

**SORAYA MARTINS PATROCÍNIO**

**IDENTIDADES AFRO-BRASILEIRAS:  
*SORTILÉGIO, ANJO NEGRO E SILÊNCIO***

**Belo Horizonte**

**Faculdade de Letras da UFMG  
Programa de Pós-Graduação em Letras – Pós-Lit  
2013**

**SORAYA MARTINS PATROCÍNIO**

**IDENTIDADES AFRO-BRASILEIRAS:  
*SORTILÉGIO, ANJO NEGRO E SILÊNCIO***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras – Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura (Mestrado)

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Expressão da Alteridade (LEA)

**Orientador:** Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

**Belo Horizonte**

**Faculdade de Letras da UFMG**

**Pós-Lit – Programa de Pós-Graduação em Letras**

**2103**



Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários



Dissertação intitulada “Identidades Afro-brasileiras: *Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio*”, de autoria da mestranda Soraya Martins Patrocínio, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG – Orientador

---

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte – FALE/UFMG

---

Prof. Dr. Zeca Ligiéro – UNIRIO

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Graciela Ravetti Inés Gómez  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos  
Literários da FALE/UFMG

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2013.

*Mais que fazer, mudar*

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer imensamente às pessoas que me ajudaram a superar mais essa aventura da vida:

À minha família, em especial, a minha mãe e irmã, por sempre estarem ao meu lado, dando força e apoio nos momentos altos e baixos da vida;

À Sofisticada Companhia, nas pessoas de Fabiane Aguiar e Leonardo Kildare, pelas conversas nos momentos de angústia e dúvidas, de alegrias e descobertas;

À Virgínia Junqueira, por sempre estar presente no percurso acadêmico e de vida;

Às minhas amigas Joyce Athie, Maria Júlia, Cássia Juliana, Tainá Nunes e Tatiane Oliveira, que mesmo longe estão presentes e torcendo por mim;

À Alessandra Martins Cioletti, prima querida, por me dar força emocional em momentos delicados dessa caminhada;

Ao meu querido orientador Marcos Antônio Alexandre, pelo fato de sempre sorrir e trabalhar com leveza, cuidado e dedicação.

À professora Sara Rojo, pelas aulas sensacionais, pelas “miradas” e questionamentos instigantes e intrigantes, pelos conselhos que fizeram e fazem toda a diferença;

Ao professor Eduardo de Assis Duarte, meu primeiro grande professor da Faculdade de Letras, que me acolheu no NEIA e me apresentou a literatura de Abdias do Nascimento;

Aos amigos e companheiros de estudo: Ridalvo Félix e Adélia Carvalho, pelas “conversas e trocas acadêmicas”;

Aos professores, que passaram pela minha trajetória e deixaram marcas valiosas: Fernando Linares, Inês Linke, Cláudia Campos Soares, Patrizia Collina Bastianetto e Ana Maria Chiarini;

Às minhas alunas Mônica Lisboa, Letícia Leão e Dulce de Paula, pelos conselhos e pela amizade sincera.

Ao “Conexão dos Saberes”, nas pessoas do meu querido Rodrigo Ednilson de Jesus e de Shirley Aparecida de Miranda, pelo meu crescimento pessoal e acadêmico;

Ao CNPq, pela bolsa concedida, suporte fundamental para meu trabalho.

Muito obrigada.

*O meu lugar  
É caminho de Ogum e Iansã  
Lá tem samba até de manhã  
Uma ginga em cada andar*

*O meu lugar  
É cercado de luta e suor  
Esperança num mundo melhor  
E cerveja pra comemorar (...)*

*Ai meu lugar  
Quem não viu Tia Eulália dançar  
Vó Maria o terreiro benzer  
E ainda tem jongo à luz do luar<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Trecho da música “O meu Lugar”, composta pelo sambista Arlindo Cruz.

## **RESUMO**

A presente dissertação objetiva estudar, por meio dos textos dramáticos *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *Silêncio*, da Cia. dos Comuns, o processo de formação das identidades dos afro-brasileiros na e pela cultura negra.

Nos três textos, o interesse é investigar a enunciação dos sujeitos negros presentes nas tramas. Investigar quem são esses negros e como são ressignificados; de que lugar eles falam e como esses lugares de enunciação podem determinar, positiva ou negativamente, o processo de formação identitária desses sujeitos, enquanto negros pertencentes ao sistema de valores e padrões culturais afro-brasileiros.

**Palavras-chave:** identidade(s) negra, cultura negra e teatro negro.

## **ABSTRACT**

The present work aims to study the formation process of the Afro-Brazilian identity in and by the black culture through the dramatic texts “Sortilégio” of Abdias do Nascimento, “Anjo Negro” of Nelson Rodrigues and “Silencio” from the Cia. dos Comuns.

