pensamento acadêmico - herdeira da cultura grega. Todas as transformações culturais vivenciadas aqui têm ligações profundas com essa cultura, da qual os vestígios que nos chegaram foram extremamente importantes, mas possivelmente incompletos. Se pensarmos, por exemplo, que das centenas de tragédias gregas nos chegou apenas uma pequena parcela de textos, podemos questionar o quanto são fragmentadas as referências que temos dessa civilização em todos os sentidos e o quanto se perdeu nesse quebra-cabeças incompleto.

O caminho percorrido pela *Medeia*, de Eurípides, o trajeto da Cólquida para Atenas e de Atenas para *Além do rio* (Medea), de Agostinho Olavo, é carregado de significados que fazem emergir semelhanças e diferenças entre esses momentos históricos e suas heranças. Remetermo-nos ao passado europeu poderia ser um ato de submissão; entretanto, pretendemos mostrar neste trabalho que os cruzamentos, encontros, desencontros e reencontros são uma luta infindável na tentativa de entender e acolher aquele que não é o próprio. Sofremos tragicamente com nossos desencontros e isto é trágico na Grécia, na África ou no Brasil. Tentaremos privilegiar os encontros que geram caminhadas proveitosas.

2.2 – O negro brasileiro no teatro e o Teatro Experimental do Negro (TEN)

A formação do negro brasileiro não pode fugir ao cruzamento das culturas, mas isso não significa que se deva sucumbir ao apagamento de origens mescladas, cruzadas ou misturadas. Abdias do Nascimento combateu, de variadas formas, as tentativas de apagamento da herança negra e, principalmente, as tentativas de embranquecimento do

afro-brasileiro. No teatro, especificamente, buscou um novo posicionamento do negro tanto na função de ator, reivindicando o seu lugar (o negro no seu papel e não o branco pintado de preto e nem o negro pintado representando o personagem branco), quanto como personagem – apropriando-se de um lugar central, alforriando-se dos estereótipos da mulata sensual, do negrinho esperto e do mau caráter -, e colocando, finalmente, o negro e suas questões na dramaturgia. Também não bastava para Nascimento simplesmente encenar peças com a atuação de negros, mas importava levar para a cena as questões dos negros, seus dramas, seus conflitos, como algo universal e não como algo isolado, pertencente a um grupo restrito, pois o conflito dos negros diz respeito a todos, toda a sociedade está envolvida neles, se não como agente central, como coadjuvantes, como cúmplices ou como testemunhas que omitem seu posicionamento diante dos crimes que presenciam no dia a dia.

Aquilo a que o professor Abdias Nascimento se propunha não era encenar autos natalinos iguais aos que os negros promoviam no século XVI, e que passavam por autos portugueses e franceses da Idade Média. Não era encenar peças folclóricas como congadas, taieiras ou o bumba-meu-boi, com grande influência negra, identificada nos personagens engraçados, que originaram os negrinhos das comédias de costumes. Não se tratava de dar continuidade a uma tradição teatral vigente nos séculos XVIII e XIX, quando havia no país muitas companhias com um elenco formado predominantemente por negros e mulatos, escravos libertos, que representavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintados – porque na época, o ofício de ator estava num dos mais baixos níveis na sociedade. Também não se tratava de seguir a dramaturgia do início do século XX, quando o teatro brasileiro se revigorava, não só como espetáculo, mas sobretudo como fonte de renda e expressão cultural da elite, e o negro saiu de cena, dando lugar ao branco e ficando com um espaço secundário, como negrinho exótico e cômico, de fala estridente, animalesco, naquela anti-estética preconceituosa e alienada.

No teatro brasileiro de então, não havia lugar algum para o ator negro protagonizar um drama, as falas eram cacos espalhados ao longo dos textos, cujos personagens não representavam outros papéis que não fossem vazias alegorias grotescas, fúteis e ridículas. (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 130)

Abdias do Nascimento pretendia cavar esse lugar, não só colocando o negro no palco em papéis principais, como levando, através da dramaturgia, as questões do negro como história central das peças, criando assim um verdadeiro teatro negro.

Para esclarecermos o que pretendemos chamar Teatro negro, inicialmente, digamos que ele é entendido aqui como um teatro que trata das questões dos negros. Textos nos quais o ponto de vista se pretende como do indivíduo negro: seu

posicionamento no mundo e suas questões são o tema principal. Um teatro que, inspirado nos princípios do Teatro Experimental do Negro (TEN) não se contenta com a reprodução de “lugares comuns pois procurava dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da personalidade do afro-brasileiro” (NASCIMENTO, 2004, p. 212). Um teatro que busca corrigir as deformações impostas pelos brancos aos negros numa sociedade onde pintar o rosto dos negros de branco, para que esses pudessem representar, era costumeiro, fato verificado em relato de viajante do início do século XIX: “Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu, e provam que a maioria deles é mulato.” (SAINT-HILLAIRE, 2000, p. 73). Esse teatro, que nesse período é visto como profissão inferior, aceita o talento do negro, mas o pinta de branco para que represente as personagens brancas, ou seja, as que “valem a pena ser encenadas” segundo a concepção dessa época. Mais tarde, quando a arte teatral se torna mais valorizada, esse mesmo teatro vai ignorar a capacidade de atuação do negro e, quando a dramaturgia brasileira começa a trazer para a cena personagens negras de relevo, essas não poderão mais ser encenadas pelos atores negros sob a justificativa de que são incapacitados para a atuação:

[...], pintar atores brancos de preto era uma prática comum no teatro ocidental até meados do século XX. Para a naturalização dessa atitude dava-se muitas respostas, a principal era a de que não existiria atores negros capacitados para o palco. Assim, infelizmente, se fazia necessário que um ator capacitado, ou seja, branco, representasse esses papéis. (LEAL, 2008, s/p)

Embora haja a inversão da situação: branco pintado de negro ou negro pintado de branco; não havia a inversão da discriminação, já que ambas as ações tinham como objetivo fortalecer o estigma da inferioridade do negro. Se, por um lado, o negro que ocupava a função de ator não era digno de representar um personagem da dramaturgia europeia, tendo que se pintar de branco para tal, por outro lado, o ator negro não era suficiente para representar um personagem principal (mesmo que este fosse negro), por sua suposta “incapacidade artística”, e precisava ser substituído por um branco pintado de preto.

Como se já não fosse o bastante essa discriminação histórica do negro no teatro, quando o negro começa a voltar à cena, seu lugar cativo será o da repetição dos estereótipos que reforçam a imagem negativa atribuída ao indivíduo negro representado,

tantas vezes, como o mau caráter, o engraçado ou o sensual. Todas essas deformações da imagem do negro no teatro, associadas ainda às imagens estereotipadas criadas para esses personagens, reverberam de alguma forma até os dias atuais. Fica claro, diante dessa situação, que a criação de um teatro para rever o lugar do artista negro e de uma dramaturgia que reconstrua a personagem negra era e é ainda urgente.

Se o palco tradicional – do século XIX e, mesmo, do século XX – encena a ilusão de um sujeito branco absoluto e paradigmático e de um sujeito negro desenhado pela via do grotesco e da caricatura, o Teatro Negro desfolha essas figurações, expondo-as como na verdade são: máscaras e convenções que podem ser remodeladas, substituídas ou acrescidas por outras formas e por um sentido plural. Esse teatro representa um sujeito em processo, de contornos deslizantes. Desse modo, o Teatro Negro fende a fala e a imagem estereotípicas, erigindo, em seu averso, um discurso que, em todos os seus matizes, prima pela eleição de uma enunciação desmistificadora, revelando no eu do sujeito que se encena esse outro que o constitui, decora e alumbrava. (MARTINS, 1991, p. 239)

É necessário contar a história do negro, mostrar que ela tem valor e que o personagem negro não é um coadjuvante da vida do branco, mas um personagem que também merece estar em foco, tanto na vida quanto na cena, porque também possui conflitos que necessitam ser discutidos e que não estão em segundo plano, não são uma questão “menor”. É esse desvendamento que o teatro negro quer propor e colocar em foco na cena teatral.

2.3 - Agostinho Olavo: autores brancos e o teatro negro

É importante destacarmos aqui que adotamos, neste estudo sobre teatro negro e a dramaturgia negra especificamente, a acepção *Lato Sensu* de que “será negra a arte literária feita por quem quer que seja, desde que centrada em dimensões peculiares aos negros ou aos descendentes de negros.” (PROENÇA FILHO, 2010, p. 65). Essa noção é corroborada por Zilá Bernd, que “configura a literatura negra, como aquela produzida por um sujeito de enunciação que se afirma e se quer negro” (*apud* DUARTE, 2010, p. 77). Partiremos desse mesmo princípio para pensar o teatro negro.

A análise desse teatro reserva, de imediato, a constatação de que sua distinção não se prende, obrigatoriamente, à cor, ao fenótipo ou à etnia do dramaturgo, ator ou diretor, como marcas externas, mas que se assenta nessa cor, nesse fenótipo, nessa etnia, além de considerar a experiência da memória cultural e histórica e o lugar social desse sujeito, erigidos esses elementos em signos que se projetam e se articulam no discurso que os representa e os faz representarem-se simbólica e figurativamente. (MARTINS, 1991, p. 89)

Falamos, então, da cor do texto. Nosso estudo se foca nessa escrita, que, por se pretender negra, por estar ligada primordialmente à questão dos negros, se faz negra em suas formas e em sua temática.

Não podemos ignorar a existência de outros pensamentos que, discordando dessa ideia, defendem a relação indissociável entre a cor da pele e a apreensão desse lugar, que, segundo eles, só poderia ser entendido pelo olhar do negro, que está diariamente sujeito ao racismo, já que a cor negra da pele é algo que não pode ser escondido e o negro está “exposto” às experiências de discriminação sempre que sai às ruas, quando procura um emprego, vai à escola ou em qualquer espaço de convivência social.

Segundo essa concepção, a experiência dessa relação diária é o que permite ao negro uma espécie de percepção que, ao ser transformada de forma artística, nos proporcionaria a literatura ou a arte negra. O indivíduo negro seria o único capaz de escrever para esse teatro (negro), já que teria a vivência em relação à discriminação diária e só ele poderia saber como se sente um indivíduo que todos os dias precisa provar em dobro seu valor.

Indo mais adiante, de forma mais radical, teremos opiniões que defendem que o teatro negro não só deve ser feito por negros, como também PARA os negros, num diálogo com a raça.

As peças de um teatro realmente negro devem ser: 1. Sobre nós. Isto é, elas devem ter enredos que revelem a vida dos negros como realmente é. 2. Por nós. Isto é, elas devem ser escritas por autores negros que entendam, de nascimento e contínua associação, o que significa ser um negro hoje. 3. Para nós. O teatro deve dirigir-se primordialmente às platéias negras, sendo apoiado e mantido para seu entretenimento e aprovação. 4. Perto de nós. O teatro deve localizar-se num subúrbio negro, próximo à massa de pessoas comuns. (DUBOIS *apud* MARTINS, 1991, p. 69)

Essa afirmativa é carregada de sentido, principalmente se pensarmos, socialmente, na necessidade de inserção da voz do indivíduo negro, calado por longo tempo e também na importância de acordar a percepção de outros tantos negros para o seu valor, beleza e capacidade de se impor. Por isso acreditamos que, com relação ao “para quem”, esses espetáculos devem ser dirigidos, mesmo concordando ser de grande importância o estabelecimento desse diálogo com o público negro, tantas vezes tratado como o diferente, o marginalizado e o inferior no teatro clássico, que pouco dialoga com sua realidade, por outro lado acreditamos também que esse teatro não se deve negar ao

confronto com o público em geral, pois o legado africano, tão presente no teatro negro, é uma herança que precisa ser resgatada por todos, já que “as histórias e as culturas africana e afro-brasileira dizem respeito não apenas aos descendentes africanos, mas à humanidade como um todo e ao Brasil como nação.” (MOORE *apud* NASCIMENTO, 2008, p. 14)

Com relação aos autores podemos observar através das obras de autores brancos que escrevem uma literatura inegavelmente negra, assim como dos textos/espetáculos teatrais de diretores e dramaturgos brancos que produzem em grupos de teatro negro que assumir esse discurso é possível, desde que haja um comprometimento com o lugar de enunciação.

O que caracteriza uma literatura negra não é somente a cor da pele ou as origens étnicas do escritor, mas a maneira como ele vai viver em sua condição e a aventura de ser um negro escritor. Não podemos deixar de considerar que a experiência negra numa sociedade definida, arrumada e orientada por valores brancos é pessoal e intransferível. E, se há um comprometimento entre o fazer literário do escritor essa experiência pessoal, singular, única, se ele se faz enunciar enunciando essa vivência negra, marcando ideologicamente o seu espaço, a sua presença, a sua escolha por uma fala afirmativa, de um discurso outro – diferente e diferenciador do discurso institucionalizado sobre o negro – podemos ler em sua criação referências de uma literatura negra. (EVARISTO, 2010, p. 136)

Importantes exemplos, como Agostinho Olavo (dramaturgo, autor da peça *Além do rio* – aqui pesquisada), Márcio Meirelles (diretor e dramaturgo do *Bando de Teatro Olodum e Cia. dos Comuns*), Chica Carelli (diretora do *Bando de Teatro Olodum*), dentre outros, são a representação de que é possível fazer teatro/dramaturgia/literatura negra, sem ter na pele a cor das suas palavras. Pelos autores contemplados na coletânea *Dramas para negros e prólogo para brancos*, podemos perceber que Abdias do Nascimento entendia como negra a dramaturgia de alguns autores brancos como Agostinho Olavo e Nelson Rodrigues.

Tomaremos de empréstimo as palavras de Nascimento, em referência a Leonel Brizola, importante líder político engajado na causa do negro, para nos referirmos a Agostinho Olavo, autor branco, convidado pelo próprio fundador do TEN para escrever uma peça para o teatro negro: “se demonstrou verdadeiramente afro-brasileiro, pois não é somente a cor da pele que define um militante de nossa causa, e sim a sua consciência e a sua ação.” (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 195). Esse dramaturgo, pela reflexão

que propõe a partir da sua tradução, deixa entrever sua consciência e ação como militante do teatro negro.

Também se fez importante, dentro do Teatro Experimental do Negro, a escrita de um autor branco, militando nessa causa, porque “as organizações negras e seus dirigentes são frequentemente acusados de racismo negro, fascismo, divisionismo e outras transgressões. No entanto, não se registrou um único caso de brancos sendo vetados ou expulsos dos movimentos negros.” (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 149) Dessa forma, o teatro negro mostra-se muito mais tolerante e respeitoso com as diferenças e demonstra estar aberto a todos que comungam com suas causas.

2.4 - Literatura Negra

A criação de uma dramaturgia negra, tanto quanto da literatura negra em geral, foi e ainda é bastante criticada. Ferreira Gullar (2011), em artigo para a *Folha de S.Paulo*, afirma que não existe fundamento em se falar de literatura brasileira negra:

[...] Os negros, que para cá vieram na condição de escravos, não tinham literatura, já que essa manifestação não fazia parte de sua cultura.

Consequentemente, foi aqui que tomaram conhecimento dela e, com os anos, passaram a cultivá-la.

Se é verdade que, nas condições daquele Brasil atrasado de então, a vasta maioria dos escravos nem sequer aprendia a ler – e não só eles, como também quase o povo todo – com o passar dos séculos e as mudanças na sociedade brasileira, alguns de seus descendentes, não apenas aprenderam a ler, como também se tornaram grandes escritores, tal é o caso de Cruz e Souza, Machado de Assis e Lima Barreto, para ficarmos nos mais célebres.

Cruz e Souza era negro; Machado de Assis, mulato, mas tanto um quanto outro foram herdeiros de tendências literárias européias, fazendo delas **veículo de seu modo particular de sentir e expressar a vida**. Não se pode, portanto, afirmar que faziam “literatura negra” por terem negra a cor da pele. (GULLAR, 2011, p. E12, grifo nosso)

Concordamos com a afirmação de Gullar quanto à literatura negra não estar ligada apenas à cor da pele dos autores (questão sobre a qual já nos referimos), mas vale destacar que, se, por um lado, os negros não trouxeram como herança o conhecimento literário, por outro lado vieram impregnados de outras heranças sonoras, visuais, ritualísticas, míticas, históricas, culturais, sociais, etc que somadas à experiência da escravidão formam esse “modo particular de sentir e expressar a vida” através dessa literatura europeia “adquirida”, resultando no que é chamado literatura negra.

Contraditamos a afirmativa tão recente de Gullar (2011) com a crítica de Santiago (1978) a um discurso muito semelhante, presente nas academias, que pretendia dar destaque à tradição em detrimento das novas criações e suas inovações na América Latina.

Tal discurso crítico ridiculariza a busca dom-quixotesca dos artistas latino-americanos, quando acentuam por ricochete a beleza, o poder e a glória das obras criadas no meio da sociedade colonialista ou neocolonialista. Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca a lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe-de-escola.

A *fonte* torna-se a estrela intangível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando estes dependem da sua luz para o seu trabalho de expressão. Ela ilumina os movimentos das mãos, mas ao mesmo tempo torna os artistas súditos do seu magnetismo superior. O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta. (SANTIAGO, 1978, p. 20, grifo do autor)

Esses discursos que criticam o estabelecimento de uma literatura negra buscam neutralizar as inovações das criações, dando ênfase à herança literária europeia como única responsável pelo valor de uma nova obra. Dessa maneira, perpetuam uma forma de colonização, estimulando a resignação à dominação e à discriminação.

Os afro-brasileiros não são moldados pelo contato que têm com as outras culturas; estas são assimiladas e há, sim, algo que podemos chamar de uma mistura de culturas. O negro brasileiro não é o reflexo da pureza cultural africana, mas dos amálgamas que, de certa forma, lhe foram impostos, sem, portanto, conseguir anular suas raízes.

Apesar dos avanços, os enfoques, salvo algumas exceções, ainda não conseguiram romper com o princípio básico da abordagem historiográfica brasileira que, em geral, não vê a população afrodescendente como cidadãos sujeitos de sua própria história, influenciando e sendo influenciados pelos fatores sociopolítico-culturais de produção de conhecimento humano capazes de refletir e agir de forma organizada, criando mecanismos de defesa e de reação, com o intuito de transformar as situações adversas. Os fatos, muitas vezes, ficam camuflados atrás de generalizações que escamoteiam as especificidades de certas manifestações públicas coletivas, o que não é de se estranhar em um país que nega a desumanidade da discriminação racial. (ALVES, 2010, p. 7)

Se pegarmos um texto da literatura europeia e um texto do que chamamos “literatura negra”, perceberemos o quão são diferentes. As marcas negras estão

impressas tanto na temática do texto, nas referências, quanto na forma de construção literária.

O corpo negro vai se alforriando pela palavra poética que procura imprimir e dar outras re-lembranças às cicatrizes das marcas de chicotes ou às iniciais dos donos-colonos de um corpo escravo. A palavra literária como rubrica-efeite surge como assunção do corpo negro. E como quelóides – simbolizadores tribais – ainda presentes em alguns rostos africanos ou como linhas riscadas nos ombros de muitos afro-brasileiros – indicadores de feitura nos Orixás – o texto negro atualiza signos lembranças que inscrevem o corpo negro em uma cultura específica. (EVARISTO, 2010, p. 134)

Em momento nenhum queremos dizer que a literatura negra é pura e isenta de sincretismos; pelo contrário, essa mistura é uma das mais claras características dessa escrita e é dela que emergem elementos que tornam essa literatura ainda mais específica. Mas falamos aqui de uma mistura que tem como intuito destacar cada uma das marcas e não anular as que existem em detrimento uma das outras, como sugerem as teorias de miscigenação que, por detrás de um discurso de mistura, no qual todas as raças deveriam desaparecer para dar lugar ao verdadeiro brasileiro, têm como intuito real anular o que chamam de raças inferiores.

A miscigenação foi elevada a um nível de glorificação e de ideal, exatamente para isso: para que o Brasil se tornasse branco, para que deixasse de existir o negro. Não adianta essa argumentação de que, na miscigenação, não somente o negro desaparece, mas desaparece também o branco. Isso é um puro despistamento, é uma máscara, porque esses mesmos escritores, ideólogos, sociólogos que dizem essas coisas também dizem: “Mas sempre com a predominância dos valores europeus.” Então, está claro o que eles querem... Eles querem os negros de *alma branca*, ou os morenos de *alma branca*, ou o tal brasileiro, que também é outro disfarce. Quando eles dizem que aqui não há negros nem brancos, há brasileiros, são brasileiros com alma europeia, porque todos concordam: têm que ser os valores europeus os predominantes. (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 124, grifos nossos)

Desse mesmo lugar provém a ideia da literatura miscigenada, que defende não “haver sentido em demarcar especificidades de raça, etnia ou mesmo gênero” (DUARTE, 2010, p. 73) por sermos todos brasileiros e nossa literatura ser uma só. Em consonância com o discurso que pretende “varrer o negro” da sociedade, essa ideia almeja silenciar a escrita negra, nesse momento em que ela começa a ganhar destaque e emergir do espaço marginalizado no qual foi encarcerada por tanto tempo.

Para impedir que essa literatura se destaque e questione valores já impostos, utiliza-se a arma tão óbvia de desmerecimento e questionamento do seu real valor estético.

A distinção de uma literatura como integrante de um segmento afro-descendente ganha pertinência ao apontar para um território cultural tradicionalmente posto à margem do reconhecimento crítico, e ao denunciar o caráter eurocêntrico de muitos dos valores adotados pela academia. Ao postular a adjetivação dos operadores oriundos da Teoria Estética, a crítica fundada no respeito à diversidade cultural indica explicitamente o *locus* delimitado e específico a partir do qual foram gerados e, mais tarde, impostos, conceitos pretensamente universais – qual seja o lugar da cultura branca, masculina, ocidental e cristã, da qual provêm os fundamentos que ainda hoje sustentam o cânone e, mesmo, concepções estreitas da literatura, arte e civilização. (DUARTE, 2010, p. 76)

Acreditando na legitimidade da distinção de uma Literatura Negra e, conseqüentemente, de uma Dramaturgia do teatro negro, é que investigamos os elementos estéticos marcantes nessa escrita.

2.5 - Dramaturgia do teatro negro

O Teatro Experimental do Negro foi uma das primeiras organizações brasileiras a refletir sobre a necessidade de incentivar a composição de uma nova dramaturgia que reinventasse a presença do negro no teatro, dando destaque às suas questões, angústias, conflitos e que promovesse a presença de sua cultura e religiosidade, sem os estereótipos disseminados pela folclorização e preconceitos já tão estabelecidos.

O negro foi retratado por muitos dramaturgos como tipos estereotipados que, na maioria das vezes, só espelhavam a imagem preconceituosa daqueles que escreviam e da sociedade que representavam. Toda essa situação acabou por originar um teatro de expressão, afirmação e valorização da cultura negro-descendente que ao longo desse percurso tem enfrentado o desafio de existir, apesar do mito de democracia racial que continua a imperar no Brasil como principal obstáculo ao avanço da discussão da problemática racial no país. Como resposta a repressão, uma série de expressões negras emergiu em nossos palcos, com o propósito de afirmar, denunciar e combater os estereótipos e concepções infames sobre sua cultura e povo na cena, na dramaturgia e na sociedade. (LIMA, 2010, p. 76)

Essa denúncia através de uma nova composição dramaturgical foi uma das principais estratégias do TEN para “desconstruir os estereótipos atribuídos ao negro” (LIMA, 2010, p. 127) e assim poder abrir um novo espaço para a construção de uma imagem diferenciada da imposta ao negro até então. Essa nova atitude se fazia

necessária no Brasil, já que a dramaturgia vigente até então nada tinha a ver com a verdadeira imagem da sociedade brasileira, estava calcada nos modelos predominantes do:

Escravo fiel, tipo de cão amestrado, dócil e submisso, capaz de submeter-se aos maiores sacrifícios em benefício de seu senhor; o elemento pernicioso e/ou criminoso, as cobras venenosas que ameaçam o equilíbrio da harmonia do lar senhorial, devendo ser, portanto, punidas e excluídas do convívio social; o negro caricatural, cujo comportamento ridículo e grotesco motivava, e ainda motiva, o riso das plateias. (MARTINS, 1991, p. 31)

Esses tipos, dentre outros, como a mãe preta e a mulata sensual, definiam para a personagem negra um discurso que não era o real, mas apenas uma imagem estereotipada reforçada pelo olhar discriminador e disciplinador. Permanecer aprisionado a eles é aceitar os ferrolhos que insistem em silenciar as vozes ancestrais que ecoam pedindo que as histórias dos negros se alforriem e exijam o seu lugar.

Nesse teatro, a fala do negro nunca é a sua voz e, menos ainda, o seu discurso. Reforçando o emblema da branquidão e veiculando os paradigmas sociais ligados às noções de raça e cor, a construção dos personagens, no teatro brasileiro, ancora-se numa ilusória noção de sujeito: no prosscênio, a máscara branca, como espelho do bem e do belo; na periferia da cena, a máscara negra, um avesso da branca, um pastiche em que se desenha mal, o feio e o ridículo. (MARTINS, 1991, p. 34)

A insistência nessa fórmula, que escraviza, reforça a ideia de inferioridade do negro tão bem fundamentada nas teorias de legitimação do racismo instituídas na nossa sociedade pela interpretação tendenciosa dos textos bíblicos⁴ e a pregação dos sermões do Padre Antônio Vieira⁵, que tendem a dizer que o negro é o excluído, o “Outro” e não o “Ser”, afirmando que ele não tem um discurso próprio a ser enunciado.

A condição dos africanos e seus descendentes como “corpos escravos”, “objetos a serem usados” no período escravocrata deixou as suas consequências no pensamento e na organização social até os dias de hoje. Experimentando outras formas de exclusão, os afro-

⁴ O signo de Cam - sentido mitológico conferido ao processo de estigmatização dos povos negros, por meio da “institucionalização” e “legalização”, dos regimes de ocupação e expropriação tanto das suas terras quanto dos seus corpos – conhecido como “escravização”, por muitos erroneamente chamado de “escravidão”, está assentado sobre três grandes mitos fundadores, são eles: o mito de Cain, o mito de Cam e o mito Ariano. (PAULA, 2011, p. 5)

⁵ “Para Bosi (2006), Vieira entra no mundo do escravo pelo atalho mais curto e direto da descrição existencial do seu cotidiano: como vive o negro o “doce inferno” dos engenhos de açúcar - os ouvintes a quem o sermão se destina são os próprios escravos (Sermão XIV do Rosário). Por meio da associação do sofrimento dos negros nos engenhos de açúcar, ao sofrimento do próprio Jesus Cristo, Vieira busca justificar todo sofrimento vivenciado pelos negros a missão redentora de Jesus Cristo: ‘sofra aqui na terra que será recompensado no céu’”. (PAULA, 2011, p. 10)

brasileiros ocupam um lugar incômodo na sociedade brasileira. A visão do corpo negro como “coisa” desprovida de qualquer subjetividade deixou as suas reminiscências na literatura brasileira. Encontramos ainda textos em que metaforicamente o negro surge aprisionado por um olhar que insiste em considerá-lo como o estranho, o diferente, o Outro. O corpo negro aparece como um simples *objeto* a ser descrito. (EVARISTO, 2009, p. 23, grifo da autora)

Essa necessidade de dar foco ao valor real do indivíduo negro enquanto o “Ser”, como aquele que é parte dessa sociedade, que colaborou em sua formação e, portanto merece pertencer a ela dignamente e de estabelecer esse espaço, valorizando as especificidades da cultura afro-brasileira, levou o Teatro Experimental do Negro (TEN) a perceber, durante a busca por um texto para a sua primeira montagem, o quão escasso era o repertório dramaturgic nacional que atendesse aos anseios do grupo. Isto levou o grupo a optar pelo texto de Eugene O’Neill: *O imperador Jones*.

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 no 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, Brutos Jones aprende os maliciosos valores do dinheiro, deixa-se seduzir pela miragem do poder. (NASCIMENTO, 2004, p. 212)

Tendo essa montagem, que estreou em 8 de maio de 1945 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como ponto de partida, o TEN insere não só o ator negro como protagonista, mas leva para a cena a reflexão sobre o “ser negro” como tema central. Cresce então a necessidade de uma dramaturgia nacional que lance seu olhar sobre “as questões mais profundas da vida afro-brasileira.” (NASCIMENTO, 2004, p. 214)

Em 1946 a estreia de *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski, dá um passo atrás nesse caminho que começava a ser desbravado pelo TEN:

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... (NASCIMENTO, 2004, p. 217)

O preconceito, pouco dissimulado, desse período, só fazia aumentar a necessidade de posicionamento do negro na cena teatral, exigindo um deslocamento social da imagem reforçada por essa imposição, como a de um sujeito propenso à perversão e à animalidade.

A partir de 1947, os dramaturgos Lúcio Cardoso e Joaquim Ribeiro escrevem as primeiras peças especialmente para encenação do TEN: *O filho pródigo* e *Aruanda*; no ano seguinte, José de Moraes Pinho escreve *Filhos de santo*, que estreia em 1949.

A produção dessa dramaturgia nacional negra começa a apontar para a presença de elementos característicos: *O filho pródigo* aborda questões do negro em forma de parábola e as peças seguintes inserem elementos místicos e afro-religiosos.

Algumas das peças que integram a antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos* apoiam-se nos rituais religiosos afro-brasileiros, principalmente do candomblé, como intertextos constitutivos do discurso cênico dramático, numa concepção dialógica na qual os ritos se tornam um segundo texto, que permeia a *mise-en-scène*. (MARTINS, 1991, p. 109)

Esses intertextos são características recorrentes na dramaturgia do teatro negro, uma dramaturgia que é aberta ao diálogo com o outro, com o religioso e o profano, com as práticas ancestrais e as misturas de tonalidades, costumes e hábitos. Essa dramaturgia, muitas vezes, retoma tradições como a função do *griot*:

O dramaturgo e o ator africanos, assim, não são homens isolados de seu povo, produzindo um material obscuro para uma platéia intelectual elitista, mas, ao contrário, eles continuam a tradição (...) “griot”, como um cronista da história do povo, uma voz da consciência do povo, o estimulador de ideias e atividades. E este é um papel familiar, tanto para o dramaturgo quanto para a platéia. (BANHAM, WAKE *apud* MARTINS, 1991, p. 109)

Essa aproximação com práticas tradicionais, com o povo e com o religioso será recorrente na experiência dramática negra, pois faz parte da herança africana, na qual esses elementos estão interligados.

Voltamos aqui à questão da herança literária sobre a qual falamos neste capítulo. Essa tradição, que dá uma forma as histórias do povo; que ao recontar, reconstrói essas histórias, não seria também uma forma de herança literária? Esse legado em parceria com cânones literários proporciona a construção de uma literatura fronteiriça.