In these three texts the focus is the investigation of the black individual enunciation present in the plot. This examination will analyse who these black people are and how their representation is built. It will inspect what their standpoint is and how these places of enunciation can determine positively or negatively their identity formation process, as black individuals inserted in the Afro-Brazilian system of cultural values.

**Key words:** black identity, black culture and black theater

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>INSPIRAÇÃO</b> .....	<b>11</b>
1.1.2 - Manoel Bonfim e Alberto Torres: o pensamento antirracista.....	20
1.1.3 - Gilberto Freyre.....	21
<b>1.2 – O conceito de mestiçagem obliterando a(s) identidade(s) afro-brasileira(s)</b> ..	<b>22</b>
<b>2.1 - Mais que fazer, mudar: Teatro Experimental do Negro</b> .....	<b>36</b>
2.1.1 - A Estreia.....	42
2.1.2 - Sortilégio.....	44
<b>2.2 - Teatro Negro</b> .....	<b>47</b>
<b>2.3 - Ethos negro: ética e estética</b> .....	<b>50</b>
<b>3.1 - Anjo Negro</b> .....	<b>63</b>
<b>3.2 - Silêncio</b> .....	<b>73</b>
3.2.1 - Silêncios políticos.....	73
3.2.3 - A problemática negra.....	76
3.2.4 - Dramaturgia do “eu”.....	79
3.2.5 - Intertextos .....	80
3.2.6 - Meu corpo em você.....	84
3.2.7 - Laroîê, Exu.....	85
<b>3.3 - Corpos em performance, corpos que são performance</b> .....	<b>87</b>
3.3.1 - Busca pela palavra.....	87
3.3.2 – Performance do corpo.....	89
3.3.3 - Performances das imagens.....	92
<b>3.4 – Contextos</b> .....	<b>94</b>



## INTRODUÇÃO

*Soy un negro social/ intelectual/ y chic<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Trecho da música “Mesié Julian”, de Armando Orefiche.

## Inspiração

Por que falar do processo de aceitação/negação do negro no tocante à(s) sua(s) identidade(s)? Quando penso em algumas possíveis respostas, lembro-me do meu processo de “tornar-se negra”. Hoje, compreendido como uma escolha fundamentalmente política.

Como todo processo de construção identitária, o meu foi tecido a partir de muitos conflitos, negação, negociações, trocas, traumas e escolhas. Em uma época – início dos anos 90 – em que ter cabelo crespo, para muitos, era sinal de desleixo e/ou coisa de “neguinha de favela”, (hoje, em 2012, acho que o negro e a sua cabeleira estão na “moda”. Tiro disso pontos positivos e negativos, mas isso é outra discussão) eu passava horas e horas e horas dentro de um secador de pé e pedia para minha mãe ou tia alisar meu cabelo pelo menos uma vez por mês. Para mim, a ideia de usar meu cabelo natural era impossível e, sobretudo, uma vergonha.

Meu cabelo sempre foi uma pedra no caminho da minha existência. Era a exposição nua e crua da minha feiura, negrura e inferioridade. Alisar o cabelo, tê-lo ao vento, era uma espécie de máscara da brancura que eu tentava vestir em mim mesma. Eu me perguntava: “Por que, meu Deus, que tenho esse cabelo? Por que não posso ter uma franjinha e colocar um pregador legal nessa juba de leão?” Durante muito tempo isso foi o meu grande e maior problema. Já houve dias em que não saí de casa porque o prazo de validade do alisamento estava vencido (para o meu desespero) e passar vergonha, jamais.

Foi nessa época em que decidi que queria ser loira e paqueta. Sim, paqueta! Como seria bom! Assim, decidi passar por um processo de embranquecimento físico. Só para esclarecer, nessa época eu era uma criança de apenas oito anos. Comecei meu plano a partir do depoimento da “rainha do baixinho”, que dizia que tinha aquela pele linda, macia e branca porque tomava banho com leite. Eu fui além, querendo otimizar e acelerar o processo: quis ficar de molho na água sanitária, seria perfeito! Por muito tempo, procurei uma banheira para realizar o plano, felizmente nunca encontrei. Mas o plano persistia. Um belo dia, acordei disposta a ficar loura, por meio de mecanismos mais simples: peguei água oxigenada e passei por todo meu corpo e cabelo. Resultado desastroso.

Eu, verdadeiramente, não queria ser o *outro*, “a neguinha do cabelo duro que não gosta de pentear”, o “pelezinho” da escola, a neguinha, coitada, cujos parentes tocavam

e escutavam samba – Almir Guineto, Nei Lopes, Sombrinha, Zé Ketí, Emílio Santiago, Cartola – isso ainda em um período em que o samba era coisa de preto, pobre, vagabundo e empregada doméstica, bem antes da chamada classe média abraçar o ritmo. “Eles sofrem, nós gozamos!”