Temos uma produção que está dentro da literatura brasileira, porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas, gêneros e processos (procedimentos) de expressão. Mas que está fora porque, entre outros fatores não se enquadra na “missão” romântica, tão bem detectada por Antonio Candido, de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura canônica: o de edificar, no âmbito da cultura letrada produzida pelos afro-descendentes [*sic*], uma escritura que seja não apenas a sua expressão enquanto sujeitos de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na diferença que questiona e abala a trajetória progressista e linear da historiografia literária canônica. (DUARTE, 2008, p. 22)

Esse estar fora e dentro, essa marginalidade que abala a ordem natural de evolução linear já aponta elementos que impossibilitam o apagamento das especificidades dessa literatura.

2.6 – Novo teatro e nova dramaturgia

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 impoção 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. (NASCIMENTO, 2004, p. 210)

Abdias do Nascimento acreditava que para a realização de um verdadeiro teatro negro e, conseqüentemente, de um teatro mais brasileiro seria necessária a composição de uma dramaturgia específica, que não temesse tratar também das questões dos negros e que temática e esteticamente tivesse não só o branco, mas também o negro como personagem central, obrigando o público “a atualizar suas concepções: ao invés de figuras torpes, submissas, e desprovidas de humanidade, terá a sua frente, a partir de então, uma personagem negra em formas e dimensões inusitadas.” (LIMA, 2010, p. 131) Por isso, Nascimento acreditava que para a realização de um novo teatro era necessária também uma nova dramaturgia.

Essa ideia de que para modificar o teatro haveria a necessidade de interferência e modificação da dramaturgia vigente encontra semelhanças com o pensamento de Bertolt

Brecht (1898-1959). O dramaturgo, poeta e encenador alemão, em sua busca específica por um teatro que tirasse o espectador do lugar confortável da ilusão, descobriu a necessidade da construção de uma nova dramaturgia que impulsionasse o espectador a refletir e assumir uma postura crítica, um posicionamento claro diante dos fatos. Brecht não encontrava caminhos para a realização desse novo teatro com a dramaturgia que existia até então, pois essa não era suficiente para proporcionar o desenvolvimento de seus objetivos.

Recusando o teatro “dramático aristotélico, fundado na ilusão e na identificação”, [Brecht] defende desde 1926 o teatro épico e os seus princípios de distanciamento. Por intermédio dele, propõe igualmente uma nova escrita dramática, uma nova prática de cena e uma nova técnica de interpretação para o ator. O teatro, espaço mediador entre o espectador e o mundo, é posto ao serviço de uma verdadeira pedagogia social. (BORIE, 2004, p. 465)

Fazendo um paralelo com a busca de Brecht por um novo fazer teatral, uma nova dramaturgia, o teatro negro também rejeita a submissão às regras pré-estabelecidas, nesse caso, pelo teatro tradicionalmente inspirado na estética ocidental-branca e busca estabelecer uma nova dramaturgia e uma nova encenação que não pretende abdicar totalmente dessa tradição europeia, mas que aspira fazer com que ela dialogue com a herança africana, dando a essa o seu lugar de direito e enaltecendo suas características, muitas vezes subjugadas pelo olhar do branco sobre o negro e suas tradições. Por isso, o teatro experimental do negro afirmava-se como um teatro que veio para ser "a favor".

A favor da história negra, a favor da cultura negra, a favor de todos os valores positivos que a cultura africana trouxe para o Brasil e que continuam até hoje menosprezados, secundarizados, agredidos e folclorizados. O Teatro Experimental do Negro veio com um lado de combate – vamos dizer que é o lado negativo –, e outro que é positivo: trazer uma contribuição nova e de afirmação. Com essas perspectivas de luta social e artística, viemos para influir nos *critérios estéticos* do espetáculo brasileiro. (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 123, grifo nosso)

Essa necessidade de colocar em primeiro plano uma cultura até então menosprezada, já impunha uma modificação estética. O próprio Abdias do Nascimento declarou e insistiu na necessidade de ocupação de um novo lugar advindo da criação de uma dramaturgia específica. Carecia, assim, entre a classe teatral, de incentivar e praticar um teatro verdadeiramente negro e, conseqüentemente, verdadeiramente brasileiro, já que até então se podia verificar, com mais força, uma submissão estética.

O espetáculo brasileiro é um espetáculo europeu, espelha uma sociedade que não é a verdadeira sociedade brasileira. Quando a sociedade brasileira exclui o negro como o protagonista, como o principal, ela é uma sociedade alienada. Porque o Brasil foi construído pelo negro, o negro é a maioria nesse país, ele, em geral, está ausente no teatro brasileiro, porque o teatro corresponde a uma exigência, a um pedido público. E o público que vai ao teatro é exatamente esse público alienado, essa classe média que quer ser burguesa, quer ser europeia, que só se vê falar em francês e em coisas americanas. O Teatro Experimental do Negro veio também para enfrentar esse problema *e inserir, nesse contexto de alienação da dramaturgia e do espetáculo, um outro tipo de alternativa estética*, que é mostrar o negro como um valor estético autenticamente brasileiro. (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 123, grifo nosso)

Esse novo valor estético tem a ver, antes de tudo, com colocar em cena o negro protagonista e as histórias do negro que dizem respeito, muitas vezes, à discriminação, mas também com a conquista do seu espaço, da necessidade de falar, de reagir, de se exprimir e de levar para cena essa herança diaspórica.

O teatro negro quer inverter os paradigmas da representação vigente que enalteciam os estereótipos relacionados à cultura, à religiosidade e à imagem das personagens negras que objetivam o fortalecimento do ideal de inferiorização de toda influência negra na cultura brasileira, dando foco positivo a esses elementos da cultura africana herdados e negados ou camuflados pelo teatro ocidental, fortalecendo sua presença na estética do teatro brasileiro e permitindo sua total realização.

É claro que, quando falamos nas técnicas africanas aqui, não é no sentido de copiar tudo que se fazia na África; é no sentido de resgatar a raiz que aqui floresceu, que aqui cresceu em contato com outras culturas, em um novo ambiente. Nós não desprezamos também a experiência da ecologia e da história; temos aqui uma experiência ecológica, histórica, social e política que não podemos subestimar. Mas isso não quer dizer que nós não tenhamos uma identidade, e aí é que vem o problema, pois a coisa não é somente no sentido de uma estética com esta perspectiva africana, mas é tudo! É uma sociedade também! É uma atuação política com essa perspectiva! É uma organização social e de Estado sob essa perspectiva! (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 127)

Essa estética emerge desse entrelugar favorecendo o diálogo das raízes com as novas experiências de um povo que chegou ao Brasil não por opção, mas por imposição e que necessita se posicionar para construir uma nova organização social, que só será mais justa quando o negro puder reconhecer e assumir sua identidade e o valor da sua herança. Neste sentido, ao “estrangeiro” que chega, propomos uma leitura de seus ritos,

cantos, costumes a partir da ideia de tradução que, para nós, implica no acolhimento da alteridade, a única forma de compreender, entender e receber sem mutilar, alterar e deformar.

Leo Jusi lembra que, na entrevista ao jornal *Lampião*, Abdias Nascimento afirmou que “há interesses de manipulação da nossa história, cujo objetivo é fazer com que o negro continue sempre sem saber nada do seu passado para que ele não possa modificar o seu presente”. Em relação à sua escolha do teatro, falou em “mudar os critérios estéticos”. Ou seja, não seria só deixar de pintar o branco de preto, não seria só mudar o protagonista; é todo um arcabouço do esteticismo negro, que se contrapõe à tendência que, ao considerar uma negra bonita, quer dizer que ela tem traços brancos. (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 126)

É esse “arcabouço do esteticismo negro” que queremos desvendar na dramaturgia do teatro negro. “O que importa é compreender de que modo a poética do Teatro Negro se apropria de certas convenções da dramaturgia europeia para modificá-la com uma sintaxe africana.” (LIMA, 1995/1996, p. 260)

2.7 - Medea e o teatro negro

O autor Agostinho Olavo escreveu, em 1957, a peça *Além do rio*, apoiando “a concepção do drama em três bases: a tragédia grega, de que adapta o enredo, as cantigas folclóricas e os cantos dos ritos afro-brasileiros.” (MARTINS, 1991, p. 131) Tal mistura já aponta para uma característica dessa escrita negra que, ao contrário da ideia de pureza tão difundida pelo mito ariano⁶ e da ameaça de apagamento, dissimulada no pensamento da mestiçagem⁷, busca a exaltação de cada uma das identidades presentes, colocando a mistura como elemento iluminador das diferenças para a formação do texto dramático.

A peça, inspirada em *Medeia*, de Eurípides,

[c]onta a história de uma rainha africana escravizada e trazida para o Brasil do século XVII. Feita amante do senhor branco, ela trai sua

⁶ “O mito ariano é sem dúvida uma construção do século XIX proliferado nas sociedades europeias principalmente ao longo do século XX no âmbito de debate nacionalista maior, porém, suas referências encontram raízes mais antigas e remontam ao próprio antigo testamento. Quando nos referimos ao conceito de arianismo a partir da perspectiva do mito é porque entendemos que a sua construção é muito mais ideológica que propriamente científica ou epistemológica. Segundo seus defensores, a superioridade ariana foi provada tanto cientificamente, por meio das teorias eugênicas do século XIX, como historicamente, por meio do mito dos três reinados ou reich.” (PAULA, 2011, p. 7)

⁷ “A mestiçagem, como articulada no pensamento brasileiro entre o fim do século XIX e meados do século XX, seja na sua forma biológica (miscigenação), seja na sua forma cultural (sincretismo cultural), desembocaria numa sociedade uniracial e unicultural. Uma tal sociedade seria construída segundo o modelo hegemônico racial e cultural branco ao qual deveriam ser assimiladas todas as outras raças e suas respectivas produções culturais.” (MUNANGA, 2008, p. 85)

gente, é desprezada pelos ex-súditos escravizados. Chega o dia do amante querer um lar, um casamento normal com uma esposa branca, de posição social. Rompe sua ligação com Medéa, mas quer levar os filhos. A rainha mata seus próprios filhos, no rio, e retorna a seu povo, convocando: “– Vozes, ó vozes da raça, ó minhas vozes, onde estão? Por que se calam agora? A negra largou o branco. Medéa cospe este nome e Jinga volta à sua raça, para de novo reinar!” A dinâmica visual do espetáculo baseava-se nos cantos e danças folclóricas – maracatu, candomblé – complementadas pelos pregões dos vendedores de flores, frutos e pássaros. (NASCIMENTO, 2004, p. 218)

Se um autor, principalmente quando ligado a um movimento negro ao qual se estendem tantos preconceitos, “só fala da sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido dos seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida.” (SANTIAGO, 1978, p. 22). A Medeia grega fez isso, conta Eurípidés. Olavo irá se apropriar dessa personagem e desse recurso tanto como comprovação da universalidade desses textos, quanto para dar maior visibilidade ao trabalho, trazendo os olhares para uma nova contextualização e colocando em foco a personagem negra e as suas questões, através desse diálogo.

Uma primeira possibilidade de caracterização do Teatro Negro *stricto sensu* pode ser abstraída da própria história desse teatro, nas vozes que o têm presentificado, nos espelhos em que ele procura se definir. Essa tentativa de autodefinição às vezes antecede a elaboração de uma dramaturgia específica e traduz-se na atitude de apropriação e reelaboração de peças já consagradas pela tradição européia. Reencenados em casas teatrais à margem dos circuitos comerciais, muitos textos eram recriados em montagem que primavam por uma tradução que os inseria na linguagem cênica da tradição teatral negra. (MARTINS, 1991, p. 66)

Tal apropriação, muito mais do que o sentido que aparenta à primeira vista, de subserviência à cultura ocidental branca, busca realizar o diálogo entre ela e a tradição africana, propondo uma reflexão sobre esse ir e vir de influências e ainda propondo o apuro da percepção sobre a resistência da cultura negra, diante das tentativas de apagamento que a cercam.

Agostinho Olavo não era negro, mas tinha ligação com as aspirações do TEN, pelo qual foi convidado a escrever uma peça. Dessa proposta surgiu, então, *Além do rio* que acabou sendo escolhida por Abdias do Nascimento para representar o Brasil no *Festival Mundial das Artes Negras*, em 1966, no Senegal. Além da atuação do grupo, a temática da peça, por si, justificava a sua participação, já que a peça tem como tema o reencontro com a identidade que, embora aconteça de forma trágica, simboliza a

libertação da protagonista de uma escravidão psicológica à qual muitos negros estão sujeitos ao se deixarem acorrentar aos padrões impostos pelo ideal de branqueamento. As águas que lavaram de Jinga suas raízes negras, inclusive seu nome, ao levarem seus filhos louros (símbolo do seu branqueamento) devolvem suas raízes, deixando-a livre para voltar a ser negra e assumir sua raça, sua identidade e a sua cultura.

Essa reconstrução da identidade focada na peça, tão coerente com o movimento da *négritude*⁸ e a importância inegável da representatividade do TEN naquele período como “única voz a encampar consistentemente a linguagem política da *négritude*, no sentido de priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo” (NASCIMENTO, 2004, p. 218) não foram suficientes para que o projeto de encenação da peça pudesse ser aprovado para a participação no evento realizado no Senegal.

O festival era um acontecimento patrocinado pela UNESCO, organismo intergovernamental, e as gestões para a participação das delegações eram feitas através de canais oficiais. O governo brasileiro desmereceu o trabalho do TEN como manifestação de arte negra digna de patrocínio para participar do evento. (NASCIMENTO, 2004, p. 218)

Foi enviado, então, um grupo “de capoeira” (ALMEIDA, 2010, p. 87) ao invés da peça. Esse acontecimento deixou a montagem da peça em suspenso, sendo o texto, pelo que se sabe, inédito na cena teatral brasileira até os dias atuais.

2.8 - Estudo comparativo: Medeia e Medea

Comparando-se a organização das unidades na peça grega e na tradução brasileira, vê-se que *Além do rio (Medea)* guarda algumas semelhanças e diferenças consideráveis. Para melhor identificar cada uma das partes na relação entre as duas peças, darei nomes (títulos) a cada unidade na peça original e mais tarde retornarei aos nomes para comparação com a peça brasileira. A mudança das unidades será regida pela mudança de assunto ou entrada de outras personagens.

Medeia (Eurípides):

Unidade 1 – Ama – Apresentação de Medeia.

⁸ *Négritude* – movimento político-estético protagonizado pelos poetas antilhanos Aimeé Césaire e Léon Damas e pelo Presidente do Senegal, poeta Léopold Senghor. (NASCIMENTO, 2004, p. 218)

Unidade 2 – Ama, Preceptor (depois crianças e interferência da voz de Medeia) – conversa sobre a separação.

Unidade 3 – Ama e Coro – Conversa sobre o infortúnio de Medeia.

Unidade 4 – Medeia e Coro – Conversa sobre o infortúnio das mulheres.

Unidade 5 – Creonte e Medeia – Creonte expulsa Medeia e os filhos de Corinto .

Unidade 6 – Medeia e Coro – Medeia começa a traçar seus planos de vingança.

Unidade 7 – Medeia e Jasão – Briga do casal.

Unidade 8 – Medeia e Egeu – Medeia garante sua acolhida nas terras de Egeu.

Unidade 9 – Medeia e Corifeu – Aperfeiçoamento dos planos com a definição da morte da noiva de Jasão e dos filhos.

Unidade 10 - Medeia e Jasão – Dissimulação da aceitação, pedido para que os filhos fiquem e envio dos filhos com presentes.

Unidade 11 – Preceptor e Medeia – Retorno dos filhos após entrega dos presentes.

Unidade 12 – Medeia e filhos – Despedida dos filhos.

Unidade 13 – Medeia e coro – Pedido pela vida das crianças.

Unidade 14 – Medeia e Mensageiro - Confirmação da morte da noiva de Jasão e de seu pai, Creonte.

Unidade 15 – Medeia e coro – Novo pedido pela vida das crianças e negação de Medeia.

Unidade 16 – Coro (em cena) e Medeia e filhos (de dentro da casa) – Assassinato dos filhos.

Unidade 17 – Jasão e Medeia – Jasão acusa Medeia de matar a noiva e descobre que os filhos estão mortos.

Unidade 18 – Medeia – Medeia vai embora num carro de fogo do Sol.

Unidade 19 – Coro – fechamento.

Em *Além do rio*, de Agostinho Olavo, temos a seguinte organização:

Unidade 1 – Lavadeiras – Apresentação de Medea numa perspectiva preconceituosa.

Unidade 2 – Medea, negros da floresta e Ama – Medea tenta resistir ao chamado dos tambores.

Unidade 3 - Medea e Ama / Lavadeiras – história de Medea entrelaçando a perspectiva das lavadeiras à de Medea e à da Ama. (Dois planos; as lavadeiras não se dirigem a Medea)

Unidade 4 – Medea e Ama / Lavadeiras – Medea fala da demora de Jasão / lavadeiras falam de algo que Medea desconhece.

Unidade 5 – Lavadeiras – Canto de anúncio da chegada de Egeu.

Unidade 6 – Egeu e Medea – Egeu pede ajuda a Medea e ela nega.

Unidade 7 – Lavadeiras – Ameaçam ir embora mas ficam para presenciar a desgraça da negra.

Unidade 8 - Egeu e Medea – Medea pede que Egeu volte.

Unidade 9 – Vendedores, Enamoradas, Medea, Egeu / lavadeiras – Vendedores se negam a falar com Medea.

Unidade 10 – Lavadeiras, Medea e Egeu – Prenúncio da descoberta de Medea.

Unidade 11 - Mucama e sinhazinha/ Lavadeiras/ Egeu e Medea – Rumores da festa no arraial.

Unidade 12 – Medea e Egeu – Descoberta do noivado de Jasão e Creusa.

Unidade 13 – Medea, Egeu e Batista – Medea manda chamar Jasão.

Unidade 14 – Medea e Egeu – Egeu parte vingado com o sofrimento de Medea.

Unidade 15 – Creonte e Medea – Creonte expulsa Medea e avisa que os filhos ficarão com o pai.

Unidade 16 – Medea e Batista – Medea envia presente a Creusa com Batista.

Unidade 17 – Medea e coro de negros – Medea canta o ponto e os negros respondem.

Unidade 18 – Vendedores, Creonte, Creusa, Sinhazinha, Mucama – Festa de noivado.

Unidade 19 – Serafim, Batista e Creusa – Creusa recebe o colar de presente.

Unidade 20 – Creusa e Creonte / no final da cena Jasão – Creusa pede a ilha de presente ao pai e ele diz que Medea já foi expulsa.

Unidade 21 – Creusa, Batista, negros – Creusa comemora dançando com os negros.

Unidade 22 - Creusa e negros – Creusa morre.

Unidade 23 – Medea, Ama e filhos - Medea lamenta sua situação e ameaça os filhos.

Unidade 24 – Lavadeiras – Compadecimento do sofrimento de Medea.

Unidade 25 – Serafim e lavadeiras – Narração da morte de Creusa e da recompensa para quem entregar Batista.

Unidade 26 – Ama e Lavadeiras – Conversas sobre as desgraças de Medea.

Unidade 27 – Ama e Medea / lavadeiras – Ama pede que Medea fuja.

Unidade 28 – Batista, Ama e Medea – Batista conta por sinais sobre a morte de Creusa.

Unidade 29 - Medea e filhos – Medea manda os filhos buscarem presentes para o noivado do outro lado do rio.

Unidade 30 – Lavadeiras e Medea – Lavadeiras imploram para que Medea salve os filhos.

Unidade 31 – Medea e Lavadeiras - Filhos de Medea morrem afogados e lavadeiras vão embora.

Unidade 32 – Jasão e Medea – Jasão acusa Medea de matar Creusa e descobre que os filhos estão mortos.

Unidade 33 – Medea – Medea, sozinha no silêncio, chama pelas vozes da raça.

Unidade 34 – Medea e negros – Os negros começam a surgir; Medea reencontra seu povo e volta a ser Jingga.

Na estrutura geral da peça, alguns pontos se repetem, mesmo que em unidades diferentes, tais como: apresentação de Medeia/Medea, pedido de Egeu, expulsão de Medeia/Medea por Creonte, envio do presente para a noiva, descoberta da concretização do assassinato da noiva de Jasão, pedido do coro pela vida das crianças, acusação por Jasão contra Medeia/Medea de matar a noiva e descoberta da morte dos filhos. Mas em alguns pontos o autor propõe inovações na sua construção dramática, como quando propõe uma espécie de quadrilha para a festa de casamento da jovem Creusa com Jasão, festa na qual apresenta uma comédia pastoril⁹, canto e dança ao som do Maracatu¹⁰ e um terno¹¹.

⁹ Mello Moraes Filho, em *Serenatas e saráus* (p. viii-xix), afirma que: "No período colonial, os bailes, ao que parece, pertenciam à poesia verdadeiramente culta, pois em muitos d'elles percebe-se calido o sopro de viva inspiração alentando certo capricho de fôrma, visivelmente alterada na tradição oral. Os trechos musicais, entretanto, são na generalidade bellos, distinguindo-se em cada um harmonias características de musica sacra de mistura com rhythmos populares, portuguezes e hespanhoes. Fazendo lembrar a poesia dos trovadores da idade média, recordando seus similares cia musa provençal, os antigos bailes pastoris subordinam-se á classificação de *Mysterios*, representados nas praças e nos claustros pelos *Irmãos da Paixão*, e que assignalaram as primitivas datas do theatro. E com *Autos* ou *Mysterios*, os menestreis e trovadores andantes celebravam os foliotos Nataes, indo levar a Jesus nascido, nos presepes das lapinhas, as suas homenagens espontâneas, seus ardentes louvores, manifestados pela poesia e pelas dansas, acompanhados ao tom de harpas, citharas, flautas, rabecas e demais instrumentos. Aos trovadores portuguezes, por certo, que, como aos allemães, aos hespanhoes, aos francezes, deve a poesia européa esse gênero de composições poéticas, cabe esta modalidade deveras distincta do nosso *folk-lore*, significando tal feição, de par com as xacaras, rondós e romanças, o que de legitimo e accentuado nos ficou da poesia puramente bardica dos tempos coloniaes. No Brazil, entretanto, muitissimos foram os vates que continuaram a cultivar o gênero poético, numerosos foram os músicos que se inspiraram nos nativos trovares, particularmente na Bahia, antiga metrópole brazileira, e que no todo assimilava costumes e tradições directamente importados de além-mar. É pelo Natal ainda que os bailes pastoris são exhibidos na velha cidade, tornando sonoras e alegres vistosas e humildes salas, onde a tradição, acatada pelo povo, reverencia os presepes, em frente dos quaes, com rudimentares scenarios, desempenham-se os

Para tratar agora mais detidamente das aproximações e distanciamentos entre as duas peças chamaremos a tragédia grega de Eurípides de *primeira peça* e o texto de Agostinho Olavo de *segunda peça*.

Agostinho Olavo, na *segunda peça*, mantém a semelhança entre as personagens centrais da trama euripidiana, inclusive nos nomes Medea, Ama, Egeu, Creonte, Creusa e Jasão. Temos, contudo, o acréscimo de uma personagem - Batista, um mestiço jovem, mudo e muito esperto, servidor de Jasão - e a nomeação do Mensageiro, que, em *Além do rio*, ganha o nome de Serafim, aparecendo em duas cenas, tanto para anunciar a chegada de Batista com os presentes de Medea, quanto para contar à Ama de Medea sobre a morte da noiva de Jasão.

A primeira unidade de cada peça mostra a apresentação da personagem central, o que se modifica é a perspectiva, já que na *primeira peça* a apresentação é numa perspectiva comum: Medeia e as demais personagens concordam com a história contada pela Ama. Na *segunda peça* temos, na primeira unidade, uma apresentação preconceituosa da personagem central pelas lavadeiras, que será complementada na terceira unidade tanto pelas lavadeiras, que continuarão a enfatizar o preconceito, e quanto pela Ama e ainda pela própria Medea, que contam a mesma história com perspectivas diferentes: enquanto a Ama aponta em Medea as falhas que cometeu, Medea se defende acreditando que tomou as melhores decisões e justificando-se pelo amor que sente por Jasão.

Na *primeira peça*, Medeia conhece sua situação desde o início e seu percurso é todo construído para se vingar de Jasão por tê-la ferido em sua honra. Não vemos a Medeia feliz ou apaixonada pelo seu Jasão; quando a peça começa ela já está destroçada. Na *segunda peça*, Medea desconhece sua situação até a unidade doze: a trajetória da personagem se modifica completamente a partir de então. A personagem,

bailes, cujos interlocutores são, de preferência, meninos e meninas, caracteristicamente vestidos, habilmente ensaiados, — aos accordes de plangentes violões e violas, á revoada harmoniosa de castanholas e de pandeiros, á melodia de flautas, e vários instrumentos, que saturam os ares e as noites de sons que passam, de toadas brandas e prolongadas. N'esses sarás, a família sente-se a conforto e ditosa, e a fé e a esperança transparecem dos semblantes serenos, e dos risos que borbulham."

¹⁰ Na tradição dos estudos sobre a cultura popular brasileira e afrobrasileira o maracatu foi geralmente identificado como um dos folguedos mais marcadamente africano, e sempre relacionado historicamente a irmandades católicas negras e aos cortejos em homenagem a reis negros coroados, costume que se desenvolveu em diversos locais da América para onde foram levados, compulsoriamente, escravos africanos. Foi geralmente reconhecido, também, como um produto cultural híbrido, sendo possível detectar em seu conjunto elementos que remetem às culturas africanas, europeias e indígenas. (TSEZANAS, 2010, p. 7)

¹¹ Versos cantados nas visitas dos Ternos de Reis, que são grupos que formam a Congada, "compostos predominantemente por negros que se reúnem para louvar seus santos de devoção." (SILVA, 2007, p. 2)

que antes só pensava em agradar Jasão, que aguardava seu retorno e justificava todos os seus atos mais atrozés pelo amor que dedicava a ele, depois que descobre a traição começa a trilhar o caminho mais próximo da personagem clássica e seu objetivo passa a ser a vingança. Nessa nova trajetória ela reencontra sua raça antes abandonada para seguir o branco.

A Medeia/Medea apresentada em cada uma das tragédias é carregada de diferenças também pela sua história anterior ao início da peça:

Em Eurípides, apenas Medéia, acompanhada por uma velha Ama, deixa seu país para seguir Jasão, que se dirigirá à Cólquida em busca de um talismã. Medéia fraudou seu povo, ao desapossá-lo desse penhor de fertilidade, mas a personagem de A. Olavo contribuiu para que seu próprio povo seja reificado, transformado em escravos que servirão de instrumento para o enriquecimento do inimigo, que os transporta para longe, para ser espoliado e nunca mais retornar a sua liberdade original. Medea assume, assim, o papel daquele negro que cooperou com o comércio escravista, movido por alguma sede de ganho, seduzido pelas tentações oferecidas pelo homem branco. O sentimento de Medea pelo homem que a conquistou, essa fraqueza da mulher ante a atração exercida pelo homem amado, e que foi a causa de sua perdição e a de seu povo, representa a fraqueza do conquistado negro diante da astúcia do conquistador branco. (ROSA, 1993, p. 81)

Nesse ponto da peça, o autor abre mão das metáforas e se utiliza do verdadeiro sentido de coletividade para representar o conflito de um grupo do qual ele quer realmente falar: Medea cede ao domínio e se torna cúmplice dele ao se submeter à dominação do branco e entregar seu povo à escravidão.

Na *primeira peça* as cenas são mais extensas, as falas mais longas e na *segunda* as falas são curtas, rápidas e os acontecimentos se modificam com mais agilidade, fazendo com que a peça, apesar de ser mais curta, tenha 34 unidades em relação à outra, onde identificamos 19 unidades.

Rosa (1993), em análise sobre a diferença em extensão das falas em cada um dos textos, aponta que

A presença de monólogos em Eurípides reflete o gosto de sua época pela retórica, mas, ao mesmo tempo, permite a exposição dos sentimentos, pensamentos e decisões dos personagens, caracterizando a peça euripídiana como uma peça psicológica, que dá ênfase à interioridade do personagem, marcando a interioridade do conflito, uma vez que o choque entre o dever e o querer, que se desenrola no íntimo de Medéia, é um dos momentos mais densos do texto. A peça de A. Olavo enfoca predominantemente a exterioridade do conflito, apreensível através de diálogos que não procuram analisar ou justificar as emoções das personagens. (ROSA, 1993, p. 78)

A diferença em extensão entre os dois textos e a inexistência de extensos monólogos na obra de Agostinho Olavo se justificam pela relação com sua época e por sua intenção de elaborar um texto, de alguma forma, de mais fácil apreensão, que incentivasse o diálogo entre as diferenças e permitisse ao espectador, através dessa espécie de “fábula”, refletir sobre a necessidade do reencontro da identidade negra como pré-requisito para combate ao racismo.

Quanto ao enfoque, em Olavo, mesmo se utilizando predominantemente de diálogos, permanece presente o choque entre o “dever e o querer” que desencadeia o turbilhão de sentimentos dentro da Medea, de *Além do rio*.

I FILHO – Atravessar o rio?

II FILHO – Tenho medo da correnteza. Não se pode chegar lá.

MEDEA - Os dois filhos de Jasão com medo? São dois homenzinhos tão bravos como os leões da minha terra, são dois guerreiros valentes como o pai. Vão atravessar o rio, como o barco que um dia chegou às praias da Costa d’ouro: o veleiro de Jasão.

I FILHO (rindo contente) - Valentes como papai?

II FILHO – Pois então vamos tentar.

(Eles adiantam-se para o rio)

MEDEA – Não. Não. Esperem. Venham cá. Venham abraçar-me (agarra-os desesperada) Ó meus amores tão lindos, ó cabelos tão louros, ó olhos tão puros! Filhos como os meus ninguém terá.
(OLAVO, 1961, p. 227)

O conflito interior nessa cena transborda no diálogo exterior, como a Medeia de Eurípidés, que transforma em palavras as angústias que a atormentam nesse momento de decisão crucial.

Ai de mim! Ai de mim! Por que voltais os olhos

tão expressivamente para mim, meus filhos?

Por que estais sorrindo para mim agora

com esse sorriso derradeiro? Ai Que fazer?

Sinto faltar-me o ânimo, mulheres, vendo

o olhar radiante deles. Eu não poderia!

Adeus meus desígnios de a pouco! Levarei

meus filhos para fora do país comigo.

Será que apenas para amargurar o pai,

vou desgraçá-los duplicando a minha dor?

Não! Isso não vou fazer! Adeus meus desígnios... (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 1183-1193)

Ambas as Medeias agarram-se aos filhos pensando em desistir, mesmo diante da decisão já tomada, do destino traçado para as suas crianças. E ambas recobram a coragem quando lembram ou são lembradas da traição de Jasão.

Mas, que sentimentos são esses? Vou tornar-me
Alvo de escárnio, deixando meus inimigos
Impunes? Não! Tenho de ousar! A covardia
Abre-me a alma a pensamentos vacilantes.
Ide para dentro de casa, filhos meus! (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 1194-1198)

II FILHO

E Jasão, nosso pai, quando é que vai chegar? Quero ir embora com ele, o mais depressa possível. Tenho medo, irmão, tenho medo.

I FILHO

Eu também não quero ficar.

MEDEA

Também querem me abandonar. Partam, partam depressa. Vão buscar os presentes da terra, que lhes mostrei. (OLAVO, 1961, p. 228)

Enquanto uma é movida pelo orgulho, em não se deixar humilhar, a outra é movida pelo medo do abandono, pela certeza de que, mesmo vivos, não serão mais filhos dela, mas só de Jasão. A Medea de Olavo não mata seus filhos com as próprias mãos (usando um punhal, como faz a grega), mas induz as crianças a atravessarem o rio, no qual se afogam.

Se a Medeia de Eurípides, ao mesmo tempo em que corta a descendência de Jasão, impede que outros se vinguem dela através deles e justifica-se pela certeza que “de qualquer modo eles devem morrer e, se é inevitável eu mesma, que lhes dei a vida, os matarei.” (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 1416-1418), a Medea de Agostinho Olavo, ao matar os filhos, corta os últimos vínculos que a ligam a Jasão e ao mundo branco. Em Olavo, o conflito pessoal de Medea é a representação de um conflito coletivo, de um povo que entre lutas e entregas, entre domínios e libertação, se perde e reencontra.

Nas duas peças pairam coros nas cenas, com a diferença de na *primeira peça* serem as mulheres coríntias que acompanham o sofrimento da estrangeira, compadecendo-se e falando com ela, dando a opinião. Na *segunda peça* são vários os coros: lavadeiras, vendedores e o coro de negros fugidos, mas até certo momento da história não há nenhuma comunicação entre Medea e eles. As lavadeiras e os vendedores se recusam a falar com a negra e Medea se recusa a atender o chamado dos negros nas matas. Só no final as lavadeiras se dirigem a Medea para pedir pela vida dos filhos e Medea finalmente atende o chamado do coro negro quando reassume seu nome e chama por eles para voltar à sua raça.

Na peça grega mesmo as cenas privadas são ouvidas pelo coro, que comenta (como a cena em que Medeia mata os filhos dentro de casa), levando para o público o

acontecimento privado; a peça brasileira vai seguir essa linha até a unidade trinta e dois. Na penúltima unidade (trinta e três) não há testemunhas para a dor de Medea, todos foram embora, inclusive o coro de lavadeiras que havia presenciado toda a trama. Os negros que chamavam por Medea silenciam as vozes e ela clama por eles, pelo retorno da sua raça.

O cenário não se modifica na *primeira peça*, que se desenrola em frente à casa de Medea; algumas poucas cenas ocorrem dentro da casa, mas são ouvidas e comentadas pelo coro do lado de fora, fazendo a ponte com o espectador. Já na *segunda peça*, embora a maior parte das cenas aconteça também em frente à casa de Medea, às margens do rio, em algumas unidades (dezoito, dezenove e vinte), as cenas acontecem em outro espaço, onde é realizada a festa de noivado de Creusa e Jasão. A transição de um espaço a outro é feita pelos vendedores, que passam em frente à casa de Medea e depois seguem para a festa do noivado.

Na *primeira peça*, antes que Medeia concretize sua vingança, ela precisa garantir sua acolhida em outras terras, o que acontece na unidade oito com a chegada providencial de Egeu, que pede auxílio para decifrar o oráculo. Medeia então lhe oferece ajuda com a sua “arte” para que possa ter filhos. Em troca da ajuda, Medeia pede que ele a abrigue em suas terras, arrancando dele a promessa de recebê-la e protegê-la quando lá estivesse. Medeia precisa dessa garantia porque não tem para onde voltar: ao acompanhar Jasão ela abandonou seu povo, deixou rastros de crimes abomináveis e a única coisa que lhe restava era a união com Jasão. Na *segunda peça*, Medea não aceita ajudar Egeu: a relação entre essas personagens é bem mais longa (da unidade seis à quatorze) e passa por várias fases, desde o pedido de ajuda por Egeu, a negação de Medea, a notícia do noivado de Jasão dada por Egeu e a sua partida duvidando dos poderes de Medea. Egeu regozija-se por ela ter sido vítima do abandono e sente-se vingado pelo sofrimento daquela que se negou a ajudá-lo. Medea não auxilia Egeu e também não garante uma acolhida nas terras dele, mas, de alguma forma, fica claro, durante toda a peça, que Medea tinha para onde voltar. Por mais terríveis que tenham sido seus atos ao matar o irmão e o pai, Medea é uma chefe do terreiro, tida como uma “orixá” pelo seu povo e eles precisam dela para se comunicarem com as entidades. A volta dela é necessária e os negros estavam dispostos a acolhê-la. É necessário enfatizar que a Medeia grega não tinha para onde voltar e a Medeia brasileira sempre foi chamada e esperada por seu povo.

Na peça grega não temos uma cena da morte da noiva de Jasão e consequentemente do pai dela, Creonte; as mortes em *Medeia* são apenas narradas pelo mensageiro. Já na peça brasileira a personagem Creusa morre na unidade vinte e dois, aos olhos de todos na festa de noivado, inclusive do seu pai Creonte (que não morrerá com ela, como na peça grega) e do espectador. O mensageiro narra a morte da noiva de Jasão nas unidades quatorze e vinte e cinco, na *primeira* e *segunda peça* respectivamente, mas a narração na peça brasileira é só para as lavadeiras. Medea só saberá da concretização de seu crime na cena vinte e oito pela narração gestual de Batista.

Na primeira peça a personagem de Jasão aparecerá em três momentos: na unidade sete, quando o argonauta e Medeia brigam; na unidade dez, quando Medeia dissimula a aceitação da situação e pede para que ele fique com os filhos, e na unidade dezessete, quando ele surge para acusá-la da morte da noiva e de Creonte e descobre que os filhos estão igualmente mortos. Na *segunda peça*, Jasão só aparece rapidamente no final da unidade vinte, na cena do noivado com Creusa, e na unidade trinta e dois, quando descobrirá a morte dos filhos.

Na cena final das duas peças podemos notar uma diferença bastante interessante:

A Medeia euripidiana, após executar as ações que a reconciliaram com o transcendente, é afastada do espaço alheio, através do carro alado. A Medeia de A. Olavo apenas se dirige para um reduto de negros, que constitui uma apropriação do espaço alheio, significando-se com isso que ela não retornará ao seu espaço de origem, a Costa do Ouro, mas encontrará sua identidade como negra, vivendo em um grupo periférico, no âmbito da cultura da época, que era o quilombo. (ROSA, 1993, p. 85)

Nessa cena, observa-se um diálogo direto com os princípios pregados pelo pai do pan-africanismo contemporâneo, W. E. B. Du Bois, que “sem pregar a volta para a África dos negros americanos, defendia os direitos deles enquanto cidadãos da América e exortava os africanos a se libertarem em sua própria terra.” (*apud* MUNANGA, 2012, p. 46) Essa ideia, apresentada na peça pela decisão de Medea de permanecer nas terras brasileiras e ali conquistar o seu espaço e resgatar sua identidade, propõe o cruzamento entre o tempo em que a peça se passa e o tempo real do autor, pois leva para o século

XVII um pensamento do meio do século XX, quando o Brasil vive os seus primeiros contatos efetivos com as ideias do movimento da negritude.¹²

Em *Eurípides* temos uma Medeia que acompanha Jasão, nega seu povo, mata seu irmão, mas mantém, de alguma forma, sua individualidade. Medeia não nega seus poderes, continua a utilizá-los em seu favor e no de Jasão, e, embora estrangeira, ela mantém-se respeitada e temida por seus poderes. Na peça de Olavo, Medeia desfaz-se (ou tenta) de toda a sua individualidade. Entrega seu povo, mas, de alguma forma, entrega-se também, muda seu nome, Jinga, e é batizada como Medeia em uma nova religião; promete a Jasão não fazer uso de seus poderes, cultuando os Orixás de seu povo, nega o chamado dos tambores e se submete ao poder do branco como uma escravizada:

O esquecimento cultural e o embranquecimento interior da heroína efetivam-se através do batismo cristão, que traduz uma marca de posse, no contexto do sistema escravista. Pelo batismo, a rainha Jinga tornara-se Medeia e, desse modo, fora afastada das suas funções sacerdotais, de sua cultura e investida de um novo nome, de uma nova religião, de novos deuses. A ex-rainha, embora não seja, na verdade, escrava acaba sendo-o ao compactuar com os desejos de Jasão, aceitar seu domínio, adotar o novo nome e portar-se como serva, apesar de sua altivez. Nomear é dominar. Nomeando Medeia, Jasão simboliza, no traço lingüístico, seu domínio, eclipsando as marcas de uma identidade cultural e individual que o nome Jinga ecoava ainda. Ele estabelece com sua posse, uma nova verdade, traduzida pelos valores e padrões de seu universo sócio-cultural. Nomear, então passa a ser, também, uma corrupção e uma reinvenção. Jasão reinventa Medeia, que é, agora, sua construção. A rainha Jinga, orixá de sua tribo, transforma-se em concubina submissa do senhor branco. (MARTINS, 1991, p. 133)

Ao aceitar essa posição, Medeia perde o respeito dos outros, tanto dos irmãos negros, que passaram a vê-la como uma traidora, quanto dos brancos, que a julgavam inferior. O domínio do “branco” toma a roupagem de um amor do qual ela não pretende se desligar. Ela depende do amor dele para viver, por isso abre mão de tudo que a representa e, embora permaneça temida devido ao seu poder, não é respeitada. Acrescentemos à reflexão de Martins que o batismo cristão, no contexto da peça, está deslocado em sua função. Pela fé cristã, o batismo serve para sinalizar a adoção de um filho por um suposto Deus Pai. Na situação do drama, o novo nome serve para

¹² “As ideias do movimento francês da negritude somente chegou (*sic*) ao Brasil na década de 1940, através, sobretudo, do Teatro Experimental no Negro (TEN), entidade fundada em 1944.” (DOMINGUES, 2002-2005, p. 204)

domesticar e oprimir. A marca dessa perversão é adotar um ritual cristão para oferecer à personagem um nome pagão.

Em sua estrutura geral, o texto *Além do rio* mantém-se bastante semelhante ao original de Eurípides. Essa subserviência é lida aqui como um dos recursos do autor, como uma metáfora à submissão do indivíduo colonizado, já que

recusa [...] a liberdade total na criação, poder que é tradicionalmente delegado ao artista, elemento que estabelece a identidade e a diferença na cultura neocolonialista ocidental. A liberdade [...] é controlada pelo modelo original, assim como a liberdade dos cidadãos dos países colonizados é vigiada de perto pelas forças da metrópole. (SANTIAGO, 1978, p. 26)

Essa falta de liberdade na tradução torna-se, então, uma metáfora dos limites impostos ao escravizado. O texto desnuda os aspectos do racismo como cerceador da liberdade do indivíduo negro, cuja imposição ultrapassa a história contada na peça, e se torna significativa através de uma segunda história contada pela forma de escrita respeitosa aos limites do texto, porque “uma coisa é certa: as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo.” (SANTIAGO, 1978, p. 24). Não o sendo, imaginamos que essa reescritura, que nunca é inocente, vinda de um homem engajado no Movimento do Teatro Negro, certamente estaria recheada de recursos para a construção de um discurso múltiplo e mais abrangente.

Portanto, associado à invisibilidade do indivíduo negro, constrói-se uma obra invisível que “é o paradoxo do texto segundo que desaparece completamente, dando lugar à sua significação mais exterior, a situação cultural, social e política em que se situa o segundo autor.” (SANTIAGO, 1978, p. 26) Dessa forma, o sujeito diaspórico não é apenas Jinga, mas todo e qualquer negro que tem seus direitos cerceados a cada dia.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestino, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1978, p. 28)

Nesse jogo criado por Olavo na construção de uma escrita ora submissa ora transgressora, podemos começar a desvendar os traços expressivos marcantes de uma dramaturgia negra.

2.9 - Cruzamentos entre as adaptações de Medeia

A tradução de Agostinho Olavo, em relação às outras reescrituras analisadas no capítulo 1, deixa-nos entrever alguns aspectos em que todas ou boa parte das obras se cruzam, se atravessam, mesmo sendo oriundas de distintos formatos já que temos aqui quatro textos dramáticos (sendo um monólogo), um conto e um roteiro para TV.

Podemos destacar alguns desses pontos de interseção presentes nas obras, como a traição, a luta contra a repressão, o desejo de ascensão, a relação com a descendência, uso de palavras, o preconceito contra o “diferente”, aproximação da religiosidade africana e relação com as águas.

A traição é fator que move todas as peças aqui citadas: seja a de Jasão, sofrida por Medeia/Medea (nas peças de Olavo, Vianinha e Buarque e Pontes); a de todos os políticos em relação ao povo (em Stoklos), ou a traição da própria Medeia (Virgínia e Isaura – em Rodrigues e Grammont) em relação ao marido ou aos limites impostos pela sociedade, igreja e família.

Todas essas traições vão impulsionar o movimento das personagens centrais em direção a uma tomada de atitude (ou, nos dois últimos casos, em que a traição em si já representa essa atitude).

O desejo de ascensão transparece no Jasão das peças de Olavo, Vianinha e Buarque e Pontes quando o personagem abandona a mulher para se casar com aquela que vai lhe proporcionar uma posição melhor, por ser filha do capitão-mor, do presidente da escola de samba ou do dono do cortiço. Em Stoklos, Jasão (político) também é o que deseja ascender indiferente do mal que possa causar ao povo (Medeia). Em Rodrigues, é Ismael que se casa com a mulher branca, atitude que para ele o tornava menos negro. Finalmente, Grammont, em cuja obra a ascensão é buscada numa relação com os movimentos feministas, trata da conquista da liberdade sexual e da escolha como mulher e como dona de si, não dominada pelo homem, pela sociedade ou mesmo pela natureza.

A relação com a descendência na maioria das peças é de sacrifício: os filhos são assassinados seja por vingança, punindo a traição com a privação da descendência, seja para livrá-los da vingança dos inimigos, para se desligar dos laços que aqueles filhos simbolizavam ou para se libertar de uma imposição. Apenas em Stoklos a relação é de preservação, ou melhor, de restauração, já que em meio à tragédia do abandono (social) Medeia preserva-se, rompe com a tragédia e mantém vivos seus filhos (sonhos, frutos).

Há a presença e a repetição de algumas palavras (e suas variantes), encontradas em vários trechos das peças, que apontam para uma aproximação com o universo semântico das cinco peças, tais como: ódio, amor, mãe, mulher, homem, morte, filhos¹³, traição etc. A título de ilustração, citaremos uma ocorrência da palavra “morte” em cada uma das peças e ainda na peça grega:

MEDEIA

Por que o fulgor do fogo celestial
Não vem cair sobre minha cabeça?
Qual o proveito de viver ainda?
Ai! Ai! Que venha a **morte!** Que eu me livre,
Abandonando-a, dessa vida odiosa. (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 160-164)

MEDEA

Ai de mim! Quero **morrer**, mas primeiro **morrerão** os filhos malditos de uma mãe desgraçada. (OLAVO, 1961, p. 223)

MEDEIA

Eu já estou **morta**. Mas a **morte** só não basta. Eu quero o vento da desgraça. (VIANINHA *apud* STEINBACH, 2011, p. 34)

MEDEIA

Neste berçário de ventre de Medéia que é este Brasil nossas aspirações são cesarianas carpideiras que choram a possível reafirmação da **morte**. (STOKLOS *apud* VIEIRA, 2011, p. 168)

JOANA

A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
Vou deixar esse presente de casamento
Eu transfiro para vocês a nossa agonia
Porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento
De conviver com a tragédia todo dia
É pior que a **morte** por envenenamento. (BUARQUE, PONTES, 1961, p. 167)

Às vezes fico pensando se a absurda vontade de matar não é vontade de **morrer**. Mas sou muito ridícula até para a **morte**, medrosa e boba e adoro ir ao clube aos domingos falar do último capítulo da novela. (GRAMMONT, 1994, p. 23)

A questão do preconceito contra o “diferente” estará presente em quase todas as peças, configurado numa discriminação pela mulher (Grammont), pelas classes sociais inferiores (Vianinha, Buarque e Pontes), pelos excluídos (vítimas do abandono social ao

¹³ O vocábulo "filhos", de acordo com Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, na introdução de uma nova tradução (no prelo) à peça *Medeia*, de Eurípides, não aparece na peça. Segundo a pesquisadora, ocorrem somente seus correlatos políticos: criança, herdeiro, estirpe, raça, fruto. Esta palavra nas traduções ocorre inúmeras vezes. Elencamos o termo tomando-o por seu campo semântico.

qual Stoklos se refere) ou pelo negro (Olavo e Rodrigues - que é o que mais nos interessa abordar aqui devido a nossa pesquisa).

Enquanto em *Além do rio*, Medea, mulher negra casada com um homem branco, pretende alcançar seu branqueamento através da sua prole de filhos brancos, em *Anjo negro*, Virgínia, mulher branca casada com um homem negro, não quer ver em sua descendência as marcas da mestiçagem; por isso,

Casada com o negro Ismael, os filhos não são brancos, tornando-se portanto condenados. Virgínia não deseja prolongar-se na mestiçagem. Nelson enfrenta pela primeira vez, em sua dramaturgia, o problema racial, que nos Brasil existe quase sempre velado. (MAGALDI, 1981, p. 23)

Essas duas formas de abordar a questão da mestiçagem e seus sentidos resguardados. A mobilidade da representação da personagem Medeia nas personagens Virgínia e Ismael, sobre a qual falamos no capítulo um, pode ser verificada também, se usarmos a comparação entre as peças de Nelson Rodrigues e Agostinho Olavo, através de elementos que marcam a relação entre as personagens Jasão e Medea e Virgínia e Ismael.

Virgínia, sem dúvida, encarna o preconceito, mas em que há uma forte atração. E o negro Ismael vive, até o paroxismo, o complexo da própria cor, dentro de uma sociedade dominada pelo branco. Ele testemunhou, escondido, os crimes da mulher. Disse não tê-los impedido ou denunciado porque eles “nos uniam ainda mais; e porque meu desejo é maior depois que te sei assassina”. Ismael talvez não tivesse consciência de que delegava aos crimes de Virgínia o equivalente ao seu suicídio, por recusar a continuidade da espécie. (MAGALDI, 1981, p. 23)

Se em *Além do rio*, Jasão representa atração e repulsa por Medea, simbolizando a dualidade entre o desejo e o preconceito que o movem, em *Anjo negro* é em Virgínia que veremos essa mesma relação preconceituosa; Ismael, como a Medea de *Além do rio*, irá negar sua cor, pois, enquanto ele compactua com a morte dos filhos negros, Medea exalta a possibilidade de seu branqueamento através da descendência branca, ou seja, ambos compactuam com o apagamento da sua raça.

Pelo menos três das peças apontadas (*Além do rio*, *Gota d'água* e *Medeia*: uma tragédia brasileira) se cruzam ao acionar os cultos da religiosidade africana, como crença da Medea/Joana/Medeia que a torna temida e de alguma forma respeitada. A peça grega toma para isto a figura terrível de Hécate, a distante, a deusa dos magos e das feitiçarias. Algumas peças focalizam a protagonista como vítima, apesar de temível.

São as peças de Vianinha e de Buarque e Pontes, nas quais Medeia/Joana se mata. Todavia, é interessante destacar que enquanto a personagem em *Gota d'água* toma veneno e mantém certa ligação com a magia, a outra se joga nas águas do mar, resgatando uma metáfora recorrente da busca pela liberdade. Segundo Roger Bastide, “A crença num retorno ao continente de origem levou muitos escravos ao ato trágico do suicídio, o retorno a pátria não teria outro significado que o do restabelecimento da liberdade perdida” (*apud* STEINBACH, 2012, p. 162). Esta é uma metáfora semelhante à que rege a morte dos filhos de Medeia em *Além do rio*.

Esses cruzamentos refletem uma pequena amostra da complexidade da questão que se reflete nas reescrituras brasileiras do mito grego, a partir da segunda metade do século XX. Mesmo quando não há a intenção de fazer um teatro com temática negra (como em *Além do rio* e *Anjo negro*), algumas marcas das culturas afrodescendentes irão invadir algumas dessas peças, como a questão dos cultos religiosos afro-brasileiros e das metáforas sobre os resquícios da escravidão (como em *Medeia: uma tragédia brasileira* e *Gota d'água*).

CAPÍTULO 3

ATO 3 - Apontamentos para uma “poética negra”

Os tambores ecoaram no seio da pátria-avó
Batuques antigos, quase esquecidos
Ba-ti-cum-bum-ba-ram velhas notícias
Notícias velhas
Que de tão antigas
Foram quase esquecidas
A notícia correu
O homem não entendeu
A mensagem dos tempos de outrora.[...]
(Denise Parma)

3.1 - Composição da dramaturgia do teatro negro em *Além do rio*

O texto dramático por si pressupõe uma teatralidade, já que

Todo texto dramático presupone una realización en la medida que el dramaturgo opera con un ante-texto impuesto por la tradición teatral o por nuevas prácticas textuales. Partimos, entonces, del presupuesto de que en el texto dramático existen unas matrices de representatividad o teatralidad que hacen posible la escenificación: no existe entonces una dicotomía entre texto, texto dramático y representación escénica de aquél, sino que el texto, de una forma o de otra, está presente en la representación y lo que está presente esencialmente la réplica/personaje dentro de una estructura coherente cuyos elementos de teatralidad (escenografía, gestualidad, decorado, etc) son verbales. (DE TORO, 1987, p. 65)¹⁴

Partindo dessa ideia de que o texto dramático é inseparável de uma encenação, mesmo que seja essa a encenação idealizada pelo dramaturgo, é que analisaremos os aspectos estéticos presentes na obra de Agostinho Olavo, levando em conta diversas questões relacionadas tanto à parte textual quanto a uma “possível” encenação da obra. Analisaremos alguns aspectos, tais como temática, composição de personagens, linguagem como marca da submissão e de alforria, inversão de valores, relação com o ritual e a musicalidade, estrutura cíclica e encruzilhadas.

A escolha desses aspectos para análise objetiva abranger ao máximo as características do texto enquanto dramaturgia de um espetáculo de teatro negro.

¹⁴ Todo texto dramático pressupõe uma realização na medida em que o dramaturgo opera com um antetexto imposto pela tradição teatral ou por novas práticas textuais. Partimos, então, do pressuposto de que no texto dramático existem matrizes de representatividade ou teatralidade que fazem possível a encenação: não existe, então, uma dicotomia entre texto, texto dramático e representação cênica, mas o texto dramático, de uma forma ou de outra, está presente na representação e está presente essencialmente na fala/personagem dentro de uma estrutura coerente cujos elementos da teatralidade (cenografia, gestualidade, etc.) são verbais. (Tradução nossa.)

3.1.1 - A temática

Émile Zola aborda sobre a importância de salientar fatos marcantes da história de uma sociedade, como a escravidão e o nascimento da República no caso brasileiro.

Seu clássico, *O Germinal*, alertou para que nossos escritores tratassem de problemas cabais, como os já citados, que deveriam ter concorrido para desnudar as incongruências do Brasil colonial e republicano. Era necessário, naquele momento, não só recortar o indivíduo (o negro ou o mulato) ou mesmo o meio (o cortiço), mas também realinhá-los com uma narrativa histórica que traria questionamentos que extrapolassem o patológico. (SOLANO, 2011, p. 26)

Em meu ponto de vista, Agostinho Olavo cumpre essa função ao escrever sua peça *Além do rio (Medea)*. Ele, ao escolher escrever a partir de uma peça grega, mantendo-se fiel a grande parte da estrutura dramaturgica, propõe um diálogo com as raízes africanas e as evidencia nessa obra. Em vários momentos, no nosso entendimento, ele sugere que irá desnudar o que há de negro na escrita clássica de modo a trazer à tona um novo olhar. Nesse ponto, as inferências de Abdias do Nascimento acerca de ser o teatro grego de origem egípcia, portanto africana, parecem ter eco, ressonâncias. Entretanto, esta seria uma pesquisa de fôlego a qual não podemos, por ora, nos lançar. Hipotetizamos apenas que Olavo retoma o estrangeiro (grego e africano), tenta compreendê-lo - sem esmagá-lo, sem descaracterizá-lo - e dialoga com ele.

Na perspectiva deste estudo, *Além do rio* possui o mérito de colocar como personagem central *Medea*, a negra, rainha africana que acompanhou o homem branco por amor e não por ter sido escravizada. De alguma forma, a submissão de *Medea* aos desejos de *Jasão* – aceitando entregar seu povo, matar pai e irmão, abandonar seu nome, suas crenças, sua religiosidade – trata da imposição dos valores brancos aos negros. Na cultura que recebe o texto, não há mais escravos. A cegueira diante do racismo e a instauração de um desejo pelo branqueamento - que, na peça, se inicia com o casamento com um homem branco e se completa quando ela gera filhos brancos, o que faz com que ela também se sintam mais branca - devem se reposicionar ao fim da peça.

3.1.2 – Composição de personagens

Uma questão perseguida pelo teatro negro, desde a formação do TEN, foi a necessidade de levar para a cena o protagonista negro, negando a restrição da presença do negro apenas aos “papéis secundários, folclóricos ou obscenos” (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 123).

A composição de personagens negras, mesmo quando presentes na dramaturgia, enfrenta ainda o desafio da sua preservação na encenação. Como exemplo, citamos o caso da encenação de *Anjo negro*, em 1946, com direção de Ziembinski. Nelson Rodrigues escreve a personagem central negra (Ismael) complexa, recheada de nuances e possibilidades cênicas, e a primeira encenação brasileira da peça sucumbe à exigência de ter no papel central um ator branco pintado de preto.

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. (NASCIMENTO, 2004, p. 217)

Esse exemplo, já citado no capítulo 2, comprova que a escrita por si, naquele tempo, não pôde garantir a presença em cena de um ator negro, o que reforçou a necessidade de fortalecimento e criação de grupos de teatro negro que iriam reivindicar o lugar desse ator nas representações através do reposicionamento do ator negro, ampliando seu espaço de atuação e a oportunidade de aprimoramento e de colocar em foco o seu trabalho, tantas vezes subaproveitada nas encenações. Podemos citar diversos atores que, hoje consagrados pela grande mídia, construíram suas carreiras a partir de sua experiência em um grupo de teatro negro, como é o caso das atrizes Léa Garcia (TEN), Ruth de Souza (TEN) e do ator Lázaro Ramos (Bando Teatro Olodum), só para citarmos alguns.

Como nossa análise tem como ponto de partida o texto dramático em relação a supostas encenações que correspondam, nesse caso, à “autenticidade criadora” de Agostinho Olavo, analisaremos as personagens a partir da proposta de construção do autor levando em conta a sua definição das personagens negras e brancas.

Em *Além do rio*, as personagens negras são construídas com bastante critério pelo autor, que lhes dá a mesma ênfase que às personagens brancas ou até mais, já que a protagonista Medea é negra. O número de personagens negras e brancas de maior destaque na peça é bastante equilibrado, sendo quatro negros (Medea, Ama, Batista e Serafim) e quatro brancos (Egeu, Creonte, Creusa e Jasão); as personagens secundárias são uma negra (Mucama) e três brancas (Sinhazinha, I Criança e II Criança – filhos de Medea); os coros que transitam pela cena ou apenas são ouvidos, são um coro de

brancas (Lavadeiras I, II, II) e três coros de negros (vendedores, Enamoradas, Escravos negros de ambos os sexos).

Nessa peça, o negro sai do lugar secundário ou folclorizado e ganha voz, levanta suas questões, recuperando retalhos da sua história, erra e acerta, como todo ser que, sendo humano, está a todo tempo sujeito a falhas. Não há uma construção benevolente com as personagens negras; estas não são criadas numa única perspectiva, sendo totalmente boas, nem as brancas totalmente más. Há inclusive uma característica bastante híbrida na construção das personagens, estratégia consoante com a mistura do povo brasileiro. Lateja no mesmo ritmo o desejo de ocupar o lugar do outro (tão imposto ao negro que era estimulado pelos ideais de branqueamento). Espécie de lavagem cerebral que omite os verdadeiros valores das culturas negras e torna o negro órfão de sua herança e, conseqüentemente, necessitado de acolhimento da cultura branca, mãe adotiva de bastardos.

As personagens negras são construídas em variados níveis de importância, de acordo com os interesses do autor, que ora pretende dar voz à personagem negra individualmente, ora faz dela um coletivo, lembrando-nos que os negros formavam, desde então, grande parte da população brasileira.

Jinga (Medea) é a personagem central da peça - a africana que, por amor a Jasão abandonou sua terra, matou seu pai e irmão e entregou seu povo para a escravidão; que ao chegar ao Brasil, abandonou suas crenças, aceitando ser batizada pela igreja católica sob o nome de Medea. Este nome, devido ao nosso conhecimento do mito de Medeia e da tragédia de Eurípidés, adquiriu o significado de assassina, infanticida, mulher traída pelo marido e que se vinga. É a vinda de Jinga para o Brasil e o seu novo batizado que a tornam uma Medea. Se Jinga, ao acompanhar Jasão, entregar seu povo e matar seu pai e seu irmão, afasta-se do que há de negro nela, ao matar seus filhos (metáfora das amarras que a prendiam ao domínio branco) ela faz o caminho de volta a sua negritude, abandona o desejo de se tornar branca, compreende o seu valor e é por ele que ela faz o caminho de volta, dessa vez, matando o que havia de branco nela.

JASÃO

Ó filhos meus que nunca mais verei sorrir!

MEDEA

E nem mesmo a sepultura dêles será tocada por tuas mãos, já os levaram as águas que não voltam nunca mais. Vão ao encontro da fonte eterna e da grande solidão, pois lá, a perder de vista, as águas do grande rio vão misturar-se às do mar.

JASÃO

E o rio será lembrado e será rio maldito por todos os que mais tarde ouvirem a sua história.

MEDEA

E o rio será lembrado e será rio sagrado. Suas águas rolando vão sempre dizendo que não há maior glória que a que se alcança em não se deixar vencer. Vai-te daqui para sempre, nada mais tenho a dizer. (OLAVO, 1961, p. 231)

O retorno de Medea é representado por um ato sagrado de alcançar a vitória, de se recuperar, mas também por um ato extremo (a morte dos filhos), o que enfatiza a dificuldade de se desvencilhar das amarras psicológicas que constroem um cativeiro mais eficaz do que as senzalas cuidadosamente vigiadas por violentos capatazes.

A negra Ama que acompanha Medea foi também sua ama de leite na infância e, como pessoa mais velha, age como uma referência dos antepassados. É uma anciã que deve ser respeitada e que carrega o conhecimento de toda uma vida. Mais que uma empregada, é conselheira de Medea com direito a lhe dizer as verdades e preveni-la de que o abandono de suas responsabilidades religiosas, bem como o derramamento de sangue dos seus parentes e entrega do seu povo à escravidão terão um preço alto que, mais cedo ou mais tarde, lhe será cobrado. As histórias de Medea e de seu povo são relembradas a todo instante pela Ama, que pressente o caminho que Medea traça para si a partir das suas ações.

AMA – Vejo a tribo reunida. Todos seguem a rainha nos seus passos de dança e seus requebres faceiros, sem saber pra onde vão.

MEDEA – É mentira. É mentira. Medea seguiu sozinho no veleiro que chegou.

AMA – Traição. A tribo, doida, dançando, acompanhando a rainha pra cair no cativeiro. Traição. Medea vende os irmãos. O velho rei, lá na praia, o peito aberto pelo punhal da rainha, já nada pode fazer. E o moço guerreiro, a esperança da raça, apodrece na mata com o veneno de sua irmã.

MEDEA – Língua de cobra maldita! Cala-te, ou nunca mais falarás.

AMA – Êstes peitos murchos deram o leite e o calor que criou a vosmicê. Filha de criação, se já traiu toda a tribo, também pode me matar. Vosmicê ainda é rainha. (OLAVO, 1961, p. 205)

A Ama tem visões, quando risca a areia do chão. Simbolicamente ela representa os anciões do povo africano, respeitados pela experiência que lhes permite ver além.

Mesmo querendo resistir, Medea sabe que precisa respeitá-la. Essa mulher, que como um *griot*¹⁵ de seu povo relembra os fatos, conta as histórias dos antepassados e mantém viva a herança dos seus. Ao mesmo tempo ela cobra as responsabilidades étnicas e avisa sobre as consequências que cada ato desperta.

O negro Serafim, o mensageiro que contará às lavadeiras sobre a morte de Creusa, na peça de Agostinho Olavo, ao receber um nome assume uma individualidade maior como personagem, sem com isso deixar de representar também uma função (o mensageiro) que persiste no sentido do seu nome. Serafim é de origem hebraica e carrega o significado de Anjo Guardião. A apropriação do nome é literalmente uma tradução para o acolhimento do negro.

Mensageiro e guardião da desgraçada notícia, Serafim ao mesmo tempo transforma o horror desse momento trágico em alegria, quando enfatiza a questão de que haveria uma recompensa para quem encontrasse e entregasse Batista, o responsável por levar o colar a Creusa.

Sua Mercê o nosso bom capitão, já deu ordem para que tragam o Batista à sua presença, pois quer saber de onde veio o colar. Dá uma bolsa de dinheiro e uma carta de aforria para aquele que o prender. E todos querem agarrar Batista para ganhar as duas coisas mais gostosas que todo mundo quer ter: moedinhas de ouro e liberdade de viver. Até que para nós foi bom, não acham? Vosmicês me dão licença? Até mais ver. (OLAVO, 1961, p. 224)

Serafim anuncia, ao mesmo tempo, a desgraça que tirou a vida da jovem noiva e a boa nova para os negros que podem conseguir sua alforria.

O mulato mudo Batista, que transita entre os brancos e negros, tanto na cor, quanto nos serviços que presta, é o empregado de Jasão que, diante de Medea, se faz de parvo e omite o noivado do patrão. Simultaneamente, será o responsável pela entrega do presente envenenado à filha de Creonte. Batista é o que mais se aproxima das personagens negras folclorizadas, construídas pela dramaturgia brasileira até então. A sua descrição aponta para algumas questões. Seria ele paradigma do branqueamento forçado?

Rubrica: Batista, o servidor de Jasão, aparece no fim da margem pedregosa. Vem dançando ao som do maracatu que se ouve ao longe. Pés descalços, calção listado de amarelo e azul, blusa aberta até a

¹⁵ “Tem-se notícia da existência dos *griots* desde o século XV. Tradição comum na África Ocidental, o *griot* é uma pessoa que através da oralidade tem a função de guardar/recontar e lembrar toda a história de uma família e/ou grupo. Essa função é passada por gerações de pais e filhos.” (BERNAT *apud* LIMA, 2010, p. 238)

cintura, grande chapéu de palha, é o autêntico molecote daquela época. Mestiço, nascido dos amôres sensuais do português com a escrava favorita, tem as qualidades e os defeitos dos brancos aventureiros e dos negros sofreadores. Bom de coração e, ao mesmo tempo, venal e esperto, quer sempre dinheiro e tudo faz para consegui-lo. Nunca se sabe se é parvo, ou se por cálculo se faz assim. Ágil e esbelto é todo um feixe de gestos e atitudes... (OLAVO, 1961, p. 215)

Batista é uma mistura do branco e do negro. Essa característica estará tanto na cor da pele quanto em suas ações, como o próprio autor afirma na descrição. A vida de Batista está em perigo a partir do instante em que entrega o presente de Medea; mesmo assim, ele a procura para narrar a morte de Creusa. A narração muda (corporal) de Batista, ao comunicar algo tão importante, remete, no nosso ponto de vista, à privação dos negros da linguagem verbal e à construção de novos discursos tão presentes na cultura negra, que vai se utilizar de diversas estratégias (música, dança, rituais etc.) para resistir ao apagamento e preservar sua comunicação e sua herança.

Coros de escravos vendedores de frutas, flores, pássaros e tripas e as enamoradas (três escravas dançarinas) irão passar pela cena, marcando o cenário de desventuras a que foram atirados os negros, muitos deles pela própria Medea. Essas personagens, diferenciando-se dos coros gregos, não apenas comentam as ações, mas intervêm nelas ao rejeitarem Medea, recusarem-se a lhe vender algo ou falar com ela. Há temor e respeito por Medea, afinal ela era para o seu povo uma “chefe do terreiro”, mas a revolta pelo destino imposto a eles pelas ações de Medea faz com que a rejeitem claramente, mesmo que não possam agir contra ela.

O som dos tambores ao fundo, que, em alguns momentos, surge mais forte e em outros desaparece, representa um grupo de negros refugiados em um quilombo, clamando pela presença de sua rainha negra: Jinga. Eles exercem sobre a personagem uma influência de atração e repulsa. Medea canta e dança num transe provocado pelo chamado dos tambores

MEDEA (Cantando e dançando)
Anagogô... auê... auá,
Anagogô... auê... auá.
Ogun já chegou,
Ogun vai baixar.
(da floresta, responde o côro dos negros)
Anagogô... auê... auá,
Anagogô... auê... auá.
Ogun já chegou,
Ogun vai baixar.

MEDEA (parando bruscamente e lutando contra a atração do ritmo)
Não. Não quero ir. Não hão de me levar. Mas por que me chamam
assim? Por que não param de tocar? (OLAVO, 1961, p. 204)

Se por um lado os vendedores se recusam a falar com Medea, por outro, ela também se nega a ouvir o chamado dos negros nas florestas e tenta resistir, luta contra a necessidade de atender ao chamado do seu povo, da sua raça, prendendo suas vontades aos desejos do branco que a conquistou.

(...) A personagem negra sofre uma cisão interna. Tem, introjetado, o discurso de branco, e deve procurar a autenticidade da sua origem cultural e racial, diminuído pela linguagem, é pela linguagem que deve resgatar sua grandeza. Neste combate psíquico liberam-se as vozes da África, muitas vezes sob a forma de imagens misteriosas e inconscientes rompendo o sistema binário da fala. Por vezes intrometem-se vocábulos de línguas semimortas, outras vezes há uma inesperada cisão no pensamento lógico e as palavras adquirem um valor rítmico. (LIMA, 1995/1996, p. 260)

A voz da África escapa de Medea sem que ela consiga contê-la, e ao longo da peça ela se torna mais forte, até dominar a personagem completamente, quando ela se vê enfraquecida pelo abandono de Jasão, o que permite que consiga enxergar sem o véu do amor que a dominava. A ama já renunciava, desde o início da peça, que mais cedo ou mais tarde Medea deveria atender ao chamado do seu povo.

AMA
Até os tambores pararam, já cansados de chamar.

MEDEA
Mais uma vez eu venci.

AMA
Mas estão sempre tentando, e, um dia, sem forças, vosmicê vai responder. (OLAVO, 1961, p. 207)

Essa presença de um coro negro fora da cena, além de representar o chamado da raça que clama por Medea, amplia ainda mais nossa dimensão das personagens negras presentes na peça. Elas invadem a cena, seja visual, ou apenas sonoramente, enfatizando a enorme presença e influência dos negros nas terras brasileiras desde então.

As personagens brancas surgem como primeira imagem da peça: um coro de lavadeiras, personagens que não têm nome próprio, são chamadas de I, II e III lavadeira. Como o coro das peças gregas, elas comentam a cena, dão-nos as informações sobre os

acontecimentos e emitem a opinião sobre a situação, prenunciam a descoberta de Medea sobre o noivado de Jasão e aguardam ansiosas a reação da negra traída. As lavadeiras a princípio representam a imagem construída sobre o negro aos olhos dos brancos nesse período, manifestando forte preconceito através da maneira de contar a história, da forma de apresentar os fatos sobre a vinda de Medea para o Brasil e seu jeito de viver, deixando entrever o olhar discriminador sobre o negro, suas características físicas e religiosidade.

II LAVADEIRA – Vamos chegar mais perto? Morro de vontade de espiar.

I LAVADEIRA – Cuidado, é mulher perigosa.

III LAVADEIRA – Negra suja! Feiticeira!

I LAVADEIRA – Finja que está trabalhando, que não veio para olhar, enquanto eu recolho a roupa.

II LAVADEIRA – Mas é assim tão malvada?

III LAVADEIRA – Traiu tôda a tribo e nunca se arrependeu.

I LAVADEIRA – Diz que é dona da ilha. Preguiçosa, não faz nada. Vive como as sinhás brancas, com uma mucama a seu lado.

III LAVADEIRA – Uma mucama. Vejam só!

II LAVADEIRA – É bonita?
(a I LAVADEIRA dá uma risada)

III LAVADEIRA – Não ria tão alto. Se nos ouve, é praga na certa. Conhece tanta mandinga e canjerê!... A gente pode ficar aleijada para sempre. Com essas coisas não se brinca. (OLAVO, 1961, p. 202)

A risada da I lavadeira, ao ser questionada sobre a beleza de Medea, nos leva a entrever a opinião de que não seria possível, não só a Medea, mas a uma negra, ser bonita; a beleza dos traços negros não é reconhecida. As lavadeiras são mulheres simples, pobres, mas se julgam superiores a Medea por serem brancas. Ao longo da peça, o autor começa a salpicar frases das personagens *lavadeiras*, que vão aproximá-las de Medea, primeiro como mulheres e mães, enfatizando as dores e dificuldades enfrentadas pelas mulheres num mundo onde os homens estão em primeiro plano, e depois como seres humanos em geral, sujeitos às mesmas dores e dissabores. As Lavadeiras, que a princípio nem falavam com Medea e ficavam por perto, esperando inquietas que a desgraça se concretizasse e que a negra sofresse, ao final clamam para

que Medea não mate os filhos, por serem também mães. Finalmente, vão embora, incapazes de suportar as dores causadas por todo aquele sofrimento.

I LAVADEIRA
É preciso salvá-los. Venham.

II LAVADEIRA
Pára, Medea, pára!

III LAVADEIRA
São teus filhos, mulher!

II LAVADEIRA
Pára, Medea e pensa!

III LAVADEIRA
Medea, Medea ainda há tempo!
(Elas tentam atravessar a ponte. Medea, meio louca, barra-lhes a passagem).

MEDEA
Como? Falam comigo? O que querem aqui? As brancas falam com a preta? Não ousem se aproximar. (OLAVO, 1961, p. 228)

As Lavadeiras vão percorrer um caminho de aproximação e identificação com Medea que, aos poucos, propõe uma desconstrução das diferenças impostas pelo preconceito racial.

O próximo personagem branco a surgir na cena é Egeu, um velho que chega carregado de presentes para Medea, depois de longas viagens à procura de um remédio que o ajude a ter filhos.

MEDEA – Tantos presentes para quê?

EGEU – Para pedir outra vez. Medea, eu te suplico.

MEDEA – Pede em vão.

EGEU – Nem no Zaipã nem na Índia encontrei quem me ajudasse. Só tu conheces o remédio... (OLAVO, 1961, p. 209)

Ao se recusar a ajudar Egeu, Medea desperta a fúria do viajante, que, para se vingar, conta sobre o noivado de Jasão com Creusa a filha do capitão Creonte. Depois de vingado, Egeu desacredita dos poderes de Medea, afirmando que se fosse realmente tão poderosa não teria perdido Jasão.

EGEU – Começo a duvidar do valor dos teus filtros. Tu mesma, infeliz, foste abandonada e só sabes suplicar. Onde estão os teus feitiços, se nada podes fazer?

MEDEA – No meu amor por Jasão, nunca usei de mandingas nem sequer de canjerês. (OLAVO, 1961, p. 216)

Egeu parte infeliz para suas terras por não conseguir o remédio para ter filhos, mas ao mesmo tempo, sentindo-se vingado daquela que lhe negou auxílio, ao vê-la também em sofrimento.

Creonte é branco, capitão com grande poder de mando sobre as terras brasileiras e senhor de muitos escravos. Para proteger sua filha, ele expulsa Medea da ilha, sob a ameaça de vendê-la como escrava.

CREONTE – Se não partires, serás posta a ferros e vendida como uma escrava qualquer.

MEDEA – Sou livre. Sou rainha. Vosmicê não pode acorrentar. Sou a mulher de Jasão.

CREONTE – Não conheço a tua carta de alforria e quanto a teu casamento, não passas de uma escrava que dorme na cama de seu senhor. (OLAVO, 1961, p. 217)

Como a Medeia euripideana, a Medea de Olavo pede a Creonte apenas um dia para preparar sua partida, mas, diferenciando-se da grega, que por ordem de Creonte deverá partir com os filhos e precisa pedir a Jasão para que fique com eles, a Medea brasileira é avisada por Creonte de que não poderá levar os filhos, pois esses são brancos, “alforriados na pia” e “Só pertencem ao pai”. (OLAVO, 1961, p. 218).

Ao concordar com a permanência de Medea mais um dia, Creonte comete o mesmo erro do personagem grego, deixando espaço suficiente para que a vingança seja concretizada.

Creusa, filha de Creonte, é uma mocinha mimada que ansiava por um casamento, inclusive já tendo buscado os trabalhos de Medea para auxiliá-la na conquista desse intento.

MEDEA – Creusa, aquela orgulhosa que um dia enxotei daqui? Veio me pedir um despacho, queria uma coisa feita para conquistar um amor. Tratou-me como uma escrava e eu a corri da ilha. (OLAVO, 1961, p. 214)

Conquistar Jasão, mais do que por amor, era também uma forma de se vingar da “macumbeira”, que não sabia reconhecer seu lugar e a esnobou sem ao menos atender o seu pedido.

Jasão, “vendedor de escravos poderoso” (OLAVO, 1961, p. 217), ao conquistar Medea facilitou sua empreitada no domínio do povo negro, que, confiando em Medea, a seguiu, sem saber que se encaminhava para o cativo. Jasão vive durante alguns anos com Medea e, quando resolve se casar com Creusa, a filha do capitão, não procura a consorte para lhe dar qualquer satisfação, deixando-a ignorante do seu destino, o qual será descoberto por confissão de terceiros e pelas ameaças feitas por Creonte, que aparece na ilha para expulsá-la. A única cena em que Jasão aparece com a protagonista é no final, quando confronta Medea após o assassinato de Creusa e acaba por descobrir a morte dos filhos também. Ao excluir de sua reescritura as duas cenas em que Jasão confronta Medea antes da morte da noiva e dos filhos, Olavo diminui a importância dessa personagem na peça, construindo-a muito mais pelo que dizem dela do que por suas ações em cena.

Agostinho Olavo destaca a importância das personagens negras dessa peça sem excluir as personagens brancas, mas altera os valores discursivos ao dar ênfase à fala do negro que, na personagem Medea especificamente, se inicia como um discurso colonizado, aos poucos, vai reencontrando sua voz, assumindo-se como indivíduo negro. O autor também cria paralelos entre alguns personagens brancos e negros: alguns não têm nome e formam coros para representar tanto os sentimentos racistas através das lavadeiras brancas, ou mesmo o rancor, a revolta e a crença dos negros, através dos vendedores ou do coro que clama por Jinga (Medea) nas matas.

3.1.3 - Linguagem como marca de submissão e de alforria

O universo afro-brasileiro pode ser acionado também pelo léxico, como podemos verificar nessa obra de Olavo, que insere palavras, termos e nomes herdados dos idiomas africanos. Ao propor para a cena uma nova sonoridade e causar um estranhamento, o autor exige que nos atentemos para compreender o seu significado e nos propõe o contato com alguns sentidos ignorados.

Assim, a afro-brasilidade tornar-se-á visível a partir de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações, opções vocabulares e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de resignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. Isto porque, bem sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. (DUARTE, 2008, p. 18)

Ao trazer para a cena diversas palavras africanas, nomes de lugares, pessoas, crenças, etc., já utilizados ou não no português brasileiro, o autor permite-nos uma reflexão sobre a apropriação desses termos.

Na boca das lavadeiras há o estranhamento pelas palavras, ou ações a que elas se referem. Na boca de Medea ou da Ama há uma naturalidade que faz com que as palavras e seus significados alcancem o entendimento do leitor/espectador. Os sentidos das palavras irão se modificar, dependendo do emissor, já que muitas vezes serão tratadas de forma pejorativa pelas lavadeiras. Originárias de campos semânticos diferentes, o autor insere palavras relacionadas à:

religiosidade africana: mandinga, canjerê, macumbas, mezinhas, ponto, candomblés, búzios, orixás, mãe de santo e feitiçeira;

Saudações: Olorum modupé;

Instrumentos musicais: tambores, atabaques, tantãs, marimbas e agogôs;

Danças e músicas: Lundu, Maracatu;

Localidades: Costa d'Ouro;

Nome de algumas etnias trazidas para o Brasil como escravizadas: Monjola, Congo e Moçambique;

Nomes próprios: Jinga (nome de Medea antes de ser batizada no Brasil), Aétes (pai de Jinga, grande chefe de uma tribo que descendia do sol) e Suana Mulopo (irmão de Jinga).

A presença de todas essas palavras no texto teatral permite que o espectador tenha contato com esse universo sonoro e semântico que chega ao Brasil com os negros e passa a fazer parte de uma linguagem afro-brasileira como parcela das influências trazidas da África com a escravização.

No ponto de macumba, que aparece duas vezes na peça, temos uma pequena variação que apresenta uma alteração de significado. Quando Medea ouve o chamado dos tambores e responde aos negros, ela canta: “Anagogô... auê... auá, / Anagogô... auê... auá./ **Ogun** já chegou, / **Ogun** vai baixar”. (OLAVO, 1961, p. 204) Quando Medea resolve se vingar, o nome do orixá chamado se modifica: “Anauê... agogô / Anauê... agogô / **Exu** vai chegar/ **Exu** vai baixar”. (OLAVO, 1961, p. 219)

Se no primeiro ponto, no início da peça, quando ela tenta resistir é Ogum que Medea diz que vai baixar, no momento de vingança é Exu que é chamado. Ogum é guerreiro e abre caminhos para a evolução.

Segundo alguns relatos tradicionais, é divindade superior, tendo participado da Criação como o originador dos minerais e das montanhas. Simboliza, segundo alguns teóricos, o desenvolvimento da tecnologia, o segredo da transformação do minério em metal, a passagem da idade da pedra para a idade do ferro. Com sua espada de adagá, ele abre os caminhos do desconhecido, concorrendo para o bem-estar da comunidade e o avanço da humanidade. (LOPES, 2004, p. 489)

Esse orixá, que vem à frente dos demais, é o “dono da abertura dos caminhos” (ARAÚJO, 2010, p. 32) por isso representa também, na nossa leitura, o reencontro com a raça, o que seria uma possibilidade de avanço para Medea. Daí, o chamado é feito a Ogum.

Já Exu é aquele que atende a todos os pedidos, independente de ser para o bem ou o mal.

Exu é o criado de todos os Orixás. É o mensageiro de todos os recados entre o homem e o seu protetor individual. É a figura mais agradada em qualquer cerimônia dentro de um xirê de Candomblé, dando-se-lhe de comer e beber antes de qualquer Orixá. Ele tenta satisfazer a todos que o procuram e desta maneira, muitos pais-de-santo usam dessa característica para fazer o mal. (ARAÚJO, 2010, p. 5)

No momento da vingança, Medea precisa do auxílio de um orixá que lhe autorize qualquer ação, mesmo que isso não a isente de arcar com o retorno das consequências de toda e qualquer ação.

Se a linguagem muitas vezes será usada pelo branco personagem para discriminar e enfatizar o preconceito da sociedade branca, que buscava rebaixar tanto a imagem quanto o valor do negro, será marcante, talvez até em maior grau, a linguagem não verbal, já que era um discurso de afirmação dos negros, que não puderam calar completamente.

Na expressão da cultura branca dominante a linguagem verbal é o instrumento privilegiado para segregar e destruir. Vocábulos, expressões e situações estereotipadas estigmatizam, na dramaturgia dos autores brancos, a cultura e o tipo físico africanos. A esse discurso a cultura afro responde através de signos não-verbais. Por meio do canto, da dança, do mascaramento dos rituais religiosos e manifestações cênicas os negros, no período escravagista, resistem e preservam a memória da sua identidade cultural. São estes mesmos elementos de uma linguagem espaço-temporal que se transferem, respectivamente nos séculos XIX e XX para escrita dramática nos palcos brasileiros... (LIMA, 1995/1996, p. 257)

Essa presença não verbal estará na peça através das músicas, danças e do sincretismo religioso. Abordaremos mais detidamente esses elementos na seção 3.1.6, na qual tratamos da relação do teatro negro com os rituais e musicalidade.

A tradução em si também já é a apropriação de uma linguagem. Como já apresentamos na seção 2.5.1, Agostinho Olavo mantém grande fidelidade estrutural à tragédia grega de Eurípides, porém quanto mais ele se aproxima da peça original, mais ênfase dá aos elementos que caracterizam seu distanciamento. A Medeia grega se vinga da traição que desonrava a rainha bárbara; a Medea brasileira se desprende das amarras que a prendiam à escravidão a que se submetera por amor. *Medea*, em sua essência, permanece *Jinga*, e ao se reencontrar, dissimulada numa aparente prisão à cultura branca (numa metáfora sintetizada na estrutura da tragédia grega), reencontra os caminhos de libertação.

Para o teatro, como para o plano concreto da existência, o procedimento é o mesmo. Expatriados e escravizados, os povos negros adotam, como uma primeira estratégia de sobrevivência, a dissimulação. (...) Nas representações dos negros uma coisa nunca é o que parece para o branco. Nessa primeira etapa os negros aprendem formas mais complexas de metamorfose, sempre à procura de uma linguagem que restaure a origem, vingue a história e realize a igualdade. (LIMA, 1995/1996, p. 260)

Tomar como ponto de partida a *Medeia* de Eurípides é uma forma dissimulada de atrair olhares para os elementos presentes na cultura negra e de entender o grego como um substrato comum do negro e do brasileiro. A impressão de uma espécie de “obediência e rebelião” na adaptação (que nos agrada chamar de tradução) de uma obra universal faz com que ela atinja os olhares dos mais diversos espectadores antes de ser excluída pelo preconceito.

3.1.4 - Inversão de valores

Em *Além do rio*, o texto das personagens negras é bem elaborado, posiciona o indivíduo negro, questiona valores e poderes e coloca em primeiro plano um discurso tantas vezes camuflado ou estereotipado. Além disso, numa perspectiva quantitativa, o texto das personagens negras é mais longo que o das personagens brancas, numa inversão do poder da fala. Seja nos diálogos de Medea com Jasão, Creonte ou Egeu, é sempre ela quem terá as falas mais longas. Suas réplicas dão espaço à fala negra, numa

tentativa de dar voz ao negro, dar espaço para que ele se coloque de forma real, como ele se vê e não através do filtro do olhar do branco.

Ao constituir-se intencionalmente como arte o Teatro Negro será uma escritura polimórfica, associando à teatralidade singular africana o signo verbal do discurso dominante. Nessa nova escritura cênica a língua do branco é resignificada para desvelar ao invés de ocultar o negro. A apropriação é audaz ou sub-reptícia. (LIMA, 1995/1996, p. 258)

O discurso do negro é destacado e ganha importância nesse texto, não só pela extensão das falas, mas também pela construção do discurso da personagem, a ênfase no que é dito, no seu posicionamento frente às situações enfrentadas. O discurso das personagens brancas nessa peça também é essencial, já que será muitas vezes a mola propulsora para o desencadeamento de conflitos que têm como foco a questão racial.

O branqueamento do discurso da personagem negra aparece logo no início da peça, na voz da própria Medea, que utiliza a sintaxe e o vocabulário do branco português. Desse modo, ela afirma sua submissão ao domínio de Jasão e o seu desejo de ser libertada das amarras que a prendem a sua raça.

MEDEA

São meus filhos sim, são meus filhos; são dois punhais afiados para cortar as cordas que me prendem a minha raça. Dêste corpo preto e duro, como o chão de minha terra, saíram dois leõezinhos dourados e me ligaram a outra gente. São a luz da minha sombra, os meus filhos de Jasão. E quando os tenho nos braços, quando a tarde já começa a desmaiar, sinto-me branca como a espuma do mar. (OLAVO, 1961, p. 208)

Ao ser abandonada por Jasão e comunicada, por Creonte, de que deve partir sem os filhos, Medea se vê lançada no vazio, deixada a orbitar entre o universo pretendido e aquele do qual se isolou por escolha, ao se deixar escravizar pelo homem amado. Jasão e os filhos formavam o único elo dela com o mundo branco. “Os filhos do casal são uma imagem especular do pai – são brancos e louros – e uma extensão da prisão cultural e racial de Medea, pois reproduzem, na cor, o seu próprio desejo especular de ser branca.” (MARTINS, 1991, p. 135) O marido branco e depois os filhos brancos são símbolos do branqueamento de Medea. Quando os conquista, ela se aproxima mais desse ideal branco, tornando-se, também, ao menos ideologicamente, um pouco branca. Ao perder Jasão, Medea se vê sem saída e trava a luta mais difícil: a do retorno às suas

raízes. Para isso, se o elo com Jasão já está cortado, o cordão com os filhos precisa ser rompido por ela mesma.

A passagem reversa de Medea a Jinga não é instantânea. Há uma suspensão, um espaço intermediário a ser superado pela protagonista, um novo rito de iniciação a ser executado. Entre as matas, onde se encontram os negros fugidos, e a ilha, fronteira simbólica dos níveis da realidade entre os quais se posta Medea. A travessia do rio é o desafio da heroína. Um ritual de passagem que pode revitalizá-la ou destruí-la. Sua solidão e o silêncio dos atabaques marcam o momento de suspensão, de desafio. Sabendo serem os filhos o último elo significativo de sua ligação com uma situação que quer deslocar e romper, Medea os encaminha para as águas. Prevendo que as crianças não sobreviverão à passagem. A morte dos filhos simboliza um sacrifício pessoal de Medea e uma ruptura da rede de subordinação que a prendia. Seu gesto trágico é fruto de uma decisão pessoal, irreversível e inexorável. Como *pharmakós*, remédio e veneno, a morte dos filhos rompe, metafórica e literalmente, a prisão da mãe. Simultaneamente punindo Medea e purificando Jinga. (MARTINS, 1991, p. 138)

O léxico de Medea começa então a mudar: “Ainda tocam o ponto. Ainda precisam de mim. Ainda sou rainha. Ainda sou preta e orixá.” (OLAVO, 1961, p. 231). O discurso do embranquecimento será desconstruído e toma seu lugar a reafirmação de uma identidade negra.

Algumas cenas darão ênfase ao contraponto do discurso, como a cena inicial, em que são intercalados os diálogos entre as lavadeiras e entre Medea e a Ama.

AMA

Para elas vosmicê não passa de uma escrava fugida. São brancas, não se esqueça.

MEDEA

Que me importa! Sou rainha. Elas sim, são escravas que vivem sempre lavando tudo que os brancos sujarem. Têm inveja de mim. Sou a mulher do guerreiro mais valente de cem milhas em redor da vila de S. João. Têm inveja, porque Jasão trouxe Medea e Medea vive só para Jasão.

I LAVADEIRA

Fala do amor do branco.

III LAVADEIRA

Não sabe ainda.

I LAVADEIRA

Bem feito. Vai pagar por seus pecados.

II LAVADEIRA

Coitada! Tenho pena, mas não posso deixar de rir. (OLAVO, 1961, p. 206)

O contraponto entre os dois discursos vai destacar o preconceito das lavadeiras em relação a Medea e sua relação com o branco; ao mesmo tempo, mostra a negra Medea como uma mulher que reconhece o seu valor, apesar da submissão que seu amor a Jasão lhe impõe.

As lavadeiras têm um discurso claramente racista, mas, ao longo da peça, o autor vai deslocando esse discurso a ponto de as lavadeiras, a partir de determinado momento, se compararem a Medea. O abandono de Medea torna-se um problema feminino da submissão das mulheres em relação aos homens e da relação de mães e filhos - num âmbito mais abrangente, problemas de qualquer ser humano.

III LAVADEIRA

Estúpida! Esqueceu de que os homens, por interesse ou razão, colocam-se sempre antes de tudo. (OLAVO, 1961, p. 207)

II LAVADEIRA

Pensei que pudesse rir, mas creio que vou chorar.

III LAVADEIRA

Coitada! Uma tristeza é o amor para tôdas as mulheres. (OLAVO, 1961, p. 224)

AS LAVADEIRAS (em coro)

Dor de branco... dor de negro... ela é sempre a mesma dor. (OLAVO, 1961, p. 226)

III LAVADEIRA

Medea, por piedade! Também somos mãe, mulher. A nossa côr não importa. (OLAVO, 1961, p. 228)

O discurso racista vai se desconstruindo e ao final da peça as personagens, que antes zombavam de Medea e a ignoravam, falam com ela na tentativa de salvar os filhos de Medea; finalmente, vencidas pela negativa de Medea, vão embora diante de tanto sofrimento. A percepção de que a cor não importa só acontece no momento da concretização do ato trágico, ou seja, quando é tarde demais. Nossa interpretação aponta para as consequências inequívocas (isto é, em grego, *ananke*, a necessidade) da prática do preconceito. É hora da *katastrophé*, instaura-se todo mal gerado a partir dele.

3.1.5 – O subtexto

O subtexto tem forte influência na escrita do teatro negro. Em *Além do rio*, Medea comete atos terríveis como o de matar seu pai e irmão, a filha de Creonte e finalmente os dois filhos, quando os envia para o mar; todavia, nenhum dos seus atos torna a personagem uma vilã. Olavo não está falando da negra Medea como uma criminosa, capaz de fazer coisas que os brancos não fariam, como o próprio Jasão irá acusá-la.

JASÃO

Fui um louco em pensar que de uma terra de bárbaros podia trazer uma mulher para mim. (Ri desesperadamente) uma mulher que depois de haver traído sua tribo, depois de matar pai e irmão, deita-se nos meus braços e troca juras de amor. Tu és o gênio do mal, que os deuses enviaram contra mim para pagar pelos escravos que fiz acorrentar nas praias da África, nenhuma mulher branca ousaria fazer o que fizeste. (OLAVO, 1961, p. 230)

Mas o autor fala, sim, do negro como indivíduo que necessita resgatar sua negritude e se desvencilhar do domínio branco, do desejo de branqueamento imposto pela sociedade. A negra que mata seus filhos na peça é como as escravizadas que matam¹⁶ para salvá-los do domínio dos brancos. Se Medea, no início da peça, tenta se desvencilhar dos laços com seu povo, matando pai e irmão, entregando os de sua tribo à escravidão e submetendo-se ao domínio branco; se ela abre mão de seu próprio nome, de sua crença, abandona sua responsabilidade como mãe de santo, vê nos filhos brancos a possibilidade para se tornar um pouco branca, no final da peça ela quebra os laços que a ligam ao branco ao assassinar os filhos (metáfora da libertação do domínio do branqueamento), reassume seu nome africano Jinga, indo em busca de seu povo, e aceita sua posição de dona do terreiro nos quilombos onde os tambores clamam por sua presença para que os orixás possam baixar.

Nos dizeres de Cândido, com a sua *Medeia* Eurípides denuncia o perigo de as mulheres dominarem alguns conhecimentos (como a arte da feitiçaria) com mais propriedade que os homens na Atenas clássica.

[...] o poeta utiliza o espaço do teatro de Atenas, através da personagem Medéia, para fazer uma denúncia, alertando para a emergência de antigos saberes integrando novas práticas sociais como o uso do conhecimento mágico das ervas e filtros para atender desejos individuais. O uso das práticas mágicas das ervas e raízes tanto podia atender às necessidades de medicamentos para curar as doenças femininas, quanto ser usado como veneno para efetuar uma vingança.

¹⁶ Sobre as escravas que matam seus filhos, abordaremos mais detidamente na seção 3.1.8.

Medéia com a sua *sophia* expõe a ambiguidade de um saber que poderia ajudar um amigo com os seus benefícios, mas poderia ser fatal e destruir os inimigos. (CÂNDIDO, 2006, p. 32-33)

Esse domínio poderia deixar os homens mais suscetíveis aos poderes das mulheres, que seriam, assim, detentoras de um saber pouco controlado por eles, podendo elas também tornarem-se menos submissas. Com a Medea brasileira, Agostinho Olavo fala por um viés positivo, de uma negritude que precisa ser assumida e da necessidade de construção do seu espaço. A mãe grega mata pela honra, para cortar a descendência; a mãe negra mata por amor à liberdade, para salvar os filhos e recuperar suas raízes.

O teatro negro incorpora ao seu enunciado três elementos constantes: a lembrança da cultura africana, a história da escravidão e do racismo e a desconstrução de imagens perversas do negro. Entretidos pelo componente original – a teatralidade afro –, as criações do Teatro Negro mantêm um componente lúdico por onde o espectador pode penetrar para sentir-se co-produtor de um discurso comunitário. Não se trata contudo de um jogo prazeroso, onde prevalece a fruição descompromissada. Em todos os exemplos estudados a abertura do jogo cerca temas graves, como as feridas profundas provocadas pelo racismo. A isso se alia a exaltação das formas e valores obliterados pelo olhar de cultura dominante. Tendo de cumprir a tarefa de reafirmar uma identidade ameaçada, o jogo cênico assume, invariavelmente, a fisionomia de um combate ritual. (LIMA, 1995/1996, p. 259)

Matar o filho é uma metáfora dessa reafirmação da identidade, mas a personagem não passa impune por isso. Seu sofrimento é imenso e deixa chagas abertas, que nada mais são que as feridas que o racismo deixa em todo indivíduo que sofre o preconceito na pele a cada dia e precisa persistir na luta contra ele e na construção de uma verdadeira democracia racial.

Abandonada a assimilação, a liberação do negro deve efetuar-se pela reconquista de si e de uma dignidade autônoma. O esforço para alcançar o branco exigia total autorrejeição; negar o europeu será o prelúdio indispensável à retomada. É preciso desembaraçar-se dessa imagem acusatória e destrutiva, atacar de frente a opressão, já que é impossível contorná-la. (MUNANGA, 2009, p. 43)

O discurso branco, que fazia com que Medea rejeitasse tudo o que havia de negro nela, é desconstruído quando ela ataca seus opressores e resiste à dominação em favor da reconstrução do discurso negro.

3.1.6 – Relação com o ritual e a musicalidade

Para Traoré (1972), o modo como se dá a presença dos ritos e cerimoniais no teatro tradicional africano é muito similar à maneira como acontecia no antigo teatro grego, à época dos festejos do deus Dioniso. Entretanto, ambos acabaram por seguir orientações distintas: enquanto na Grécia o drama ganha autonomia e se distancia do aspecto religioso; na África, esta religiosidade no drama permanece conectada ao elemento ritual. E na Diáspora, essa inspiração ritual também aparece nas mais diversas expressões negras brasileiras, sejam elas brincantes e/ou espetaculares: a capoeira angola, o tambor de crioula, os congos de reis e os reisados, por exemplo. Essas e outras expressões da maneira como são reinventadas e re-configuradas por conta das naturais fusões da nova situação geopolítica cumprem (vem cumprindo) a função de não nos deixar esquecer. De fazer renascer em nós aquilo que nos foi expropriado: o *pertencimento*. Aquilo que nos faz reconhecer como parte de um grupo étnico ou cultural pela identificação com seus valores, [...]. (LIMA, 2010, p. 251-252, grifo da autora)

O teatro negro vai se apropriar da herança do teatro tradicional africano e grego através da relação com a repetição configurada tanto no caráter ritual quanto no caráter espetacular (já que o teatro guarda esse caráter de uma arte da repetição), auxiliando o processo de identificação do indivíduo negro.

Ao se repetir, se reedifica, se fortalece, e se mantém referenciais importantes para aqueles partícipes do ritual/espetáculo. Com sua ação ele fortifica e valoriza a identidade negro-descendente, tantas e, tantas vezes, injustamente, maculada. Assim, segue-se a máxima: “Repetir é lembrar!” Através da repetição, da recorrência a um lugar de encontro de todos, se vivifica o lugar do eu-referencial. (LIMA, 2010, p. 252)

E essa repetição funciona como um processo de recuperação da noção de “pertencimento” tanto para o espectador quanto para o ator, que vai se conscientizando de sua identidade a cada momento que repete/lembra de si nesse ritual cênico.

A presença da religiosidade afro-brasileira na dramaturgia do teatro negro permite, além da identificação, a percepção do caráter sincrético que é marca da cultura negra brasileira.

Para Leda Martins (1995), os efeitos resultantes da associação desse teatro com o ritual, ecoam nas configurações, construções imagéticas e elaborações sógnicas das performances desse teatro apresentando-se em forma de dialogismo – a fala é coletiva, busca eco no outro. A autora destaca a multiplicidade de ritmos que emerge nesse teatro inspiradas no batuque dos terreiros, das igrejas, dos maculelês, cordões e afoxés; dos cantos, cantigas, desafios, rezas, louvações, pregões, avisos e sotaques apropriados por esse teatro. A multiplicidade de signos varia conforme o ponto de vista: como o mito de Exu (o senhor da duplicidade, o mensageiro da liturgia dos orixás)

que confronta duas verdades, como a capoeira que é luta e dança, a arte que também pode ser religião. A dupla fala como a metáfora, a ironia, a paródia, como formas de lidar com o outro em situações adversas e/ou cumplicidade. (LIMA, 2010, p. 253-254)

Agostinho Olavo, em *Além do rio*, ao colocar em um mesmo espetáculo, paralelamente, os ritos africanos e o batismo católico, vai dar ênfase a essa mistura, marca da cultura negra e conseqüentemente da cultura brasileira, na qual é recorrente o cruzamento entre as religiões e a mistura das celebrações.

Jinga (Medea) é mãe de santo do candomblé na África; quando chega ao Brasil, é batizada como Medea e obrigada por Jasão a deixar de lado sua religião. Medea não faz mais os “trabalhos” que aprendeu com sua religião; no Brasil é procurada por muitos brancos católicos (inclusive por Creusa, filha de Creonte), mas se recusa a fazer as “mandingas e canjerês” que conhece.

Algo que não é dito, mas também fica presente como um discurso oculto, é a necessidade que todas as pessoas, brancas ou negras, têm de solicitar o auxílio dos conhecimentos de Medea. Todos discriminam sua herança religiosa, mas procuram a ajuda nos conhecimentos da “feiticeira” sempre que precisam. Quando os negros passam vendendo seus produtos, uma das lavadeiras brancas quer comprar um ramo de arruda muito usado para benzeção. Essa questão aparece, assim, todo o tempo, discretamente, mas sem abrir mão de seu espaço.

A musicalidade também vai ter esse caráter sincrético. Na festa de noivado de Jasão e Creusa há a mistura entre uma comédia pastoril e o som do Maracatu e do Lundu. O pastoril normalmente é representado nas festas natalinas em comemoração ao nascimento de Jesus; já o Maracatu é um folguedo estritamente ligado à africanidade e tem como época principal o carnaval; o Lundu, sendo uma dança originalmente africana tem como característica a mescla dos espaços: “Além dos terreiros de batuque adentra também as salas das residências mais abastadas (...) passou a ser requisitada em festas e saraus domésticos. Eram os batuques dos negros, juntamente com mestiços e brancos, que passavam pelo processo de cancionalização.” (BEZERRA FILHO, 2008, s/n). Na peça, essa mistura é clara e enfatizada todo o tempo, mas principalmente na cena do casamento.

... o canto esconde uma senha, a cerimônia religiosa se disfarça de festa, a luta se traveste em dança e, por fim, o texto teatral subverte os valores e expressões verbais com que o branco dissimula ou denigre a identidade do negro. (...) manifesta-se primeiro a teatralidade e, em

seguida, um esforço de reversão dos atributos negativos em positivos. (LIMA, 1995/1996, p. 258)

A festa nesse momento é tida como algo positivo, não é julgada pelos brancos. A própria Creusa, personagem preconceituosa e arrogante, desce ao terreiro para dançar com os negros na alegria pela expulsão de Medea da ilha e da concretização do seu noivado.

Tomando como referência essa mistura de rituais e musicalidade, podemos levantar algumas questões a respeito das intenções do autor. O que Agostinho Olavo quis colocando nessa peça, na festa de noivado de Jasão, uma comédia pastoril? Se o noivado é o que precede o casamento de Jasão e Creusa, e conseqüentemente a morte dos filhos de Jasão e Medea, tratar-se-ia então de uma ironia trágica? Nessa festa, a filha de Creonte morre envenenada e a concretização desse assassinato obriga Medea a cumprir seus planos de matar os filhos para salvá-los das mãos inimigas. A relação entre a mãe que dá vida ao filho por amor (Maria e Jesus – temática impressa na comédia pastoril) e da mãe que tira a vida dos filhos por amor (Medea e os filhos) se desdobra numa relação entre as águas que derramam-se do ventre feminino para que o filho de Maria nasça e as águas que acolhem como um novo ventre os filhos de Medea.

A musicalidade é muito presente no rito e o rito na musicalidade, a ponto de, muitas vezes, não sabermos distinguir um do outro.

É recorrente na peça o ponto de macumba que Medea canta, dominada pelo chamado em alguns momentos e em outros totalmente entregue por ser o lugar seguro, do seu retorno ao seu povo, a sua crença, a sua raça.

O discurso dos tambores no meio das matas, que clamam por Medea, pela sua volta à raça, é um chamado que paira sobre a peça todo o tempo, variando ritmos, volume e intensidade, mas sempre presente. Até quando os tambores silenciam na cena final da peça, sua presença continua rondando, na chamada angustiada de Medea por sua raça, que clama para que voltem a tocar e deem a ela o caminho de volta ao seu povo.

MEDEA

As sombras já me rodeiam, calaram-se as vozes da mata, só me resta a solidão. Vozes, ó vozes, da raça, ó minhas vozes, onde estão? Não ousei cruzar o rio e tenho medo da ilha, de seu silêncio tão grande. Ó vozes da minha raça, ó minhas vozes, onde estão? Por que se calam agora? A negra largou o branco. Medea cospe este nome e Jinga volta a sua raça, para de novo reinar.

(Lentamente começam os atabaques, os tantãs e os agogôs a tocar um ponto de macumba. A floresta vai se iluminando de archotes. Vultos se recortam entre as árvores. São os negros fugidos, seminus, que numa macumba sangrenta festejam a volta de Medea a raça).(OLAVO, 1961, p. 231)

Medea confirma a aprovação do seu povo quando ouve o toque do ponto de macumba e começam a surgir os negros, os companheiros que nunca desistiram dela e que a todo o tempo a chamaram de volta ao seu povo, a sua raça.

Os cantos populares, os pregões, as quadrinhas, a comédia pastoril e o terno vão alinhavar os caminhos que levam até o noivado de Jasão e Creusa. Além disso, marcam o hibridismo das culturas. Coelho, citando Abdias do Nascimento (2004, p. 214), afirma:

No caso da peça de Agostinho, além de tematizar a questão da discriminação racial o autor mostra uma perspectiva antropológica, ao colocar no palco, músicas e rituais não apenas de tradição africana, mas também do folclore português e ao destacar o problema do indivíduo cindido entre duas culturas, como observou Nascimento, “A dinâmica visual do espetáculo baseava-se nos cantos e danças folclóricas – maracatu, candomblé – complementadas pelos pregões dos vendedores de flores, frutos e pássaros. A fusão dos elementos trágicos plásticos e poéticos resultaria numa experiência de negritude em termos de espetáculo dramático...” (COELHO, 2005, p. 161)

Os pregões dos vendedores de flores, frutas e pássaros vão colocar em cena negros que culpam Medea de sua vinda para o Brasil e as condições de vida que precisam enfrentar. Entremeando com a alegria do chamado condizente com a função dos vendedores, eles vão mostrar o rancor por Medea ao se recusarem a vender para aquela que os traiu.

O VENDEDOR DE FRUTAS (numa cantilena)

Tem tangerina,
Lima gostosa,
Laranja da china,
Manga cheirosa

MEDEA

Por favor, venha até cá.

O VENDEDOR DE FLORES

Finja que não está ouvindo. Não olha pra ela, não.

O VENDEDOR DE FRUTAS

Nunca olhei praquelas bandas. Prefiro não vender nada. (OLAVO, 1961, p. 211)

As quadrinhas das enamoradas servem também como uma reflexão dos sofrimentos de Medea, que todos já conhecem e que começam a ficar mais claros para ela, pouco a pouco

AS ENAMORADAS (cantando e dançando)

Quando no ramo começa
O sabiá a cantar,
Porque o escuro da noite
Já principia a chegar,
As flores, como os amôres
Também começam a murchar.

MEDEA (como um eco)

Como os amôres, também começam a murchar. (OLAVO, 1961, p. 211)

A comédia pastoril e o terno marcam a chegada dos vendedores e de um bando de negros para o noivado de Creusa e Jasão.

I VENDEDOR

Eu venho da serra longe, cansado,
Pra ver os festejos, deixei o meu gado.

II VENDEDOR

Também lá deixei tudo o que tinha
Só pra vir agora ver esta noivinha.

III VENDEDOR

Eu venho da serra, d'além do penedo
Com o meu machetinho folgar no folguedo

IV VENDEDOR

Eu venho da roça, andando, contente,
No meu balainho trazendo presente.

MUCAMA (apontando)

Sinhá dona, minha gente, vejam só a fidalguia dos que vêm lá da roça
trajando cerguia.

(todos se viram para olhar o bando de negros que chega cantando,
dançando ao som do maracatu)

CÔRO

Ó senhor dono da casa,
Nós viemos visitar
A sua bela morada,
Nós viemos visitar.

Vinde abrir a vossa porta,
Se quereis ouvir cantar,
Acordai, se estais dormindo,
Que nós viemos festejar (OLAVO, 1961, p. 220)

O lamento dos negros cantado para a morta branca consuma a mistura.

CORO (os negros caem de joelhos e começam em surdina a cantar um lamento.)

Morreu sinhá Creusa!

Morreu!

Ela foi para Aruanda auê... auá,

Aruanda, Aruanda... auê... auá... auá,

Morreu sinhá Creusa!

Morreu!

Ela foi para Aruanda auê... auá,

Aruanda, Aruanda... auê... auá... auá,

Foi sonhar em Aruanda,

Aruanda, Aruanda... auê... auá... auá! (OLAVO, 1961, p. 222)

Aruanda tem vários significados na Umbanda e no Candomblé. De uma forma mais genérica, podemos traduzir como plano espiritual, onde vivem os orixás.

Essa variedade de musicalidade colhida da tradição oral e da cultura negra levamos a destacar ainda mais um elemento: a oralidade – tão presente nas culturas africanas, enfatizando o papel do *griot*, do contador de histórias. A herança nas culturas negras é passada oralmente dos mais velhos para os descendentes através de histórias contadas, muitas vezes musicadas, pelas danças e rituais. A música, aqui, não é apenas uma ilustração, mas traz informações que fazem com que a peça caminhe.

3.1.7 – Estrutura cíclica

A estrutura cíclica presente nas crenças religiosas africanas irá influenciar a estrutura da peça *Além do rio*.

Para nós que acreditamos nos orixás, o ciclo é uma realidade transcendente. Não é apenas uma abstração, não é uma coisa puramente conceitual, abstrata; é um movimento concreto que tem uma relação direta com o ser, com a vida terrena e com a vida no Orum¹⁷, a vida transcendente, a vida que está além do nosso mundo real. O supra-real. (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 35)

Este caráter cíclico está presente em muitos espetáculos do teatro negro e é marca importante, pois dilata a ideia de travessia. Mais que deixar a África e vir para o Brasil, em *Além do rio*, a personagem central deixa seu povo, suas crenças e sua raça e passa toda a peça resistindo e, por fim, cedendo à atração de retornar. Essa volta não será para a África, mas para o seu povo, para a sua raça.

¹⁷ Orum significado O Além, o Céu. Cf. Tenda de Umbanda de Ossanha. Disponível em: <http://www.tendadeumbanda.com.br/olorum_26.html>.

Medea é a representante de seu povo, a chefe do terreiro, não pode abandonar sua crença e nem os seus irmãos negros. A representante não pode se conformar e se deixar dominar; se ela luta, o povo lutará ao seu lado e sob o seu comando. Quanto mais se afasta deles, mais doloroso será o seu retorno. É a Ama avisa várias vezes a Medea sobre a importância do seu retorno. Medea é um “orixá” para seu povo. Quando ela diz isso, está se referindo ao respeito num sentido sagrado, que os negros guardavam por ela e que não permitirá que lhe façam nunca algum mal.

MEDEA

Os que fugiram pras matas continuam a chamar por mim.

AMA

Talvez para se vingar. Talvez só pensem em matar.

MEDEA

Não teriam coragem. Na minha tribo, a rainha é também um orixá.
(OLAVO, 1961, p. 206)

Medea se recusa a voltar ao seu povo, a se desvencilhar do domínio do branco, mas sabe do seu poder, tem consciência de sua posição, embora negue as obrigações que estão ligadas a ela.

Se *Jinga*, quando deixou seu povo, matou pai e irmão para fugir com o “vendedor de escravos”, a dívida é paga com a vida dos filhos, devolvidos às mesmas águas que a trouxeram com *Jasão*. Ela mata para atravessar o mar com *Jasão* e paga para voltar ao seu povo, novamente matando, dessa vez os filhos brancos que gerara nessa vida com *Jasão*. “Nos ciclos religiosos, no candomblé Oxumaré representa esse ciclo.” (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 34), esse ir e vir dos caminhos que nos pertencem e aos quais nós pertencemos, mas tentamos, de alguma forma, escapar e acabamos reencontrando-os nas encruzilhadas.

3.1.8 - Encruzilhadas

O teatro negro é um teatro de encruzilhadas e elas estão marcadas também na obra de Agostinho Olavo. “As culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações.” (MARTINS, 1997, p. 25)

A primeira encruzilhada que apontaremos é a que destaca, dentro de uma peça grega (matriz da cultura branca ocidental), elementos para a confecção de uma peça do teatro negro. Essa peça foi escolhida para representar a cultura negra do Brasil no

Primeiro Festival da Arte Negra no Senegal. Embora a ida não tenha se concretizado, o fato deixou em aberto uma reflexão sobre o caráter contraditório da escolha dessa peça, adaptada de um clássico, como representativa da cultura negra brasileira.

A escolha de *Além do Rio* parece contradizer uma posição que, se não foi expressa por um integrante do grupo, foi acatada por ele. Trata-se da opinião do autor do programa da peça *Sortilégio* (encenada em 1963), Gláucio Gil, que escreveu: “o negro é a negação do grego, a negação de Orfeu. É o antiapolíneo, o seu fáustico por excelência” (Nascimento, 2004, p. 22). Esta afirmação indica claramente uma resistência à utilização de mitos que não fossem de matriz africana. A escolha de *Além do Rio* teria sido uma concessão, isto é, uma tentativa do grupo de evitar a Censura, lançando mão de uma peça que remetia ao repertório “clássico grego”? (COELHO, 2005, p. 160)

Essa tentativa de driblar a censura é uma possibilidade real, já que o teatro negro lidava todo o tempo com o preconceito, principalmente dos que queriam afirmar que o racismo inexistia no Brasil.

Através da reescritura dessa peça, Olavo propõe uma reflexão sobre essa herança africana que persiste na cultura brasileira. Ao construir um paralelo entre a tragédia grega de *Medeia* e a história do negro no Brasil, o autor remete-nos a tantas histórias vividas pelos negros nessas terras. Como exemplo, podemos citar a história da escrava Justina que matou os filhos por acreditar que seria separada deles.

De acordo com os depoimentos, Justina, que dormia com as três crianças, as retirara à noite, pela janela, afogando-as no tanque perto de casa. Em seguida, voltara ao quarto e ali tentara matar-se, cortando a própria garganta. Ferida, teria saído novamente pela janela, dirigindo-se à casa de João Claudino, carpinteiro e sitiante, que se negou a matá-la e tentou convencê-la a voltar para casa. Ela fugiu mais uma vez e ficou embrenhada no mato por oito dias, quando finalmente foi presa, com ferimento na garganta infeccionado. Justina viveu o suficiente para ser condenada a 42 anos de prisão simples. (CASTRO, 1997, p. 348)

A *Medeia* grega mata os filhos com um punhal, mas a *Medea* brasileira, ao modo da escrava Justina, mata os filhos afogados. A justificativa é diferente: não há ciúme no caso de Justina, mas há essa “dimensão de mercadoria” (CASTRO, 1997, p. 350) que Creonte irá aplicar a *Medea* quando a ameaça, dizendo “se não partires, serás posta a ferros e vendida como uma escrava qualquer” (OLAVO, 1961, p. 217). A história dessa escrava é uma amostra de um contexto social, ao mesmo tempo que é a história de Justina, a história de tantas outras negras escravizadas. Suas semelhanças com a reescritura de Olavo por certo não serão simples coincidências, como também

não são por acaso as referências que aparecem na poesia de Mello Moraes Filho (1844-1919), que, fazendo uma espécie de diagnóstico social, focava em sua obra o escravizado, denunciando os castigos e sofrimentos a que eram submetidos (DEIAB, 2006, p. 54). Com a produção desse autor podemos fazer outro cruzamento literário ao falar de seu poema “A feiticeira”¹⁸ no qual, à semelhança de Medea, “encontra-se uma

¹⁸ A Feiticeira

É noite! É meia noite! A Selva brava
Resona ao vento solto na folhagem!...
Tudo é paz e descanso! Só a escrava
Sente a atração do abismo e da voragem!

Um passo, um passo mais, ao prado aberto
Ella pede o veneno, a morte ás flores.
Horror! ser mãe e ver-se n’um deserto!
Viva! – orphão seu filho aos seus amores!...

Oh! Que longo pensar! Grilhões pesados
Do captiveiro arrasta a vida inteira!
Em torno – a prole vil dos desgraçados;
Pr’a tornal-a feliz – foi feiticeira.

Sim! Na calada das vigílias calmas,
Quando a onça boceja, ao abandono,
Fazia ella partir libertas almas
Aos succos acres que produzem somno.

(...)

Ao candieiro aceso da senzala,
Ergue-se e espreita a solidão infinda;
A feroz crueldade o céu abala,
E o ódio no seu peito augmenta ainda!

A porta abriu: ninguém seu plano entrava!
Ella sabe: a planície é vasta e núa!
Escolhe plantas a Medéa escrava,
Banhando o rosto negro á luz da lua.

Raízes e cipós ella os conhece,
As soleneas fataes, a strychnina;
Pé ante pé deslisa, - a grama cresce;
E as sementes espalha na campinha.

(...)

Porém, silencio! Eil-a, eil-a que torna...
Uma velha... a infância... ai! pobresinhas!
Do seio um philtro arranca, ao lábio entorna
D’alvorada da dor – das criancinhas.

Depois, sumiu-se; entrou n’esse aposento
Dos captiveiros do eito, é sina horrenda”
Da justiça de Deus o algoz cruento,
- A negra feiticeira da fazenda!” (MORAES FILHO *apud* DEIAB, 2006, p. 125)

‘mãe escrava’ que não se conforma em ser ‘mãe desgraçada’. Quando vislumbra a proximidade de seu infortúnio, resolve evitá-lo antes que este a atingisse.” (DEIAB, 2006, p. 125) A escravizada nesse poema, é associada a Medea, não apenas por matar os filhos mas também por ser uma feiticeira.

[...] no poema, tal ato cruel não é justificado por uma “maldade” ou “crueldade” inata à escrava. A culpada por este crime, para o autor abolicionista, era a própria escravidão. Esta instituição “abominável” corrompera a “mãe escrava”, que vivia em “horror”, que “era mãe, mas via-se num deserto”, que tinha “filhos órfãos de seu amor” e que produzira uma “prole vil de desgraçados”. Para ter alguma “felicidade” em cativeiro, tornara-se “feiticeira”.

Apenas a “feitiçaria”, aqui relacionada à negra escrava, seria capaz de promover um ato tão paradoxal: a “Medéia escrava” matava seus filhos, crendo que lhes fazia um bem. A negra acreditava que assassinar “as pobrezinhas” era equivalente a manumiti-las, tal como expresso no verso: “fazia ella partir libertas almas”. Na poesia, por mais ambíguo que pareça, a “negra feiticeira”, segundo sua própria lógica, seria uma “boa mãe”. (DEIAB, 2006, p. 126)

Como a Medea de Olavo, essa Medea é corrompida pelo preconceito que faz com que ela cometa esse ato, que para ela nada mais é do que uma atitude de “boa mãe” com o objetivo de salvar os filhos da escravidão.

Outra encruzilhada é a física (espacial), proposta pelo enredo da peça *Além do rio*, no qual Medea atravessou o rio acompanhando Jasão e foi colocada por ele para viver em uma ilha isolada. Nesse lugar ela vivia uma vida livre e, ao mesmo tempo, sem liberdade: esperava as idas e vindas de Jasão quando este bem entendesse, para visitá-la e ver os filhos; vivia com uma ama, rodeada pelas mulheres brancas que apareciam para lavar roupas na margem do rio, pelas pessoas que chegavam pelo rio para procurar sua ajuda (como Egeu), pelos vendedores que passavam, ignorando-a e indo para a vila, e rodeada pelo som dos tambores vindo das matas, dos quilombos onde os negros refugiados chamam pela sua presença. Um lugar onde todos sabem que Medea está e onde todos a ignoram.

Essa encruzilhada física amplia-se da forma real para a metafórica ao ser representada pelo coro, tanto o de lavadeiras, quanto o de negros, que transita por toda a peça, formando os limites que separam o mundo de Medea e de Jasão. “O coro de negros e o das lavadeiras representam essas bordas, as margens dos dois universos, entre os quais, sem nome originário, sem raízes e tradições, se movimenta Medea.” (MARTINS, 1991, p. 133) Esse mover-se, porém, não dá à personagem a possibilidade de evadir do lugar marginalizado no qual está fixada desde o primeiro momento, e que

vai sendo enfatizado à medida que o pouco ao qual ela tem direito (viver em uma ilha isolada de todos) vai sendo retirando dela (quando é banida de suas terras por Creonte).

Temos ainda uma encruzilhada que é a religiosa, refletida em diversos pontos como quando Jíngá aceita viver com Jasão, mas para isso precisa prometer abandonar sua religião (Candomblé) e aceitar ser batizada (catolicismo). Medea não faz mais seus trabalhos, mas continua sentindo grande atração pelo chamado dos tambores. A Ama avisa-a todo o tempo que ela não tem o direito de abandonar sua religião. Por outro lado, os brancos, que tanto criticam e ironizam a religiosidade e os poderes vindos com Medea de suas terras, são os que mais temem e mais solicitam que Medea os auxilie com suas mandingas. A própria Creusa, antes de se tornar noiva de Jasão, procura Medea para ajudá-la com seus conhecimentos a conquistar um amor. Na festa de noivado há o cruzamento entre o catolicismo na representação do nascimento de Jesus (comédia pastoril) e as danças negras (Maracatu e Lundu) que vão se misturar no terreiro da casa de Creusa, a noiva branca que dança entre os negros. Medea se recusa a utilizar seus conhecimentos para ajudar Creusa, Egeu e todos que a procuram, mas é o recurso do qual lança mão para se vingar de Jasão e Creusa e impedir o casamento quando se descobre abandonada. Fizemos aqui só um breve apontamento, já que abordamos mais detidamente sobre esse aspecto na seção 3.1.6.

A encruzilhada entre brancos e negros é enfatizada todo o tempo, primeiramente pela tentativa de preservar os limites que os separam. As lavadeiras criticam o modo de vida de Medea, pois ela “Vive como as sinhás brancas, com uma mucama ao seu lado” (OLAVO, 1961, p. 202); o casamento com Creusa também apresenta uma forma de cruzamento do branco com a mulher de classe (de raça nobre), que dará a ele o *status* social que lhe interessa. Creonte nega a validade do casamento de Medea e Jasão ao dizer que, por aquela ser negra, não pode ser esposa de Jasão - “Não conheço a sua carta de alforria, e quanto a teu casamento, não passas de uma escrava que dorme na cama do seu senhor” (OLAVO, 1961, p. 217) - e afirma que a negra nem mesmo pode ficar com seus filhos, já que esses nasceram brancos e foram batizados, pertencendo assim apenas a Jasão. Finalmente, o próprio Jasão tenta confirmar a fronteira entre negros e brancos ao afirmar que “Nenhuma mulher branca ousaria fazer o que fizeste” (OLAVO, 1961, p. 230).

Esses limites, porém, se desconstroem e perdem sua credibilidade ao longo da peça - quando lavadeiras cedem às semelhanças entre elas e Medea, assumindo que a

cor não diferencia as pessoas e que “dor de branco... dor de negro... ela é sempre a mesma dor. (OLAVO, 1961, p. 226), ou quando o branco Egeu busca o auxílio da negra e seus “feitiços” ou ainda quando a negra pare filhos louros que, por mais branca que tenham a pele, carregam nas veias o sangue da negra Medea, o que os torna mestiços e os fazem representar a encruzilhada entre as raças, como muitos brasileiros que escondem por detrás da pele clara a herança negra que carregam.

São muitas as características que o teatro negro deixa entrever em suas fissuras nessa dramaturgia que carrega

todas essas marcas: religiosidade e cultura como elementos de inspiração; discriminação racial como adversário a ser combatido; relevância de aspectos sociais, identitários, educacionais e bem-estar do cidadão negro; multiplicidade e amálgama de signos e referenciais técnicos e simbólicos; e espectador como testemunha e parceiro; estão a desvelar as vias por onde essa proposta se edifica. (LIMA, 2010, p. 50)

Todas essas características de um teatro que se quer identificar como negro, que busca afirmar o lugar do negro e o desvendamento de uma herança e de um novo olhar sobre ele, mostram que se a combinação de boa parte dessas marcas se faz presente em diversas encenações podemos apontar algumas perspectivas que caracterizem uma dramaturgia negra.

A necessidade de organizar uma análise dessa dramaturgia, enfatizando diferentes aspectos (temática, composição de personagens, Linguagem, inversão de valores, subtexto, relação com o ritual e a musicalidade, estrutura cíclica e encruzilhadas) para uma melhor visualização das marcas de um teatro negro nessa escrita, obriga-nos a abordar questões que retornam em vários pontos por estarem presentes em mais de um aspecto, já que o texto é único e, por isso, todos os elementos confluem para um mesmo objetivo. Mas, muitas vezes, esse retorno se dá para enfatizar questões diferentes, que um mesmo ponto pode sinalizar.

CAPÍTULO 4

ATO 4 - Dialogando com outras dramaturgias do teatro negro

[...]Falar de boca cheia: negro
Sem fugir do compromisso
com os mortos e com os vivos.
Armar-se com a palavra negro.
Gritar com exuberância: negro.
E perceber que o eco rompe o medo.
(Cutí)

4. 1 - Identidade

Embora não tenhamos conhecimento de encenações de *Além do rio* por grupos profissionais até os dias atuais, a peça é uma importante referência para a dramaturgia do teatro negro, exatamente por ter sido escrita para o Teatro Experimental do Negro, que ainda hoje é uma referência para os grupos de teatro negro contemporâneos. Esses grupos, apesar de nem sempre estarem nas grandes mídias, vêm ampliando seu espaço de ocupação, descobrindo formas de diálogo próprio que valorize a Cultura Negra, e desenvolvendo, a partir de seus antecessores, novas possibilidades de uma linguagem dramática e cênica que enfatizem as marcas de um Teatro Negro.

Atualmente, dentre os grupos de teatro negro do Brasil¹⁹ podemos citar: Bando de Teatro Olodum (BA), Grupo Afro Beré (CE), Grupo Cabeça Feita (DF), Cia. Teatral Zumbi dos Palmares (GO), Teatro Negro e Atitude (MG), Trupe Negra (MG), Grupo de Teatro Atual (PE), Grupo Luzes Cia Cênica (PI), Cia. de teatro Black e Preto (RJ), Cia. dos Comuns (RJ), Grupo Caixa Preta (RS), Grupo Ação Zumbi (SC), Grupo Okun de Cultura Afro Brasileira (SP), dentre outros.

Essa é só uma pequena fatia se levarmos em conta que mais de cem grupos de teatro negro participaram do *I Fórum Nacional de Performance Negra*, idealizado pela Cia. dos Comuns e Bando de Teatro Olodum, que aconteceu em 2005, tendo suas edições posteriores em 2006 e 2009. Segundo Lima (2010, p. 76), o evento, juntamente com os grupos aliados, vem realizando um mapeamento dos grupos de teatro negro atuantes no Brasil.

O Fórum Nacional de Performance Negra nasce da compreensão de que o Brasil precisa de um teatro e de uma dança que expressem a grandeza da influência de sua população negra. Daí a necessidade de potencializar a capacidade criativa e transformadora dos grupos e companhias negras nas artes cênicas que, nos últimos anos, têm

¹⁹ Nomes dos grupos participantes do II Fórum Nacional de Performance Negra, registrados pela publicação oficial do evento.

enriquecido o cenário cultural, promovendo um mergulho profundo na busca de certo tipo de dramaturgia, de música e de dança até então ausentes dos palcos brasileiros. O crescimento recente, em número e visibilidade, de grupos e companhias negras não é um fenômeno isolado. Isso parte de uma linha de continuidade histórica que antecede o século XIX e passa pelas iniciativas dos anos 1940 e 1960, marcadas pela presença do Teatro Experimental do Negro/TEN, criado por Abdias do Nascimento; do Teatro Popular Brasileiro, fundado por Solano Trindade; do Grupo Brasileira, dirigido por Haroldo Costa; e do Teatro Profissional do Negro/TREPON, de Ubirajara Fidalgo. (BANDO DE TEATRO OLODUM E CIA. DOS COMUNS, 2005, p. 8)

Vê-se, portanto, que a importância da organização dessas reflexões e da construção de uma consciência político/social sempre esteve presente nos grupos de teatro negro, desde o TEN, que já apontava para a necessidade do fortalecimento da ideia de identidade racial.

[...] acreditamos que o maior desafio para o teatro negro engajado no Brasil, atualmente, ainda seja a nebulosa identidade racial da nação. Por conta disso, mais fôlego se fará necessário para alcançar a continuidade. E, pelo que pudemos observar, forças para isso parecem não faltar. Recentemente (desde o ano 2000), mais um movimento vem trazendo um novo vigor ao teatro negro no Brasil. Nos reclames trazidos pelos novos grupos aparecem bandeiras similares aos pioneiros desse teatro. É possível perceber também que os novos não desprezam os erros e acertos daqueles que lhes antecederam. (LIMA, 2010, p. 70)

Esses novos grupos cada vez mais compreendem a urgência de se investigar a sua própria herança histórica para recuperar valores que foram desconstruídos pelo estabelecimento de uma hegemonia branca. Segundo Munanga (2009, p. 19), a busca pela identidade negra incide sobre vários problemas, como “a alienação do seu corpo, de sua cor, de sua cultura e de sua história e conseqüentemente sua inferiorização e baixa estima; a falta de consciência histórica e política.” Recuperar a identidade étnica neste contexto é algo que só o negro pode fazer e tal recuperação começa com a aceitação de todos os seus atributos.

Ao costurar uma fala com preocupações identitárias, esse teatro mira um principal propósito: conscientizar e fortalecer o cidadão para enfrentar a situação de opressão. No cumprimento desse propósito são utilizados como emblemas de afirmação os valores e referenciais negros (a fala local, com todas as suas interjeições; as histórias, os referenciais simbólicos, religiosos, culturais; a musicalidade e os modos de relacionamento) como forma de unificação dessa comunidade e despertar para uma consciência coletiva. (LIMA, 2010, p. 248)

Mas o discurso pretendido, pensando-se em dramaturgia, deve emergir, tanto como ideologia, quanto como forma, de modo que se alcance, objetivamente, liberdade de expressão que deverá ecoar no resgate de uma estética que não se submete simplesmente a modelos já canonizados, mas que transgride e encontra sua forma específica. A compreensão dessa forma é uma busca dos pesquisadores do teatro negro:

Em 1995, no livro *A cena em sombras*, detendo nosso olhar sobre a criação dramaturgic e cênica do Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento em 1944, postulávamos a possibilidade de se qualificar um teatro negro por eixos teóricos e metodológicos que: a) sublinhavam os parentescos estilísticos, textuais e teatrais de suas produções com o imaginário e com as tradições performáticas afro-brasileiras e africanas, elegendo operadores teórico-conceituais oriundos dos princípios cognitivos e de visão de mundo ali reelaborados; b) apontavam os intercâmbios de repertórios nas estruturas de composição cênica e dramaturgic entrecruzadas na linguagem e na *performance* teatral, em particular os oriundos dos rituais afro-brasileiros; realçávamos, ainda, no TEN, a reficcionalização da persona negra como corpo de memória do conhecimento, contando o adjetivo negro como uma episteme, um saber e, não apenas, como uma epiderme, uma causa, um lamento ou um pesar. (MARTINS, 2010, p. 126)

A existência, ou não, de traços similares na estética da dramaturgia e de espetáculos do teatro negro, mesmo que separados temporal e espacialmente, pode sinalizar especificidades dessa dramaturgia.

Ainda que pesem as diferentes distâncias geográficas, circunstâncias sociais e históricas que envolvem as várias experiências desse teatro, nas várias partes da Diáspora, é notável observar como seus traços e resultados expressivos são similares. (LIMA, 2010, p. 50)

Em busca destas similaridades, com o intuito de distinguir traços característicos da dramaturgia do teatro negro, neste capítulo, e tomando como base a nossa análise realizada no capítulo três da peça *Além do rio*, abordaremos as peças *Silêncio*, da Cia. dos Comuns, e *O Negro, a Flor e o Rosário*, da Trupe Negra, para concluir nossa empreitada. Temporalmente, essas duas peças, escritas em 2007 e 2008 respectivamente, se distanciam por cinco décadas da peça de Agostinho Olavo (escrita em 1957). Espacialmente temos uma relação de aproximação entre as peças *Silêncio* e *Além do rio*, ambas do Rio de Janeiro (RJ), e de distanciamento em relação a *O Negro, a Flor e o Rosário*, de Belo Horizonte (MG).

4.2 – Panoramas históricos

É importante observarmos, ao nos referirmos às peças citadas neste capítulo, a diferença do panorama histórico em que cada uma está inserida e dos objetivos que buscam alcançar, cada qual, em seu tempo e lugar.

Além do rio, de Agostinho Olavo, foi escrita em 1957, período da grande censura que lhe negou o direito ao palco. À *Além do rio* foi negada, inclusive, a autorização de sua apresentação como representante da cultura brasileira em evento no Senegal, em 1966 (fato já mencionado no capítulo 2 deste trabalho). Segundo Evani Lima (2010, p. 59), as consequências do desenvolvimento da ideia de nação que ocorre na era da ditadura Vargas definirão o ideal de branqueamento no país, que já vinha sendo disseminado desde a Lei Áurea.

É nesse período, que vai do final de 1930 a 1950, que todo esse discurso vai se consolidar de modo definitivo enquanto ideal nacional. Para tanto, outro ideário será fortalecido: o ideal de *democracia racial* e a crença na “ausência de preconceitos e de discriminação racial e existência de oportunidades econômicas e sociais iguais para brancos e negros”. Sentenças essas que, como ressalta a filósofa Sueli Carneiro: “além de estabelecer uma falsa consciência sobre as relações raciais no Brasil, impediu por quase um século que as práticas de discriminação fossem criminalizadas”. (LIMA, 2010, p. 59, grifo da autora)

O TEN irá sofrer essas consequências, das mais diversas formas, ao desnudar, em seus trabalhos, as questões do racismo no Brasil. Um texto escrito no *Correio da Manhã*, em 9 de dezembro de 1947, deixa claros vestígios da insistência na afirmação da democracia racial.

Parece-me errada a orientação de encenar peças que ficariam bem na América, onde o negro é surrado e perseguido [...]. Cumpre aos seus dirigentes melhor escolher o seu repertório e não falar [em racismo] através de personagens num país onde, graças a Deus, a não ser para uma meia-dúzia de retardados mentais, não existem diferenças raciais. (LIMA, 2011, p. 84)

Essa tentativa de deslegitimar a relevância do estabelecimento de um teatro negro através da afirmação da inexistência do racismo no Brasil persiste até os dias atuais, ainda que ele (o racismo) esteja cada vez mais protegido por um silêncio que tenta imobilizar o negro no seu lugar de inferiorizado. O conceito de raça, que foi substituído pelo conceito de etnia, não aponta grandes mudanças já que os problemas enfrentados continuam a ser os mesmos.

Nesse simulacro de naturalização, banalização das relações raciais no Brasil, cabe a nós – cidadãos afro-brasileiros – sermos cômicos de que o racismo, de acordo com Munanga (2004), na sociedade contemporânea, não prescinde mais do conceito de raça ou da variante biológica, visto que o racismo reformula-se alicerçado nos conceitos de etnia, diferença cultural ou identidade cultural, não obstante, as vítimas são as mesmas de outrora e as raças de outrora são as etnias de hoje. (MOURA, MOURA, 2011, p. 869)

Assim, estamos consoantes com Moura e Moura: evidentemente a mudança da terminologia não altera o preconceito nem as vítimas dele. Os grupos de teatro negro contemporâneos continuam enfrentando problemas semelhantes aos dos seus antecessores. Por isso, dentre tantos silêncios abordados pela Cia. dos Comuns, há um que os artistas julgam importante destacar; afinal, o espaço do artista negro, reflexo do espaço do indivíduo negro na sociedade, permanece, em muitos casos, limitado, rebaixado ou folclorizado.

O quadro da diferença social é enorme.

A maioria dos encarcerados nos presídios brasileiros, é negra;
A maioria dos favelados, é negra;
A maioria das crianças e jovens mortos nas guerras do tráfico, é negra;
A maioria analfabeta, é negra;
A maioria da população de rua, é negra;
A maioria desempregada, é negra;
A maioria das crianças mortas por falta de higiene, de comida e de saúde, é negra;
A maioria dos manicômios, é negra;
Como também é negra a maioria nas filas dos postos de saúde, nas enormes filas para matricular os filhos, nas escolhas públicas sucateadas, sem equipamentos, sem professores, sem segurança, sem...(CIA DOS COMUNS, 2007, s/n)²⁰

Parece-nos que a denúncia procede, pois se houvesse, realmente, uma democracia racial esse quadro já teria sido alterado. Quanto à questão da censura enfrentada pelos grupos de teatro negro nas décadas anteriores, nos dias atuais, embora legalmente a ditadura tenha acabado, ainda podem-se perceber os fortes traços herdados dela.

É preciso que a gente tenha também consciência política, coisa que foi exterminada pela ditadura. Pode parecer que a ditadura acabou, mas ela só mudou de forma; não é mais a ditadura armada, gerada pelo golpe: a primeira ditadura. Basta para isso ver como as notícias são manipuladas no dia-a-dia, como o discurso engendrado para fazer com que pessoas como eu – da minha classe, com a mesma função que eu

²⁰ Programa da peça *Silêncio*, da Cia. dos Comuns, 2007.

tenho, envolvidas na mesma luta que eu – falem de política, de cultura, desse governo como se as coisas não tivessem mudado. Falar desse momento do Brasil como se o Brasil não tivesse mudado. O Brasil mudou. Claro que ainda não é o Brasil que queremos, mas é o melhor que já tivemos, não tenho dúvida disso. Então há uma manipulação de informações, de comunicação por parte daqueles que tem o poder da palavra. (MEIRELLES, 2006, p. 10)

Depoimentos como este pesam em nossa pesquisa. Entendemos também como uma espécie de depoimento a peça intitulada *Silêncio*, da Cia. dos Comuns. Outro testemunho marcante é o de Maurício Tizumba, um dos mais reconhecidos artistas (músico, compositor, escritor e ator) mineiros,²¹ que fala em tempos contemporâneos da necessidade de se contar a história verdadeira do negro brasileiro, devolvendo a ele a sua dignidade 'roubada'. Através da recuperação da identidade do negro alcançaremos o reconhecimento de seu valor, de sua herança estética, filosófica, moral, ética e cultural veiculada através das suas histórias, danças, cantos, práticas de todo tipo. Neste sentido, o poder que agora manipula *em silêncio*, que define as informações que podemos ou não receber e que delibera a forma de comunicá-las é ainda mais perigoso e escorregadio. Por isso, faz-se tão importante o desenvolvimento dessa consciência política e identitária do artista negro para se posicionar e desvendar no que é dito o que não quer ser comunicado.

Numa análise espacial do teatro negro feito no Rio de Janeiro/RJ e em Belo Horizonte/MG temos perspectivas bastante diversas.

O Rio de Janeiro é até hoje um “polo de desenvolvimento do teatro negro” (DOUXAMI, 2001, p. 330); embora tenha sofrido momentos de ruptura, como foi o fim do TEN em 1968, a tradição do teatro negro se conservou. Alguns grupos surgiram antes mesmo do final do TEN, formados muitos deles por ex-atuantes do Teatro Experimental do Negro que desejavam uma continuidade. Douxami (2001) aponta alguns desses grupos, como Grupo Ação (1966), Grupo Bruzundanga (1980), Grupo do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (1978-1980), fundado por Léa Garcia, Grupo de Militantes do Seminário Nacional do Universitário Negro (1995), Companhia Black e Preto (1993) e Companhia Étnica de Dança e Teatro (1994), formado por ex-integrantes da Companhia Black e Preto. Destes, apenas os dois últimos grupos continuam atuantes no Rio de Janeiro, juntamente com outros grupos, e, só para citar

²¹ TIZUMBA, Maurício. *O Negro, a Flor e o Rosário*, Registro em DVD. Agradecimentos no final da apresentação.

alguns, podemos apontar o Teatro Profissional do Negro - TEPRON (1970), fundado por Ubirajara Fidalgo (1949-1986), considerado o primeiro dramaturgo negro do Brasil²² e a Cia. dos Comuns (2001 - observada neste capítulo).

Sobre o teatro e a dança negra na cidade de Belo Horizonte, em se tratando de reflexão sobre a evolução desse teatro na capital mineira, poucas são as referências teóricas encontradas. Quanto aos grupos atualmente ativos podemos citar a Companhia Será Quê? (1992), Teatro Negro e Atitude (1993), Cia Baobá de Arte Africana e Afro-brasilidade (1999), Grupo Cultural NUC (2003), Trupe Negra (2008), dentre outros.

Sergio Pererê, músico e ator mineiro, destaca as características do teatro negro atualmente em Belo Horizonte²³:

Hoje vejo o teatro negro em BH em processo de expansão devido à quantidade e à qualidade dos atores. Creio que estamos em um momento em que se desperta uma consciência dentro das artes negras que transcende ao fato de ser negro fazendo teatro e aos estereótipos que remetem ao período colonial. É claro que como disse antes estamos em processo, mas tendo tantos artistas de qualidade e atentos poderemos dar grandes saltos na direção de um teatro rico e moderno feito por negros, capaz de retratar os mais diversos temas e capaz de dialogar com o mercado artístico mundial.

Um ponto importante destacado por Pererê é a grande quantidade de atores negros com trabalho de qualidade em Belo Horizonte. A busca pela construção desse novo teatro mais rico e moderno esteticamente vem movendo muitos grupos na capital mineira.

O já mencionado Maurício Tizumba afirma que embora seja grande a quantidade de atores negros na capital, a dificuldade está em enfrentar o racismo que ainda freia as possibilidades de trabalho.

Ainda é muito tímido o teatro negro em Minas. A gente tem o Grupo Teatro Negro Atitude em BH há mais de 18 anos, mas é um grupo invisível na cidade, pouco pode fazer. Nos anos 80 fizemos um espetáculo com elenco negro ainda no antigo DCE da Gonçalves Dias, texto de Ricardo Aleixo (*Jogo de Guerra Male*), direção de Adyr Assumpção. No elenco éramos mestre João, Tizumba, Zelita Lúcia Ventania. Não foi ninguém, mas já iniciávamos um caminho com teatro negro contemporâneo com elenco negro. Hoje temos muitos atores negros em BH, mas não tem serviço pra nós, pois BH é muito racista. Então temos que lutar com mais afinco pra entrar no mercado, temos que fazer de tudo como o teatro em geral faz, mas no nosso caso é mais difícil. Depois de *Besouro Cordão de Ouro*, no Rio, onde

²² Informação retirada do *site* <http://bandodeteatro.blogspot.com.br/2011/02/ubirajara-fidalgo-primeiro-dramaturgo.html>.

²³ PERERÊ, Sergio. Depoimento colhido para esta pesquisa.

eu e Pererê estávamos no elenco, com direção de João das Neves, de encomenda, criamos outros espetáculos e estão vindo mais. Acredito que de agora pra frente a cena do teatro deve melhorar em Minas, pois a tendência é ela ficar cada vez mais... cada vez mais preta, não só trabalhando com elencos negros, mas misturando também, com negros fazendo papéis dignos em outros espetáculo de elenco misto. É isso.

A questão do negro em papéis dignos já era uma luta do TEN, que, segundo este depoimento, podemos perceber, se estende até os dias atuais. O negro, para se colocar no mercado, precisa criar o seu espaço, fazer um teatro onde ele possa realmente mostrar o seu trabalho e não se contentar apenas com papéis secundarizados ou estereotipados.

Gil Amâncio, ator, músico, professor, diretor artístico e produtor cultural, aponta uma questão importante para se refletir sobre não só o teatro negro, mas a arte negra em sentido mais amplo.²⁴

Quando falamos de arte negra falamos de uma arte que habita as zonas de fronteira das linguagens artísticas. O que seria então um teatro negro? Um teatro cuja temática seja negra? Onde o elenco é formado por negros e negras? Onde os elementos estéticos sejam fundamentados nas performances religiosas, festivas, culturais do povo negro? Segundo alguns estudiosos, o teatro (na sua acepção clássica, de um ato de representação) não tem raízes na África. Para eles, o teatro teria aparecido no continente africano a partir do momento em que os pesquisadores europeus queriam estudar os rituais africanos e não podiam ir no momento em que esses rituais aconteciam. Ao pedir que as pessoas (re)apresentassem seus rituais para que eles pudessem assistir e documentar, tal fato foi aos poucos espetacularizando aquilo que era prática social integrada à vida das pessoas. Esse tipo de prática para o africano não fazia sentido, já que para eles a experiência estética ocorre atravessada pelo indeterminado, o acaso, o que permite o exercício de ampliação da consciência. Ou seja, uma experiência que nos ajuda a viver, compreender, imergir de forma mais intensa e profunda nas questões humanas. Daí as artes do som, do movimento e visuais serem as artes que mais têm afinidade com esse pensamento, pois permitem uma maior flexibilidade e interatividade na sua produção. Há uma carência de estudos, pesquisas sobre o que o sociólogo e DJ Paul Gilroy fala (no seu livro *Atlântico Negro*) sobre a produção de uma contracultura ao modelo capitalista, cristão, masculino, branco, positivista e cartesiano que emerge nesse trânsito da diáspora africana. Em um encontro no Senegal de músicos, dançarinos e intelectuais negros surgiu uma pergunta: O que nós, artistas negros estamos produzindo? Em Belo Horizonte, por exemplo, temos uma cena negra que a sua diversidade e riqueza está no grau de interação que ela promove com os elementos musicais, coreográficos, plásticos, teatrais e políticos. Nesse sentido a cidade nos oferece espetáculos como os de dança afro, que buscam elementos teatrais em

²⁴ AMÂNCIO, Gil. Depoimento colhido para esta pesquisa.

sua narrativa, espetáculos como *Galanga* e *O Negro, a Flor e o Rosário*, onde percebemos que a palavra no sentido teatral ganha mais destaque, mas que ao mesmo tempo a dança e a música estão ali presentes. E performances como *Blacktronic* e *Ponto Riscado*, do Coletivo Black Horizonte, *Q - poesia & música*, *Prólogo Monólogo da Menina Deus*, da Sociedade Lira Eletrônica Black Maria, *Quilombos Urbanos*, *De Patangome na Cidade*, da Cia Será Que? e as performances do Renato Negrão, onde os limites entre as artes se tornam mais tênues e não se consegue uma identificação tão rápida com uma linguagem dominante. Se a arte negra, entendida como algo que acontece nos espaços convencionais do fazer artístico, resulta de uma relação transmidiática entre as linguagens artísticas, observamos que não é diferente quando estamos na Praça Sete assistindo a uma roda de capoeira e somos capturados pela teatralidade do jogo, a dramaticidade dos movimentos que ora se apresentam como dança, ora como luta, ora como brincadeira. Ou quando, numa festa do reinado, o mestre da guarda de congo vocaliza uma ladainha acompanhado de um ritmo e um gestual dramático, marcados por um tambor. Ou num terreiro, assistindo a dança dramática de um orixá que narra o seu mito. Como separar arte e vida? O que estamos assistindo? Um teatro, uma dança, um ritual?

As questões que Gil Amâncio coloca estão bem no cerne dos estudos atuais sobre arte. Mas independentemente da questão geral em relação à arte, com seu depoimento, ele nos faz refletir sobre a pertinência e riqueza da arte negra, que se coloca para além do espaço convencional e que, se é tímida ainda a sua presença em Minas, fora dela ecoam vigorosamente as imagens, sons e perspectivas de uma arte negra brasileira e mineira.

4.3 - *Silêncio e O Negro, a Flor e o Rosário*

Como apontamos, as peças do Rio de Janeiro, *Silêncio* (2007), e de Belo Horizonte, *O Negro, a Flor e o Rosário* (2008), foram escolhidas para essa análise pela diferença e riqueza estética que ambos os textos propõem, permitindo mais amplo estudo no diálogo com os traços identificados na obra de Olavo.

A *Cia. dos Comuns*, fundada pelo baiano Hilton Cobra, iniciou seus trabalhos em 2001 na cidade maravilhosa.

A Comuns apresenta um trabalho fincado na cultura negra brasileira (memória negra, capoeira, funk, entre outros), associada a uma linguagem robusta e uma assinatura estética bem expressiva nos figurinos, na luz e na ambientação. É singular também nesse grupo sua conexão com expressões do pensamento negro brasileiro como Milton Santos, Lélia Gonzáles, Luíza Main, Makota Valdina, Kabengele Munanga, Edson Cardoso, entre outros. (LIMA, 2010, p. 72-73)

Numa perspectiva semelhante à do *Bando de Teatro Olodum*, a *Cia. dos Comuns* “na ausência de uma dramaturgia que atenda as suas necessidades e comporte as particularidades de sua proposição (...) tem confeccionado e adaptado seus textos” (LIMA, 2010, p. 189). A meta comum de ambos os grupos parece ter origem na presença do diretor Márcio Meirelles (fundador e diretor do Bando de Teatro Olodum) nos primeiros cinco trabalhos da Companhia. Pela adaptação e pela criação de uma dramaturgia própria, eles

(...) buscam por meio das artes cênicas refazer toda uma tradição já estabelecida sobre a afrodescendência. Ao recontar a história afro-brasileira a partir de seu lugar de enunciação, o grupo se lança em um desafio de colocar sob suspeita todas as ‘verdades’ propagadas durante anos sobre a comunidade negra. (...) a Cia dos Comuns constrói um repertório que evidencia claramente o anelo de ocupar um determinado espaço no mundo da dramaturgia que atente para a possibilidade de (re)significação desse ser de papel. (ROCHA, 2009, s/n)

Combatem assim os estereótipos e propõem ao espectador um novo olhar sobre o negro enquanto personagem da cena e da vida.

A peça *Silêncio*, criação coletiva da Cia. dos Comuns, primeira direção de Hilton Cobra depois da larga experiência como ator sob a direção de Márcio Meirelles, aborda não o silêncio, mas os vários silêncios aos quais os negros são submetidos pelo racismo, ora escancarado, ora velado, mas inegavelmente presente na sociedade contemporânea:

Como seria esse silêncio? Silêncios históricos, silêncios individuais, guerras, terrorismos, valores esquecidos, os silêncios dos povos ainda manipulados, ainda subjugados. Os silêncios e os gritos. Quantos gritos ainda não gritados, na vida de uma gente comum, na vida de tantos homens e mulheres negras do nosso mundo? Silêncios de dor, gritos de felicidade; silêncios de paixão, gritos de prazer, silêncios poéticos, gritos sonoros... quantos sons novos e milenares poderão ser construídos em suas gargantas? (CIA. DOS COMUNS, 2007)²⁵

Para se apropriar desses silêncios, a peça mantém algumas características dos espetáculos anteriores da Companhia, tais como música ao vivo, inspiração marcante na religiosidade de matriz africana e ainda outros elementos que analisaremos mais detidamente ao longo do capítulo.

²⁵ Apresentação e texto da peça publicado no programa da peça. Impresso sem numeração de páginas.

A Trupe Negra de Belo Horizonte, criada por Maurício Tizumba,²⁶ segue na mesma direção. Seu fundador afirma no programa da peça *O Negro, a Flor e o Rosário* o seguinte: “Tomei coragem de montar este espetáculo depois de ter trabalhado dois anos com o grande mestre João das Neves.” A obra é, na verdade, fruto de um diálogo. O mestre Tizumba,²⁷ que há mais de trinta anos se empenha como músico, compositor, cantor e ator em desenvolver um importante trabalho de cultura negra em Belo Horizonte, assina a concepção, roteiro, música e direção musical do espetáculo *O Negro, a Flor e o Rosário* apresenta

contos e fabulações míticas que integram a nossa cultura. A montagem inicia com um cortejo que remete o público para o campo dos rituais do Congado. Ao som de um tambor, tocado por Tizumba, as atrizes, entoando uma cantiga adentram o teatro e como se estivessem fazendo parte de um terno da Congada, encaminham para o palco, onde serão recuperados distintos mitos que serão performatizados cenicamente. (ALEXANDRE, 2009, p. 111)

O musical, que se inicia com a apresentação dos Orixás, seguida da história da orixá Matamba, conta também as histórias “Zumbi dos Palmares”, “Dandara”, “Saci Pererê”, “Cosme e Damião” e “Nossa Senhora do Rosário”. Não bastasse a dicção, a textura, o tom e a potência da voz de Tizumba nessa encenação, a força da cultura negra no palco é *mimesis* de vigor e poder.

4.4 - Similaridades nos traços expressivos

Como as peças em análise neste capítulo foram encenadas e pudemos ter acesso não só ao texto dramático, mas ao texto espetacular e às informações sobre ele, optamos por não ignorar esse elemento e aproveitá-lo como enriquecedor da análise.

4.4.1 – Temática

De Olavo a Tizumba vê-se uma permanência: a temática da escravidão e do preconceito. Presentes na peça de Olavo de forma inequívoca, elas podem também ser identificadas tanto na peça *Silêncio* quanto em *O Negro, a Flor e o Rosário*. Em *Silêncio*, as personagens desvendam nas relações contemporâneas resquícios da escravidão que gerou o preconceito arraigado até os dias atuais, quando, não sendo mais

²⁶ TIZUMBA, Maurício. Programa do espetáculo *O Negro, a Flor e o Rosário*.

²⁷ Disponível em: <<http://www.tizumba.com/artista.html>>. Acesso em: 12 set. 2012.

escravizados, os negros são discriminados de uma forma mal disfarçada, mas protegida por uma falsa democracia racial que tenta denegrir e apagar a herança africana.

VALÉRIA

(...) Histórias de nossos pais vindo e sumindo, para matar o que nós queremos contar/ Perdas/ Por que sofremos com as perdas? Há perdas? E onde?/ Mutismo histórico/ Movimentos reprimidos sem acenos e para quem? ...(CIA DOS COMUNS, 2007, s/n)

O desaparecimento das histórias que são a herança dos afro-brasileiros, omitidas pela cultura vigente, que tenta silenciá-las - constringendo ao mesmo tempo o silêncio em relação a todas as manifestações de racismo ainda presentes em nossa cultura -, mostra uma sociedade que tenta apagar uma herança através da omissão de seu valor.

Na peça *O Negro, a Flor e o Rosário* o tema da escravidão aparece nas histórias de Zumbi, Dandara e na história final de Nossa Senhora do Rosário, mas, em todas, de alguma forma o negro é reconhecido como o vencedor, o herói e o resistente.

O diferencial do texto de *O Negro, a Flor e o Rosário* é a forma de abordagem da escravidão: a peça não pretende falar desse momento por um viés negativo, do ataque, do sofrimento e da dor, mas faz uma apologia enaltecendo o negro em cada história, da beleza das personagens, da força e dos valores. As histórias focam a recuperação da história dos seus personagens por um viés valorativo que apresenta uma herança nobre. Trata-se de um passo largo para a construção da identidade do povo negro.

4.4.2 - Composição de personagens

Em *Silêncio*, Cobra (2007) esclarece: “Personagens, não: EXPERIÊNCIAS. Cansei de falar em teatro através de outros. Dá um tempo!” No texto, o nome impresso antes de cada fala é o dos atores: “Anna Paula”, “Bruno”, “Cridemar”, “Débora”, “Fábio”, “Gabi”, “Rodrigo”, “Sarito” e “Valéria” - os autores do texto, junto ao restante da equipe.

Embora o texto tenha esses diversos olhares, a composição das personagens parece ter um caráter de coletivo. A peça parece ser um texto único, falado pela mesma personagem que, ao mesmo tempo, é um indivíduo e todos os que enfrentam a solidão por ser negro ou ainda por ser mulher e negra (e, por isso, enfrentar o preconceito dobrado). Os personagens são vozes do coletivo e do individual, corpos que se misturam em cena, se atropelam, se atiram no chão ou voam como “Corpos explodem

em um e em muitos” (CIA. DOS COMUNS, 2007, s/n). O personagem é o negro em busca de sua palavra, de sua voz, de sua história, das vozes que foram caladas.

Em *O Negro, a Flor e o Rosário*, não há personagens fixos: o ator e as nove atrizes se revezam, fazem a base musical, cantam, dançam, manuseiam os bonecos em cena (que representam Zumbi dos Palmares e Dandara) e se metamorfoseiam nos personagens das histórias contadas. O ator Tizumba acrescenta a essas funções a de narrador, o que não impede que, em determinado momento, rodeado pelas atrizes em cena, se troque para a representação do Saci Pererê, que contará sua própria história.

Esse entrar e sair das personagens e das histórias reforça o caráter épico-narrativo da encenação, conduzida sem promover quebras que atrapalhem o fluxo da encenação.

4.4.3 – Subtexto

Em *Silêncio*, a arte é instrumento para o questionamento da situação do negro na atualidade “também”, mas não apenas. O espetáculo preserva sua autonomia através da riqueza estética e discursiva. *Silêncio* é um teatro de engajamento, porque além da apreciação à riqueza da encenação, do texto, das referências, da estrutura e dos elementos utilizados em cena, permite ao espectador uma reflexão sobre a situação do negro e sobre o preconceito velado, característica da nossa sociedade atualmente. Há muita coisa a dizer sobre o passado que omite uma herança valiosa e sobre o que há de oculto no mundo atual, mas para desvelar isso é preciso reencontrar a “palavra”.

Você a viu?
Eu estou procurando a minha PALAVRA!
Ela estava aqui inteira.
Mais precisamente nas minhas mãos, que em meus lábios.
Cadê?... Cadê?... Cadê?... Perdida no caminho
Sinto que ela... ela deve estar aqui... como folha e gelo...
E não adianta emudecer os lábios para forjar o silêncio!!!
Digam!
Eu não irei esmagar aquele que a roubou de mim.
Perdi, apenas.
Não lançarei teus feitiços persuasivos de esperanças
Para confundi-los em bélicas razões pintadas nas cidades.
Cadê?... Cadê?... Cadê?
Virem as mãos!
Virem as mãos. (CIA. DOS COMUNS, 2007)

A palavra está escondida nesse silêncio que cala a voz do negro e ao mesmo tempo tenta omitir o racismo vigente, silêncio que prega uma falsa tolerância ao

“diferente” perante os moldes impostos pela sociedade, que prega a hegemonia branca. Essa suposta “mensagem” impressa na peça da Cia. dos Comuns não é colocada de forma panfletária ou gratuita, mas é deslaçada simbolicamente para um discurso do corpo, da voz, da poesia textual e das sonoridades. Jarbas Bittencourt fala dos caminhos perseguidos para a elaboração da estética de *Silêncio*.

Percorremos, nesses momentos de especulação conjunta, caminhos que nos permitiram pôr em diálogo conceitos da psico-acústica e mitos africanos, o discurso verbal e o silenciamento do ser, o fluxo ininterrupto do pensamento e a seleção realizada entre cérebro e aparelho auditivo, escolhendo o que se quer ouvir dentro da floresta sonora em que nos encontramos.

Seja pelos caminhos da física ou da metafísica, concordamos quanto ao silêncio como fenômeno subjetivo. E talvez do mergulho em nossa subjetividade tenhamos chegado à loucura cotidiana e pessoal de cada um, especificando as neuroses geradas pela discriminação racial na população negra à qual pertencemos. (CIA. DOS COMUNS, 2007, s/n)

Percebe-se, aqui, um perseguir que passa pelo social, mas focando o individual. É até ele que o espetáculo conduz, pois só no individual está a percepção dessas questões que atingem o coletivo. O social e o individual se interpenetram nessa obra, num movimento de ir e vir que é inerente ao ser humano, que não pode abdicar de nenhuma dessas realidades em si. O contato com as experiências vivenciadas pelos autores não aleija a obra, não a torna sua dependente; mantém, obviamente, sua perspectiva social na atualidade, mas não abdica de seu lugar de criação artística, viva e cheia de ecos que emergem das fissuras da obra.

Em *O Negro, a Flor e o Rosário* o subtexto não quer dizer outra coisa que a dita pelo texto: o que se quer é enfatizar no texto que aquela é a história como deveria ser contada, a história sem os estereótipos impostos pela cultura branca. A história do negro contada como deve: pelo próprio negro.²⁸ A forma divertida que o autor/ator encontra de contar a história não perde de vista o cuidado em revelar os pontos que fazem dela uma história positiva da herança africana e não a insistência da história negativa. Não existe história única²⁹, embora a cultura brancocentrista insista em disseminar a história que está de acordo com os seus interesses.

²⁸ Trecho da fala de Tizumba recolhido no agradecimento ao final da apresentação.

²⁹ ADICHIE, Chimamanda. *Os perigos de uma história única*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY>>. Acesso em: 14 de setembro de 2012.

4.4.4 – Linguagem

O espetáculo realizado pela Cia. dos Comuns trata poeticamente da busca por um lugar que foi silenciado. A poesia está na linguagem corporal tanto quanto na vocal ou até mesmo em maior grau, já que o texto em muitos momentos do espetáculo surge em gravação (voz em *off*), os atores são corpos que transitam em meio àquela fala gravada, fala do corpo e o silêncio da fala presente. A rubrica “O palco é tomado pelo vazio. Segundos depois o palco é invadido por legiões de corpos manifestos em legiões de rezas. Corpos explodem em um e em muitos.” (CIA. DOS COMUNS, 2007, s/n) deixa transparecer, em sua indicação poética, a metáfora que deve persistir na ação, “palco tomado pelo vazio” como o silêncio das vozes que, mesmo caladas, são cheias de significados, tomam a boca, o corpo, os atores e espectadores, como um vazio que ocupa, que toma, que possui.

A linguagem da Trupe Negra recupera, na representação de *O Negro, a Flor e o Rosário*, a função do *griot* tão presente na cultura africana.

Além de artista, músico, contador de histórias, genealogista, conselheiro de reis, o *griot* é sobretudo, o personagem que vai mediar toda espécie de conflitos. A transmissão de conhecimento para a formação e educação da comunidade a que pertence também é outra característica importante no que se refere à sua atuação na sociedade. Isso se dá através das histórias e dos provérbios que conta e que sempre sintetizam uma filosofia de vida que passa de pai para filho. (BERNARD *apud* LIMA, 2010, p. 238)

O contador de histórias (Tizumba) enfatiza a linguagem didática da peça, no melhor sentido da palavra (didática), com o objetivo de fazer refletir sobre a cultura negra. O *griot* da peça diz: “Escolhi umas poucas histórias que falam do negro, da flor e do rosário, da resistência da beleza e da fé. Fé nos orixás, fé nos santos, nos inkisis, nos heróis e nas personagens negras da história do Brasil que a história não contou direito”³⁰. Dessa forma inicia a sua narração, que a todo tempo interpela o espectador, lhe dirige perguntas, ou até atira balas às crianças (ALEXANDRE, 2009, p. 112), como na história de Cosme e Damião.

A elaboração de uma linguagem cênico-dramática que atraia e estimule a plateia, recuperando, para o teatro sua concepção de evento comunitário. Este, pela representação coletiva e do coletivo, libera, assim, uma fala lúdica e dinâmica que induz a sociabilização, a catarse, o movimento, a ação e o compromisso do espectador. (MARTINS, 1995, p. 88)

³⁰ Trecho recolhido da encenação gravada em DVD.

O espectador é o interlocutor do contador que se cerca de outros elementos, como as músicas, a representação e as danças para enriquecer a história.

Na história do Saci-Pererê as atrizes fazem uma roda em volta do ator-narrador numa referência cênica às brincadeiras de criança e aos redemoinhos que levam e trazem o Saci para toda parte, deixando surgir, de repente, de dentro dele, Tizumba transformado de narrador em Saci-Pererê para contar a história através da fala performativa da personagem.

Na última história da peça Tizumba coroa a função do contador ao trazer para a fala a afirmação sobre a sua herança: “quem me contou foi meu pai, que ouviu do meu avô, que por sua vez ouviu do meu bisavô, que por sua vez ouviu do meu tataravô que um dia foi rei na África.” Sabemos aqui que esse legado, ao mesmo tempo que faz uma referência a uma herança histórica geral, guarda marcas de uma herança do próprio autor-narrador, que afirma no programa da peça

Quem sou eu? Sou um artista popular por profissão, que teve a felicidade de nascer em meio a manifestações tão ricas e de matriz africana.

Sou neto de Ormindá de Souza, a benzedeira que curava quebranto, vento virado e outras moléstias usando guiné, arruda, espada de São Jorge e uma infinidade de ervas que às vezes, a mando dela, a gente mesmo ia no mato buscar.

Com ela eu aprendi a rezar o terço, o rosário e o gosto pelos festejos de reinado, que é uma manifestação religiosa bantu católica (o congado).

Sou filho de Eni Kizalelu, a primeira ekede de Belo Horizonte, feita pelo bate-folha da Bahia, na casa de Tateto Nepangi. Por ela, me tornei chicarangongo (ogán) da casa de Tateto Londeji e lá eu aprendi a cultivar os inquices (orixás), a adorar a natureza, ter espírito de irmandade e rezar o kibuko no candomblé de Angola. (TIZUMBA *apud* Alexandre, 2009, p. 111)

A mistura dessa herança individual, relacionada a uma herança coletiva, faz da *performance* mais do que uma ficção, parte de um depoimento pessoal.

A linguagem oral da história, passada pela fala e pelo corpo, é característico da linguagem afro-brasileira.

A oralidade é um dos componentes da herança negro-africana que apresenta uma rica fonte de possibilidades no uso do corpo e da voz no teatro. Segundo Hampatê Ba (1982), nas culturas de matriz africana, particularmente nas culturas de tradição Yorubá, o uso da palavra nas tradições de matriz africana está diretamente associada ao corpo. Nessas tradições não há fala sem corpo, e seu uso é revestido de singularidade, de valor simbólico e de poder. A palavra é canto, é

fala, é narrativa, é canto-fala-narrativa. Seu uso é pontual. Cada palavra, cada letra, cada vírgula, cada entonação tem um significado, uma função. E acrescenta-se a isso o fato que nas culturas de matriz africana o uso da palavra traz uma mobilização concreta – física e metafísica e confere dimensões especiais à sua utilização: é mágica, é funcional e é elocução, como observa Deoscoredes dos Santos. (LIMA, 2010, p. 237-238)

A oralidade é ainda mais reforçada em *O Negro, a Flor e o Rosário* pela inexistência de um texto escrito. A substituição dos atores é feita pela referência no texto oral dos demais atores e as modificações vão sendo aderidas pelo texto espetacular, que permanece em constante modificação, característica da linguagem oral onde o que permanece, o que sobrevive ao tempo é o que realmente tem significado. “Afinal, o que fica das pegadas no chão da memória? Fica o que significa, pode-se pensar. Ou talvez o contrário: o que significa passa a ficar.” (BRANCO *apud* MARTINS, 1997, p. 22)

4.4.5 - Inversão de valores

O espetáculo *Silêncio* reflete que se for preciso inverter o espelho do racismo para se fazer entender, que isso seja feito artisticamente, dando uma oportunidade de compreensão da dimensão desse outro lugar que ninguém quer ocupar, mas que insistem em manter o negro nele.

Dou a você o inferno que me prometeu.
Tomarei tuas mulheres, crianças e velhos,
Assim como um dia fizeram com os meus,
Queimarei tua casa, teus papéis e teus pertences,
E escreverei a tua história impura e trôpega
Sobre os ossos crus dos teus semelhantes.
Me chamarás de sádico, bárbaro e maldito.
Eu sou, porque serei.
E talvez eu até sente no banco dos réus, da praça
podre.
Mas se o juiz está sentado à direita impura do meu
Inimigo,
Farei cumprir a lei dos emudecidos pelo tempo que se
Desmancha.
*O que eu quero é o espelho invertido, com faces
Fantasmas.*
Essa é a hora de ranger os dentes,
Prefiro o medo de mim à pena de mim.
A luta não pára, em mim a estrada.
Só irei parar quando silenciar de gritos àquele
Que nunca me deixou parir os meus gritos. (CIA. DOS COMUNS,
2007, s/n, grifo nosso)

A inversão é, de alguma forma, uma agressividade que assusta, ameaça, mas acorda o olhar para as experiências desse outro lado de indivíduos, que embora tenha atravessado o Atlântico há vários séculos, ainda enfrentam o olhar da diferença. É isso que a Cia. dos Comuns diz com as palavras, com as sonoridades e os corpos.

Mas há também a inversão de discurso, o negro que adere ao discurso do branco, fazendo dele seu próprio discurso e se esquecendo da sua palavra. Partindo da referência ao afresco da *Criação do homem*, do pintor italiano Michelangelo, na capela Sistina, *Silêncio* leva para a cena a história de uma avó negra.

GABI

Disseram-me que Deus me marcou para não me perder de vista. E eu nunca o vi. O céu é a morada... é a morada dos pássaros. Todos voam porque sabem voar. O pássaro que não voa é porque tem as asas cortadas. É que nem o homem que deixou de voar. Alguém cortou as tuas asas. Em uma pintura eu vi Deus tocando a mão do homem. Certamente, aquele pintor não conheceu as mãos da minha vó (SOLFEJA UMA CANÇÃO). Ela acordava às quatro horas da manhã e colocava sua cabeça no chão para falar com a terra. As pessoas lá em casa diziam que minha vó estava louca. Diziam que ela colocava a cabeça no chão pra pedir desculpas à terra por elas ser pobre, por elas ser negra e por ela ser mulher. Mas não foi isso que escutei quando acordei naquela madrugada. A minha vó, de vestidos vermelhos, amarelos e floridos, de eternos lenços que lhe cobriam a tatuagem do tempo, pedia uma coisa à terra. Ela pedia para que todos os homens pudessem voar. Que todos eles virassem pássaros. E que na amplitude do céu curassem seus tumores e se reconhecessem pássaros. E que com suas cores, mesmo de noite, fossem reconhecidos em véus voos. (CIA. DOS COMUNS, 2007, s/n)

Para o olhar colonizado dos negros descendentes (as pessoas lá em casa), o gesto da avó refletia submissão e culpa por sua negrura, mas na realidade o olhar da velha negra era de resistência em se querer sempre negra, esperançosa em ser como os pássaros, poder voar numa harmonia entre todos os indivíduos de todas as “cores”. A fala com a mãe terra, como um pedido respeitoso à ancestralidade, fortalece o discurso da negra que só quer igualdade, numa recusa ao desejo de inversão de posição (ficar branco) ou mesmo de vingança contra os que um dia colonizaram o povo negro.

Em *O Negro, a Flor e o Rosário*, ao colocar a história na mão do negro, a fala na boca daquele que é seu verdadeiro herdeiro e ao levar essas histórias para os palcos para ocupar o mesmo lugar daqueles que não representam o negro a não ser por estereótipos, a Trupe Negra inverte os valores estéticos dominantes do palco brasileiro e mostra que aquele lugar também pertence a esses atores e essas histórias.

A reposição histórica da figuração do negro, movendo-se e deslocando-se da situação de objeto enunciado para a de sujeito produtor do discurso. Sua elocução, assim, inscreve, instaura e repõe a alteridade como um signo de valor positivo, rompendo a invisibilidade e a indizibilidade retratadas pelo palco tradicional. (MARTINS, 2005, p. 87)

Corroborando com essa ideia, citamos uma declaração³¹ ao final do espetáculo, na qual Tizumba afirma que estavam ali para contar a história do negro, recolocando o negro como enunciatador do seu discurso, e não o negro contado pelo branco.

Na história de Dandara, a guerreira que lutou ao lado de Zumbi dos Palmares, vigora nessa peça o fator mítico. Dandara, ao tentar fugir do abuso do Bandeirante Domingues Jorge Velho e de seus companheiros, se lança em um abismo, mas não morre nas pedras - sai voando e vai ao encontro do Olorum. “Meu passarinho Dandara bateu asas e voou...”

O Saci-Pererê, que adora pregar peças nos outros, esconde os brinquedos das crianças, mas só os que elas deixam jogados, e só devolve mediante os três pulinhos e a promessa de guardar os brinquedos depois das brincadeiras; além de também afirmar que

por morar na floresta dentro do bambuzal, eu conheço as matas, conheço os chás e remédios feitos com as plantas, protejo e controlo os segredos da floresta. Aquele que chegar na floresta com espírito de destruição eu vou dar nele um susto tão grande, mas tão grande, mas tão grande, que nunca mais ele vai passar nem perto da floresta. Por isso, eu Saci-Pererê sou um negro bom, um negro do bem.³²

Temos aqui outro Saci-Pererê, diferente do disseminado nas histórias populares, de negrinho que adora pregar peças nos outros por simples diversão.

4.4.6 - Ritual e musicalidade

As duas peças tratadas neste capítulo, como *Além do rio*, fundem música, dança e teatro de variadas formas.

A incursão pelos elementos da cultura negro-brasileira abre, igualmente, caminhos, para uma singularidade corpo-expressiva, nas angulações, movimentos e ritmos, inscritos na memória ancestral e do

³¹ Tizumba nos agradecimentos. Trecho do DVD com a gravação da peça *O Negro, a Flor e o Rosário*.

³² Trecho retirado do DVD da peça *O Negro, a Flor e o Rosário*, gravado durante apresentação.

dia a dia do corpo. A dança, o movimento e a música aparecem no teatro negro de modo recorrente. O que podemos observar é que a tendência a uma fusão desses elementos não é incomum. Essa fusão ou com-fusão de gêneros é um traço que dificulta a classificação de algumas formas negras, da maneira convencional como se entende – música-dança-teatro. (LIMA, 2010, p. 246)

Essa fusão de que Lima fala nos remete ao depoimento do artista Gil Amâncio (seção 4.2), que amplia essa discussão em vários níveis, como o espaço e o tipo de encenação.

Silêncio leva para a cena um discurso cênico carregado da riqueza estética, proveniente da cultura e religiosidade negra, das sonoridades e da corporeidade afrodescendentes. Da linguagem que ultrapassa as palavras, emerge um discurso que reconhece cenicamente suas raízes.

... Dessa pele vem a chama da origem, da minha mãe de cor, que são todas as cores invernadas nesse suor com cheiro de deserto. Há, rente à pele, a cor da savana, a da montanha enrodilhada, a da mata enredada, a cor dos espinhos de vidro. O cheiro de leão ferido na rente pele arranhada. A cor da placenta da África... é esta cor, da maioria sem voz e rosto... é a cor de minha mãe que me deu a voz para não engolir todos os silêncios de depois. Mesmo assim, o medo de, entre tantos, ser quase nenhum, ser olhado como quase nada. E nem ser. Não há nem choro para isso... (CIA. DOS COMUNS, 2007, s/n)

Alguém que quer construir seu lugar, sua história, sem ter que abrir mão de sua herança. As didascálias da peça *Silêncio* anunciam em vários momentos os corpos que invadem a cena numa dança contínua, como um ritual que depois de iniciado não pode ser interrompido. “Ao fundo, uma legião de corpos faz uma travessia entoando uma cama sonora de palavras. Todos dizem textos, as palavras são soltas ao ar à captura do espectador atento.” (CIA. DOS COMUNS, 2007, s/n) Como num ritual, não se pode apreender tudo, os fragmentos se constroem para cada um a partir de suas opções do que irá olhar e do que irá ouvir. Estabelece-se no espetáculo, entre o artista e o espectador um lugar sagrado: ali ocorrerão os sacrifícios dos atores, dos silêncios e das “explosões dos corpos”.

Os ecos emanam da peça através dos corpos que dançam, das sonoridades e dos mitos que remetem à matriz africana, das vozes que calam os dizeres concretos, dando lugar ao contorno poético. E é nesse poético que residem os enigmas que fazem com que a obra, todo o tempo, mostre e oculte o que ela carrega de essencial.

A mulher com a cabeça de búfalo não tem o direito ao amor. Armada com espadas e espelho, com chicote e crinas e leque de vento, *abandona seu filho aos cuidados das águas dos rios, antes que eles*

descubram seus seios. A mulher com cabeça de búfalo acorda antes de a lua dar lugar ao sol e vai dormir somente no dia seguinte. Quando se comove com a tristeza de quem se cortou na navalha do esquecimento, a mulher com cabeça de búfalo é odiada pelos homens e amada pelas mulheres. Ela lidera um exército de fêmeas solitárias que lutam por justiça e amor. Pelo pote de fôlego dos relâmpagos, a mulher com cabeça de búfalo, à noite, cansada e enxaguada de ritos e profecias, deita sua cabeça sobre o travesseiro da solidão. (CIA. DOS COMUNS, 2007, s/n, grifo nosso)

Nesse trecho, os autores fazem uma poética referência mitológica, remetendo-se ao orixá Oyá-Iansã, que simboliza a força do feminino, os impulsos da femealidade dominando o masculino:

Oiá representa em sua caracterologia uma das mais interessantes deusas que perfilam o poder feminino, no universo mítico das culturas espalhadas pelo mundo. “Senhora dos ventos e das tempestades”, domina fogo e água, transforma-se em búfalo, torna-se rio, mulher guerreira e dedicada, dada a fortes paixões, tradução do que nós chamaríamos de símbolo do feminismo. É a deusa da transformação, da ruptura do abandono e dos profundos mistérios. Senhora dos mercados e dos trabalhos femininos em torno do comércio. Ela arrasta a vida, domina a morte como a única mulher a transitar no mundo dos Egunguns, os espíritos dos homens desencarnados, na religião iorubá. Mãe do movimento, as suas narrativas míticas, tal como a sua manifestação ou chegada, entre as pessoas de candomblé no Brasil, são repletas de fascínio, onde Oiá em sua realeza entreposta, de força e sensualidade, simboliza a prática livre da sexualidade feminina, num misto de contenção e lascívia. Ela é a mais destemida entre os orixás femininos cultuados pela religiosidade afro-brasileira. (PASSOS, 2004, p. 33)

Essa liberdade que Iansã representa é o que faz com que seja “odiada pelos homens e amada pelas mulheres”: os homens temem essa mulher livre que transita em lugares a que só eles poderiam ir. O texto aqui amplia o problema do preconceito racial, relacionando-o ao preconceito em relação à mulher. Como em *Além do rio*, em *Silêncio* a questão de ser mulher e ao mesmo tempo negra será abordada como um elemento fortalecedor do preconceito. Além disso, podemos fazer outra relação com a Medea da peça de Agostinho Olavo, que manda seus filhos para o rio, numa atitude semelhante a dessa mulher (orixá) que “abandona seu filho aos cuidados das águas dos rios, antes que eles descubram seus seios”.

Silêncio caminha por uma harmonia que se estabelece e se quebra todo o tempo, representação desse silêncio que é proposto como tema e negado pelas palavras, pela sonoridade, pelos corpos que gritam e até mesmo pelo próprio silêncio cheio de

significação, reflexo da impossibilidade de permanência do silenciamento da força tão pulsante do indivíduo negro.

Exu, Ogun, Xangô e Oxalá serão evocados na fala do ator-personagem Cridemar, que tece uma espécie de ladainha que se inicia com uma saudação a Exu, senhor das encruzilhadas, o orixá de ligação entre os homens e os orixás. A fala é toda costurada pela relação entre as funções (especialidades) de cada orixá e as questões que o movem à reflexão do ator-personagem.

CRIDEMAR
Laroiê, Exu.
Os caminhos são vértebras de terra em carne viva.
Somos desse sangue que amolece os canteiros das encruzilhadas.
Porque somos a vontade de ir, falar e peregrinar nas lembranças.
Que desses caminhos, guardados sob vinte e uma chaves
Que a bigorna do senhor Ogun fabricou, somos donos.
Cada uma abra um nó.
O nó que nos aplicaram desde o parto, e fora do quarto.
É dessa justiça que comemos o trigo, a fornada de igualdade.
Que Xangô, o senhor da rentidão, arremessou em nossas mãos suadas.
É dessa Justiça que queremos o hálito plural.
Paredes e portas guardam silêncios dentro de nós.
O segredo nos embala e ainda consola.
Paredes e portas guardam verdades dentro de nós.
O ritual dos espíritos nos devolve a seiva do cantar.
O chão para orar de cabeça em riste.
O espírito da igualdade que invocamos no dorso do alá
De Oxalá, o pai das ternuras ainda não defloradas.
Guardam o céu e o inferno dentro de nós. Mas, é o
Céu, o planeta.
A fechadura maior está na nossa boca calada...
Amordaçada.
A chave do grito, feita pelo ferreiro da guerra, vai cortar o medo.
(CIA. DOS COMUNS, 2007, s/n)

Todas essas referências nos dão vários elementos sobre alguns orixás: Exu abre os caminhos; Xangô é o senhor da justiça e da rentidão; Ogun ferreiro, senhor dos metais; Oxalá, que alheio a toda a violência, guarda o bem em sua essência. Numa espécie de reflexão, a personagem nos liga aos princípios que movem a nossa vida, num ciclo que nos aproxima dos orixás.

O Negro, a Flor e o Rosário é uma peça ancorada em significados que a princípio parecem simples, mas carregam grande complexidade. Os signos emergem da estrutura cênica desde a entrada dos atores, numa procissão que remete ao Congado, passando pela apresentação dos orixás, cantos e danças que apresentam um universo mítico. Cada uma das histórias tem por detrás um significado e apresenta elementos

ligados à cultura africana, seja na forma lúdica (ALEXANDRE, 2009, p. 112) de se relacionar com o espectador, ensinando como pegar um Saci Pererê, ou na poética imagem final da peça em que Nossa Senhora do Rosário é carregada sobre um grande tambor, levada pelos negros, do mar para a sua capela, finalmente para ficar.

Esse sentido mimético e lúdico, ancorado em variados signos teatrais e na estratégia da duplicidade daí derivada, embasa a estrutura cênico-dramática de muitas formas de asserção da cultura negra. Em suas expressões, fundem-se os limites da representação e da dramaticidade de um teatro popular, urdido pela via da simbolização coletiva, que reatualiza a herança africana em seu diálogo com o universo ocidental, cruzados ambos sob os signos do ritual e do jogo. (MARTINS, 1995, p. 60)

A apresentação performativa de cada orixá é realizada, cada qual após a saudação feita pelo ator, que se apresenta num canto como *Lemba Dilê*³³, divindade do panteão afro Bantu - “O inkissi Lemba Dilê é similar ao vodum Lissa do povo FON que por sua vez é semelhante ao orixá Yourubá Orixalá” (SANTOS, 2009, p. 14) - que representa uma espécie de chefe da família e o detentor de um conhecimento empírico. Representando essa entidade, Tizumba conduz a entrada em cena de cada orixá (interpretados pelas atrizes), que manuseando seus objetos, fala de suas características ou apenas realiza, como afirma Alexandre (2009, p. 111), “uma tentativa energética das danças” dos orixás, como acontece com Omolu e Oxumaré.

Nome do Orixá	Saudação	Instrumentos	Cor
Ogun	<i>Ogunhê!</i>	Duas espadas	Azul
Iemanjá	<i>Odó ia!</i>	Espelho prateado	Branco e azul
Oxossi	<i>Oke arô!</i>	Arco e flecha	Verde
Obaluaê	<i>Atoto!</i>	Xaxará	Preto e branco
Iansã	<i>Eparrê Oiá!</i>	Espada e um eruexin	Vermelho
Xangô	<i>Kawô Kabeile!</i>	Machado	Vermelho
Oxumaré	<i>Arroboboi!</i>	Cobra em formato de raios	Arco-íris
Oxum	<i>Oia iê iê ô!</i>	Abebe (espelho)	Dourado

³³ Informação retirada da gravação em DVD da peça teatral.

Nanã	<i>Sabuba Nanã!</i>	Ebiri (que ela carrega como se fosse um bebê)	Roxo
------	---------------------	---	------

Principalmente a saudação e as cores de cada orixá, e algumas vezes até seus instrumentos, sofrem modificações em cada culto especificamente. Os nomes também serão modificados de acordo com a cultura de origem. Uma das histórias contadas na peça é a da orixá feminino *Matamba* (Angolas), a mulher com a cabeça de búfala, a mesma Iansã (entre os nagôs) que aparece nessa peça, assim como em *Silêncio*. A opção de apresentar esse orixá com seus dois nomes (um na apresentação e outro na história – mas sempre representado pela mesma atriz) é uma forma de sinalizar a pluralidade característica das culturas africanas e suas variadas origens.

Há uma preocupação em levar aos espectadores várias referências visuais e sonoras sobre essas divindades que povoam a religiosidade e cultura afro-brasileira. Após as apresentações dos orixás, há uma música (Criação) de autoria do próprio Maurício Tizumba.

Ê viva Deus e viva mundo
 Oh que beleza a natureza que Olorum criou
 Ê viva Deus e viva mundo
 Oh que beleza a natureza que Olorum criou

A mata de Oxossi, o trovão de Xangô
 O vento de Iansã, um lindo lago pra Nanã
 Ôô ô ô

Cachoeira de Oxum, lua clara de Ogum
 Mar azul de Iemanjá
 E coloriu a terra inteira com arco-íris de Oxumaré
 Ôô ô ô.³⁴

Temos, com essa canção, mais elementos que caracterizam cada um dos orixás apresentados (dos orixás apresentados na cena inicial apenas Obaluaê não aparece na canção).

A musicalidade afro-brasileira presente em toda a peça sustenta a memória africana na permanência dos tambores que preenchem todo o espetáculo. “O som do tambor funcionava, também, como elemento significante que restituía a lembrança, a memória e a história do sujeito africano, forçadamente exilado de sua pátria.”

³⁴ Música retirada do DVD da peça *O Negro, a Flor e o Rosário*, gravado durante apresentação.

(MARTINS, 1997, p. 39) e nas línguas de origem africana que emergem nos cantos e nos corpos que dançam ao som dos tambores, ou que apenas sinalizam energeticamente uma possibilidade, como quando antes de iniciar a história de Cosme e Damião as atrizes se colocam de prontidão para jogar capoeira e depois seguem para uma brincadeira de criança. Identificamos ali, pela música ou pelo corpo das atrizes em cena, a intenção cênica de nos remeter ao jogo.

As histórias de Cosme e Damião e de Nossa Senhora do Rosário revelam no sincretismo religioso traços de aproximação entre as religiões africanas e católica.

Na história de Cosme e Damião, o narrador faz a ligação da crença nesses santos (católicos) e nos Ibejis (Orixás crianças da religião africana), apontando as semelhanças entre as histórias e os rituais, que terminam com a distribuição de balas seja na igreja católica, nos terreiros, nas ruas ou nos teatros. Na música, o sincretismo se instala completamente ao utilizar o nome dos santos/orixás paralelamente.

Cosme e Damião cadê Doim
Doim foi passear e não voltou
Sobe da pedreira de Xangô
Vai buscar vovô nagô
Para procurar Doim.³⁵

Na história de Nossa Senhora do Rosário temos a imagem da santa católica que desaparece da capela e sempre volta para o mar depois de várias tentativas frustradas de ser levada de volta. Finalmente, ela aceita ser conduzida pelos “candombeiros” e “congadeiros” porque, segundo o preto velho que foi falar com o patrão, “ela só quer ver a gente cantar, dançar e tocar porque esse é o nosso jeito de rezar.”³⁶ O patrão autoriza a iniciativa. Quando o grupo chega à beira do mar, a Mãe do Rosário, ao toque do tambor, ouve o preto velho lhe dizer: “Trouxe aqui meu engoma e meu tambor que a partir de agora passa a ser o seu andor”³⁷. E então todos tocam serra acima e a levam de volta para a capela, de onde nunca mais ela desaparece.

A Sra. do Rosário foi quem me trouxe aqui
A Sra. do Rosário foi quem me trouxe aqui
A água do mar é santa, eu vi, eu vi, eu vi...
A água do mar é santa, eu vi, eu vi, eu vi...³⁸

³⁵ Música retirada do DVD da peça *O Negro, a Flor e o Rosário*, gravado durante apresentação.

³⁶ Trecho retirado do DVD da peça *O Negro, a Flor e o Rosário*, gravado durante apresentação.

³⁷ Trecho retirado do DVD da peça *O Negro, a Flor e o Rosário*, gravado durante apresentação.

³⁸ Canto registrado através da gravação do espetáculo.

4.4.7 - Estrutura cíclica

A peça *Silêncio*, como um todo, tem aspecto fragmentado, como é anunciado pelo diretor Hilton Cobra:

O espetáculo não seria efetivado sobre (*sic*) a égide de uma estrutura linear. Não poderia transitar no universo da loucura sem a regência de uma estrutura fragmentada, a exemplo da nossa mente inconsciente, que guarda os mais inconfessos silêncios. (CIA. DOS COMUNS, 2007, s/n)

Apesar disso, podemos notar que há na peça um ir e vir de ações e de falas que retornam em momentos diferentes, caracterizando uma forma de apropriação de uma estética cíclica:

VALÉRIA

Silêncio para descobrir nossa própria fala/ Há represa na alma?/
Silêncio individual/ Silêncio histórico. E o veneno?/ Quando escreve,
não fala. Mas fala. Será que cala?/ Não quero mais *falar*. (CIA. DOS
COMUNS, 2007, s/n, grifo nosso)

Repetido pela mesma personagem em outro momento, esse trecho é quase idêntico com a modificação de uma única palavra (sublinhada no texto acima), substituída pelo seu antônimo “**calar**”, invertendo completamente o sentido do enunciado e da intenção do enunciador.

Como nesse trecho, há mais dois momentos de texto e várias indicações das rubricas que apontam para a repetição de ações, movimentos e interações em momentos diferentes, muitas vezes com um complemento que o diferencia do anterior. É a repetição que, ao propor modificações, enfatiza no movimento cíclico o caráter de mudança. Nenhuma repetição é igual; algo estará mudado nesse retorno - ou o lugar ou a pessoa que volta a ele estarão diferentes em algum sentido.

Além dessa repetição de trechos em partes diferentes da peça, há a repetição insistente de pequenas frases por todos os atores, em perguntas como “Você a viu? E foi de perto ou de longe?”, numa busca pela *palavra* perdida que para cada um é uma palavra única, carregando um sentido singular de pertencimento. Cada procura é única e, portanto, cada repetição é uma nova pergunta, uma nova questão que se instaura naquele ser, naquele instante, impulsionado pelo indivíduo anterior e impulsionando o seguinte, formando assim uma cadeia de sentidos e de entendimentos que continuam se perpetuando na cabeça (ou na voz interior) do espectador.

Na peça *O Negro, a Flor e o Rosário* o início e o término são marcados pelo ritmo do Congado, numa forma de construção cíclica:

Nossa Senhora do Rosário – considerada a mãe dos negros congadeiros e candombeiros, e protetora daqueles que veneram o seu rosário -, não só integra o roteiro musical de Maurício Tizumba como também pode ser considerada como um mote de estruturação da proposta cênica. Além de o espetáculo ser aberto com um cortejo que nos remete àqueles realizados no/do Congado, os elementos relacionados a esse rito são retomados em outros momentos durante a apresentação. (ALEXANDRE, 2009, p. 113)

Ao fechar a peça com a história de Nossa Senhora do Rosário vemos um movimento de retorno ao início com o cuidado de guardar as devidas variantes, pois se a princípio quem caminha na procissão são os orixás, ao final são os candombeiros e candongueiros, representantes dos cultos africanos inseridos na religiosidade católica, num diálogo que não apaga, mas se mistura ao outro para poder sobreviver.

4.4.8 – Encruzilhadas

O cruzamento do branco e do negro, presente também em *Além do rio* transparece na peça da Cia. dos Comuns na repetitiva afirmação do possuir e ser possuído, de ser parte do outro, do ir e vir dos corpos em fusão - “Em meu corpo você” e “Você em meu corpo” -; na palavra e no silêncio (do corpo, da voz, dos tambores); no atravessamento do negro no branco e do branco no negro, de seus “abismos”, “pecados”, “revoltas”, “desafios”, “hierarquias” etc., seus pontos de interseção e de distanciamento.

Em certo trecho, a peça deixa entrever vários cruzamentos que emergem da complexa situação de ser negra e mulher

ANNA PAULA

(...) Ele me come e eu olho o teto. Vejo os meninos correndo, os filhos que ele não quer ter comigo. Os dele balançam os cabelos ao vento. Saíram à mãe, me diz orgulhoso (...) ele não quer ter filhos parecidos comigo, nem parecidos com ele. Se reclamo do sexo de gato, dos encontros furtivos, ele me diz que sou a mulher da vida dele, igual a ele, de pele e de alma. Só na minha cama ele dorme tranquilo por algumas horas (...) Na cama de todo dia não consegue dormir (...) diz que o inimigo dorme ao lado. Por isso ele está sempre em riste e mete por cima para ela saber quem manda. E dá uns tabefes nela para lembrar que é o senhor da força (...) Na guerra é assim, o vencedor come a mulher do inimigo. Você não entende? (...) Não quero um espelho para ver meu rosto cansado, quero a mulher do inimigo, para me sentir vitorioso e para fazer filhos que não se pareçam comigo, que sofram menos que eu. (CIA. DOS COMUNS, 2007, s/n)

Tanto a mulher branca, quanto a negra são expostas à submissão, seja ao aceitar a posição de amante, seja ao se sujeitar às agressões do marido. O homem negro que não quer uma descendência de filhos negros, e acredita que para vencer o branco precisa dominá-lo, se casa com a branca (como o Ismael, em *Anjo negro*). Assim, ao mesmo tempo em que fortalece o estereótipo do negro agressivo, age como o branco ao submeter a mulher negra a uma situação inferior. Cruzam-se aqui mulher branca e negra, homem e mulher negros, homem negro e mulher branca e mulher negra e homem branco (impresso no discurso do homem negro).

Há também uma referência ao cruzamento histórico desde a vinda da África, passando por diversos eventos marcantes, alguns de um tempo específico, outros que persistem até os dias atuais, como “intolerância religiosa”, “genocídio da Candelária”, “corrupção”, “articulação do G-8”, momentos marcados por crimes que impunham o silêncio como regra básica e muitas vezes acabaram fortalecendo o desejo de falar como “a água que contém e conduz a expressão oral” (CIA. DOS COMUNS, 2007, s/n). Todos esses momentos se misturam, se atravessam e formam o negro hoje, seus medos e as dificuldades de afirmação da sua identidade.

Além dos atores-autores dessa peça, a dramaturgia de *Silêncio* realiza o cruzamento com obras de autores afrodescendentes, como a romancista Conceição Evaristo (*Ponciá Vicêncio*) e o poeta Cruz e Souza (*Ressurreição*), e possui inspiração na loucura alimentada pelo contato com *Estamira-documentário*, de Marcos Prado, que “embora não aborde a questão racial, ela está presente através de seus ‘atores’, todos pobres e, enquanto pobres, majoritariamente negros. O Haiti, Angola, Burundi... é ali, sim (...) Ali estava algo que nunca vi: a loucura lúcida de uma mulher em turbilhão.” (SILÊNCIO, 2007, s/n)

Em *O Negro, a Flor e o Rosário*, o cruzamento religioso (sobre o qual já tratamos) talvez seja o mais marcante da peça já que apresenta o caráter da resistência aliado ao de submissão, ao mesmo tempo em que elementos do culto negro resistem na cultura brasileira graças ao acordo de se misturar ao culto católico. Por outro lado, é preciso omitir questões relacionadas à religiosidade africana, por certos comportamentos não serem aceitos dentro dos preceitos católicos. Nessa peça, como em *Além do rio*, esse caráter sincrético está muito presente.

Por último, destacamos o cruzamento entre as três peças que, embora localizadas em tempos e lugares diferentes, levam para a cena o negro como protagonista, invertendo os valores estéticos vigentes e lançando questões que, guardadas as devidas diferenças, apontam para aspectos semelhantes, como a questão da mulher negra e a recuperação de uma identidade para a construção sólida de uma valorização enquanto artista e indivíduo negro.

Considerações finais

Caminhos do teatro negro: encruzilhada de muitas saídas

O Mito de Procusto

Procusto justiceiro do mundo antigo
Em terra de muitos anões e gigantes
Submeteu todos à cama do castigo
Pra a sociedade não ser dissonante.

Agindo em nome da “sua justiça”
Construiu uma cama num tamanho
Médio nivelou a todos nesta premissa
Os gigantes, pés cortados a lanhos.

Os pobres anões eram esticados...
Todos tinham que deitar na cama,
Sob tratamento desumano, atados.

Quando Teseu, fez dele o torturado,
Chegou ao fim aquele seu proclama...
Procusto foi vítima do seu tratado...”
(Ibernise)

O negro sempre esteve presente no teatro brasileiro, mas esse teatro o recebia como Procusto³⁹ aos viajantes em sua pousada. Como os hóspedes de Procusto, os negros eram “esticados” ou “mutilados” para se adequarem aos moldes de um teatro que os recebia segundo os seus conceitos de justiça: "Seja pintado de branco para fazer os personagens da dramaturgia mundial, seja apenas o seu espectro na imitação pelo branco pintado de negro, seja o que não és!" Se assim não fosse, seria ele, o negro, ainda regido pelos estereótipos que se aplicavam à personagem que lhe impunham, uma concepção de um "negro geral", maciço, compacto, sem identidade nem personalidade.

O teatro negro, com a composição de uma nova dramaturgia, vem inverter esses paradigmas. Porém, ao invés de se afastar completamente do teatro ocidental branco,

³⁹ Na mitologia grega, Procusto, que significa “o estirador”, foi o apelido dado a Damastes pelo estranho castigo que aplicava em suas vítimas. Filho de Netuno, ele vivia perto da estrada de Elêusis, entre duas colinas gregas. Costumava atrair viajantes solitários para sua pousada, oferecendo-lhes abrigo para passar a noite. Acreditava-se que tinha dois leitos de ferro, um menor que o outro, que ele escolhia dependendo da altura do visitante. Depois que a vítima adormecia, Procusto a dominava e tratava de adequar o corpo dela às medidas exatas do leito: se se tratava de alguém alto e os pés sobressaíssem à borda, Procusto os amputava com um machado; se era baixo e tinha espaço de folga, ele esticava os membros com cordas e roldanas. (cf. VICENÇA, 2010, p. 3)

esse teatro se alia muitas vezes a ele, se utiliza de suas descobertas, se alimenta delas e importa para esse diálogo os valores das culturas africanas, realizando um processo sincrético, ou melhor, amistoso, misturado, mesclado.

Além do rio é mostra da paixão entre culturas. Ao beber nas fontes do teatro grego, Agostinho Olavo promove uma dramaturgia que ecoa essa mistura e aponta para uma encruzilhada de muitas saídas: para compreendê-la foi necessário voltar às raízes do mito, do teatro grego, de Eurípides, passar por algumas releituras de *Medeia* no teatro brasileiro, para finalmente iniciar o diálogo com a obra desse autor, mesclado como todo e qualquer brasileiro "da gema". Muitos foram os rastros que precisamos perseguir para refletir sobre essa dramaturgia que, ultrapassando as características de uma escrita calcada na poética aristotélica, propõe novas marcas que nos permitem identificar nela também uma possível poética negra. A própria ideia de tradução já começa a sinalizar elementos dessa poética negra se pensarmos que traduzir é deixar o estrangeiro (o branco para o negro e o negro para o branco) falar em sua identidade (física, espiritual e temporal) e acolhê-lo como ele é. Traduzir não é forçar o outro a ser igual, nem reproduzir uma ideia já em vigor, mas acolher o outro e com ele se "encruzilhar".

Certamente percebemos também pontos nodais nesse teatro, como a dificuldade (seja para o espectador ou para o pesquisador) de apreender e detectar todas as marcas de um teatro negro, seja porque ele se mistura com facilidade, seja porque os "códigos" de expressão afro-brasileiros são pouco conhecidos já que sofreram e sofrem grande preconceito, ficando de alguma forma marginalizados e, portanto, desconhecidos por boa parte dos brasileiros, inclusive por muitos negros que se mantêm afastados de suas origens. O teatro negro lida com a dificuldade de aceitação e, conseqüentemente, de estabelecimento de uma identidade própria. Acreditamos que a identificação desses códigos só se fará possível gradativamente. Espetáculos como *O Negro, a Flor e o Rosário* tendem a diminuir, cada vez mais, essa distância e dificuldade de assimilação e incorporação do teatro negro na cultura universal.

As peças *Silêncio* e *O Negro, a Flor e o Rosário* buscam, embora seguindo muitos dos caminhos já apontados por peças como *Além do rio* e pela rica experiência do TEN, outros tantos objetivos ligados ao aperfeiçoamento do ator negro.

(...) hoje existem algumas experiências novas com atores e grupos negros muito competentes e que se destacam no panorama, mas como vocês sabem, o tempo é quem mais bem escreve a história. Essas

novas experiências são todas válidas e merecem todo o aplauso, principalmente porque mostram toda a inquietação e inconformismo do povo negro. (SEMOG, NASCIMENTO, 2006, p. 142)

Esses artistas também estão engajados na causa negra, mas primam pela luta nos palcos, querem ampliar esse lugar de atuação do dramaturgo, ator e diretor negro, conquistando esse espaço artístico que durante tanto tempo lhes foi negado - a busca por uma estética própria, pela construção dramaturgic e cênica que melhor represente o negro, não só enquanto tema, mas enquanto forma de fazer, forma de ser.

Enquanto em *Além do rio* a tradução para o teatro negro de uma obra clássica do teatro grego enfatiza o caráter amalgamador, em *O Negro, a Flor e o Rosário* é através da aproximação, do conhecimento e da clareza que se busca o resgate da verdadeira história do negro, da herança omitida; já em *Silêncio* são as metáforas sintetizadas na voz que diz e omite, no corpo e na ação, que desvendam o que foi calado ao longo de tantos anos de preconceito. De fato, para que um diálogo aconteça há que se ter proximidade, solidariedade e familiaridade, mas também e ao mesmo tempo e com a mesma intensidade, há que se manter distância, cerimônia e respeito. Dois movimentos opostos de ir e vir para conhecer, compreender e acolher.

Se 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.

Nas formas, nas falas, nos desejos vai se construindo uma poética negra tão complexa e diversa quanto sua matriz de inspiração. Poética que, como não poderia deixar de ser, se disseminou por todas as partes da Diáspora. E cujas distâncias geográficas, históricas, culturais e/ou sociais, guardando suas distintas particularidades, acabam por fomentar uma rica variedade de expressões e possibilidades. (LIMA, 2010, p. 234)

Finalizamos essas considerações destacando que ao abordarmos o tema da dramaturgia do teatro negro a partir da análise de uma tradução de uma peça grega, percebemos a possibilidade de pesquisas e trabalhos futuros que abordem a questão da herança negra no teatro grego (a partir da ideia das influências do teatro egípcio) que

faria desse teatro uma arte que já tenha, de forma escamoteada em si mesma, aspectos da cultura africana. Mas essa é uma nova e longa conversa que aponta uma “correnteza” de possibilidades.

Meu pai Oxalá
Dá-nos a luz do teu dia
De noite a estrela-guia
Da tua paz
Dentro de nós
Meu pai Oxalá
Dá-nos a felicidade
O pão da vitalidade
Do teu axé
Do teu amor
Do teu axé.
(Gilberto Gil)

REFERÊNCIAS:

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Formas de representação do corpo negro em performance. *Repertório: teatro e dança*, Salvador, UFBA, ano XII, n. 12, p. 95-103, 1º sem. 2009. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/4343/3258>>. Acesso em: 2 out. 2012.

_____. *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces* (ensaios selecionados). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro de. A personagem Medea no teatro de Agostinho Olavo: um estudo de feitiçaria africana. *Revista InterteXto*, Uberaba, v. 3, n. 2, p. 82-106, jul.-dez. 2010.

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ALVES, Miriam. *BrasilAfro autorrevelado: Literatura Brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

APOLODORO. *Biblioteca*. Trad. Marina Cavalli. Milano: Oscar Mondadori, 1998.

APOLÔNIO DE RODES. *A argonáutica*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Mira-Sintra: Publicações Europa América Lda, 1989.

ARAÚJO, Dalva Silva. *Os senhores dos caminhos: Exu, Ogum e Oxossi*. 5. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

ARAÚJO, Maria Bethânia de. Uma foice e muitas lembranças: um caso de filicídio no Paraná escravista do século XIX. *Revista Vernáculo*, Dossiê Escravidão, Curitiba, UFP, n. 3, p. 50-66, set.-dez. 2000. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/vernaculo/issue/view/1013>>. Acesso em: 14 ago. 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. 7. ed. Lisboa: INCM, 2003.

BANDO DE TEATRO OLODUM; CIA. DOS COMUNS. I Fórum Nacional de Performance Negra. In: MELLO, Gustavo; BAIROS, Luiza. I FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA. Salvador: Bando de Teatro Olodum e Cia. dos Comuns, 2005. p. 8-9.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. O mito à enésima potência. In: SILVA, Maria de Fátima Souza e; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (Orgs.). *Tradução & recriação*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010. p. 27-44.

BARBOSA, Wilson do Nascimento. *Cultura negra e dominação*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BEZERRA FILHO, Feliciano José. O samba e a identidade do negro no Brasil. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, USP, 2008. Publicação sem numeração de página. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/FELICIANO_FILHO.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2012.

BOAVENTURA JUNIOR, Edson. *Angelologia: sua influência na humanidade ao longo dos tempos*. 46f. Monografia (Bacharelado em Teologia). Faculdade de Educação Teológica de São Paulo. 2009. Disponível em: <<http://www.igrejaunida-aguarasa.com.br/docdownload/MonografiaEdisonAngelologia.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2012.

BORIE, Monique *et al.* *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BUARQUE, C.; PONTES, P. *Gota d'água*. 11. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981.

CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Imprensa Oficial, 1987.

CÂNDIDO, Maria Regina. *Medéia, mito e magia: a imagem através do tempo*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, Fábrica do Livro/ SENAI, 2006/2007. Disponível em: <http://www.nea.uerj.br/publica/e-books/medeia_mito_e_magia.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2012.

CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CASTRO, Hebe M. Mattos de. Laços de família e direitos no final da escravidão. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 2: Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 337-383.

CIA. DOS COMUNS. *Silêncio*. 2007. Direção Hilton Cobra. Programa da peça.

COBRA, Hilton (encenação). *Silêncio*. Rio de Janeiro: Caderno de apresentação do espetáculo da Cia. dos Comuns, 2007.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Entre a história e o mito: Orfeu na América, segundo Sidney Lumet. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 221-235, jul.-dez. 2008. Disponível em:

<<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/download/3234/2409>>. Acesso em: 5 ago. 2012.

_____. *Medéia*: metamorfoses do gênero. *Letras Clássicas*, São Paulo, FFLCH/USP, v. 1, n. 9, p. 157-178, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/721>>. Acesso em: 30 ago. 2012.

DEIAB, Rafaela de Andrade. *A mãe-preta na literatura: a ambiguidade como construção social (1880-1950)*. 296f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). FFLCH, USP, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-04092007-123741/pt-br.php>>. Acesso em: 1º set. 2012.

DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.

DINIZ, Telma Franco. Tradução, adaptação, apropriação: recriações de uma mesma matriz. In: SILVA, Maria de Fátima Souza e; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (Orgs.). *Tradução & recriação*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010. p. 117-127.

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, USP, n. 24-25-26, p. 193-210, 2002-2005.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. In: *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, n. 25-26, p. 313-363, 2001. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n25_26_p313.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 11-23, jan.-jun. 2008.

_____. Literatura e afrodescendência. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 73-85.

_____. *Literatura, política e identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

_____. Notas sobre a literatura afrodescendente. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós-Lit, 2002. p. 47-61.

_____. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 4v. (Humanitas). Colaborou na organização do v. 4: Maria Nazareth Soares Fonseca.

ESTÉR, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

EURÍPIDES, c. 480-406 a.C. *Medeia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *Medeia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

_____. *Medeia*. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

EVARISTO, Conceição. Questão de pele para além da pele. In: RUFFATO, Luiz (Org.). *Questão de pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. p. 19-37.

_____. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 132-142.

FACHIN, O. *Fundamentos da metodologia*. São Paulo: Saraiva, 2001.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Cultura/literatura negra, cultura/literatura afro-brasileira: impactos, paradoxos e contradições. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 86-106.

FURLAN, Mauri. Possibilidade(s) de tradução(ões). *Cadernos de tradução*, Florianópolis, UFSC, v. 1, n 3, p. 89-111, 1998. Disponível em: <<http://150.162.1.115/index.php/traducao/article/viewFile/5379/4925>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

GRAMMONT, Guiomar de. *O fruto do vosso ventre*. São Paulo: Maltese, 1994.

_____. *Sudário: o fruto do vosso ventre e outros contos inéditos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

_____. *Corpo e sangue*. Belo Horizonte: Editora Dez Escritos, 1991.

GULLAR, Ferreira. Preconceito cultural. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 4 de dezembro de 2011, p. E12.

HALL, Stuart. *Cultura popular e identidade: a identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Edições ASA, 1996.

LEAL, Maria Lúcia. *Anjo negro: cor e desejo. Anais do IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: CULT e Pós-Cultura (UFBA), 2008.

LEITE, Carlos Luís. A dramaturgia e algumas das suas subversões na historiografia literária contemporânea. *Emblema*, Goiânia, Revista do Departamento de História e Ciências Sociais – UFG/CAC, v. 1, n. 5-6, p. 13-26, 2008-2009.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de teatro brasileiro. *Repertório: teatro e dança*, Salvador, UFBA, n. 17, p. 82-88, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5665>>. Acesso em: 7 jul. 2012.

_____. *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 279f. Tese (Doutorado em Artes). UNICAMP, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778472&fd=y>>. Acesso em: 3 nov. 2012.

LIMA, Mariângela Alves de. O teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 257-260, dez. 1995-fev. 1996

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MACHADO, Irley. Um esboço de apresentação. In: ALMEIDA, Kenia Maria de; MELO, Lucas Gilnei Pereira de; SOARES, Kamilla da Silva (Orgs.). *O livro das bruxas (recurso eletrônico): transfigurações de Medeia na literatura brasileira*. Uberlândia: Edibrás, 2011. p. 5-8.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues, 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 13-48.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras: expressões do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos*. 275f. Tese (Doutorado em 1991). UFMG: Belo Horizonte, 1991.

_____. *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.

_____. Lavrar a palavra: uma breve reflexão sobre a literatura afro-brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 107-131.

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-92.

MEIRELLES, Márcio. *Cabaré da raça*. Programa e texto da peça, 2005.

_____. Abertura Márcio Meirelles Bando de Teatro Olodum Bahia. In: MELLO, Gustavo. II FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA. Salvador: Bando de Teatro Olodum e Cia. dos Comuns, 2006. p. 9-11.

MELLO, Gustavo. II FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA. Salvador: Bando de Teatro Olodum e Cia. dos Comuns, 2006.

MELLO, Gustavo; BAIROS, Luiza. I FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA. Salvador: Bando de Teatro Olodum e Cia. dos Comuns, 2005.

MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro: entre 1889 e 1982*. São Paulo: Hucitec, 1993.

MOURA, V. A.; MOURA C. A. Mídia e racismo no Brasil. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, UERJ, v. XVI, n. 4, t. 1 – Anais do XVI CNLF, p. 860-877, 2011. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xvi_cnlftomo_1/076.pdf>. Acesso em: 8 out. 2012.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 15, n. 50, p. 209-224, 2004.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. São Paulo: Selo Negro, 2008. (Coleção: Sankofa 3: matrizes africanas da cultura brasileira.)

OLAVO, Agostinho. *Além do rio*. In: NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

PAGLIA, Camille. Sexo e violência, ou natureza e arte. In: _____. *Personas sexuais*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 13-47.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. *Oiá Bethânia: amálgama de mitos*. 61f. (Projeto experimental para obtenção do Título de bacharel) – Salvador: Universidade Estadual da Bahia, 2004.

PAULA, Benjamim Xavier de. Das teorias racistas às diásporas africanas: o negro na sociedade brasileira. *Anais Eletrônicos do XI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de*

Ciências Sociais: diversidades e desigualdades. Salvador/BA: Universidade Federal da Bahia; Centro de Estudos Afro-orientais - CEAO/UFBA, v. 1, p. 1-16, 2011.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de teatro*. Trad. sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROENÇA FILHO, Domicio. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 43-72.

PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

REZENDE, Claudia Barcelos; MAGGIE, Yvonne (Orgs.). *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

RIBEIRO, Luiz Gustavo M. Denise Stoklos e Des-Medeia: a ruptura necessária. *Anais do XVII Congresso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. Buenos Aires, 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicass/luizgustavo-marciapompeo.doc>. Acesso em: 4 dez. 2012.

ROCHA, Danielle da Costa. Gritos emudecidos: a cor da voz no texto dramático *Silêncio* da Cia. dos Comuns. Data de publicação: 08/11/2009. Disponível em <<http://teatrodefroamerica.wordpress.com/2009/11/08/gritos-emudecidos-a-cor-da-voz-no-texto-dramatico-silencio-da-cia-dos-comuns/>>. Acesso em: 30 set. 2010.

ROCHA FILHO, Rubem. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

RODRIGUES, João Carlos. O negro no cinema brasileiro de ficção. [on-line] Site Mnemocine. Data de publicação: 28/08/2000. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/negronocinamarodrigues.htm>>. Acesso em: 17 mar. 2009.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues, 2: peças míticas*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelsten de Pesquisas Sociais, 2010. Publicação da Biblioteca Virtual <http://www.bvce.org>. Disponível em: <<http://www.bvce.org/LivrosBrasileirosDetalhes.asp?IdRegistro=77>>. Acesso em: 10 out. 2012.

ROSA, Edvanda Bonavina da. De Eurípides a Agostinho Olavo: Medeia e Medea. *Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, UNESP, n. 6, p. 76-86, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SAINT-HILLAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London: Routledge, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 4: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 173-243.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias do. *Abdias do Nascimento: o griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SÊNECA. *Medeia*. Trad. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1966.

SILVA, Renata Nogueira da. A festa da Congada: a tradição ressignificada. *Anais da 26ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia*. Porto Seguro, 2007. Disponível em:

<http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2013/renata%20nogueira%20da%20silva.pdf>. Acesso em: 8 out. 2012.

SOLANO, Alexandre Francisco. O sagrado e o profano na literatura brasileira. *Revista historia e-história*, Campinas, Unicamp, sem numeração de páginas, 2011. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=349>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. Tradições e apropriações da tragédia: *Gota d'água* nos caminhos da Medeia clássica e da Medeia popular. *Revista de História e estudos culturais*, Revista digital, ano II, v. 2, n. 3, p. 1-23, jul.-set. 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF4/Artigo%2003%20-%20Dolores%20Puga%20Alves%20de%20Sousa.pdf>. Acesso em 14 de abril de 2012.

STEINBACH, Amanda Máira. *Olhar nos olhos da tragédia: a ressignificação de Medeia por Oduvaldo Vianna Filho (Diálogos entre história e teledramaturgia)*. 193f. Dissertação (Mestrado em História). Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

_____. Referências de religião e política na Medeia, de Vianinha. In: ALMEIDA, Kenia Maria de; MELO, Lucas Gilnei Pereira de; SOARES, Kamilla da Silva (Orgs.). *O livro das bruxas (recurso eletrônico): transfigurações de Medeia na literatura brasileira*. Uberlândia: Edibrás, 2011. p. 29-42.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UEPR, 2005.

TENDA DE UMBANDA DE OSSANHA. Disponível em: <<http://www.tendadeumbanda.com.br>>. Acesso em: 1º dez. 2012.

TIZUMBA, Maurício. *O negro, a Flor e o Rosário*. Programa do espetáculo. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.nabaladabh.com.br/portal/index.php/agenda-cultural/details/1031-o-negro-a-flor-e-o-rosario-com-mauricio-tizumba-e-trupe-negra>>. Acesso em: 14 set. 2010.

TRUPE NEGRA. *O Negro, a Flor e o Rosário*. 2008. Direção: Paula Manata. Gravação em DVD da apresentação em Nova Lima-MG no dia 15 de novembro de 2009.

TSEZANAS, Julia Pittier. *O Maracatu de baque virado: história e dinâmica cultural*. 127f. Dissertação (Mestrado em História Social) – São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

VICENÇA, Norma. *Mito: uma forma de explicar a realidade*. 2010. Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/mito-de-procusto-docx-d190824136>>. Acesso em: 4 dez. 2012.

VIEIRA, Blenda Ramos. *Des-Medeia: Denise Stoklos e a busca pela Des-Medeia*. In: ALMEIDA, Kenia Maria de; MELO, Lucas Gilnei Pereira de; SOARES, Kamilla da Silva (Orgs.). *O livro das bruxas (recurso eletrônico): transfigurações de Medeia na literatura brasileira*. Uberlândia: Edibrás, 2011. p. 43-52.

WISE, Jennifer. *Dionysus writes: the invention of theatre in ancient Greece*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.