Daí a internalização de conceitos negativos forjados contra os negros; daí alguns anos de passividade e crença nos valores do universo branco; daí também a mania de atribuir minhas dificuldades à “incompetência pessoal”. Fui moldada pela escola que discrimina, pela mídia e pelo discurso da elite branca, boa, europeia e superior. Minha família, de certa forma, assimilou esse discurso e o difundiu. Cresci escutando que “quando preto não caga na entrada, caga na saída”, “tem que casar com branco pra clarear um pouquinho a família”. Paradoxalmente, cresci também indo nos terreiros de umbanda e candomblé, com os ritmos, danças e linguagem, em um misto de “preto fala é no pé” (no sentido positivo e de valorização dessa expressão) e de “sou preto, mas sou distinto” (quase um preto de alma branca). Muita ambiguidade.

Comecei a enxergar a questão racial sob outro viés depois que ingressei em uma escola de teatro profissionalizante, o TU – Teatro Universitário da UFMG. A partir daí, conheci pessoas envolvidas em movimentos sociais negros, comecei a frequentar festas de Congado e de Tambor e a entender o modelo racista, de genocídio, por trás do discurso da democracia racial. Não mais alisei e, sim, soltei meus cabelos. Ato de pura libertação e, sobretudo, uma atitude política, pois, apropriando-me dos versos poéticos de Cristiane Sobral:

Naquele dia  
meu pixaim elétrico gritava alto  
provocava sem alisar ninguém  
meu cabelo estava cheio de si

Naquele dia  
preparei a carapinha para enfrentar  
a monotonia da paisagem da estrada  
soltei os grampos e seguí  
de cara pro vento, bem desaforada  
sem esconder volumes nem negar raízes.

Pura filosofia  
meu cabelo escuro, crespo, alto e grave  
quase um caso de polícia em meio à pasmaceira da cidade  
incomodou identidades e pariu novas cabeças

Abaixo a demagogia  
soltei as amarras e recusei qualquer relaxante  
assumi as minhas raízes ainda que brincasse com alguns matizes  
confrontando o meu pixaim elétrico com as cores pálidas do dia (SOBRAL, 2010, p. 81).

A partir de então, me “afrotransformei”, quis saber sobre o tema, ingressei na Faculdade de Letras da UFMG e conheci o NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade, naquele momento, coordenado pelo professor Eduardo de Assis Duarte. No NEIA iniciei os meus estudos sobre literatura afro-brasileiras, tive acesso a um referencial teórico interdisciplinar sobre o tema e, partindo do conceito de afrodescendência como construção identitária, comecei a pesquisar a obra de Abdias do Nascimento e a desenvolver um estudo específico sobre *Sortilégio: mistério negro*. Depois, dando sequência às minhas pesquisas acadêmicas, conheci *Anjo negro e Silêncio*. É desse estudo que nasce o meu interesse em problematizar as questões da(s) identidade(s), da cultura e do saber negro, no contexto de textos dramáticos.

O fato de ter sido, por três anos, aluna bolsista no Programa “Conexões de Saberes” intensificou esse meu interesse. Tal Programa, dentro do contexto de Ações Afirmativas, tem o objetivo de potencializar a permanência de alunos negros e de origem popular nas universidades públicas e estabelecer um diálogo entre a universidade e as comunidades. Durante o período como bolsista do “Conexões de Saberes”, participei de grupos de estudos e seminários e publiquei, junto a outros bolsistas, textos sobre a questão da identidade negra, da diversidade e diferença, gênero e etnia.

Diante desse panorama exposto, o presente trabalho é fruto das minhas experiências acadêmicas, ao longo da graduação, que foram consolidadas no processo de construção e pesquisas desenvolvidas durante o período de escrita desta dissertação. No entanto, “não se trata só de uma ida acadêmica e investigativa ao tema, também se enxerga uma procura íntima, quase de testemunho, de ir à procura de respostas e inspiração no que a própria biografia entrega” (RAVETTI. In: ALEXANDRE, 2007, p. 213).

Assim, este estudo é dividido em três grandes partes: “Identidades afro-brasileiras: processo em movimento e transformações”; “Arte, Teatro e Política”; e “Duas miradas: *Anjo negro e Silêncio*”.

Em “Identidades afro-brasileiras: processo em movimento e transformações”, começo refletindo sobre dois pontos: a identidade nacional e a identidade negra. Discuto os referenciais teóricos importados dos Estados Unidos e da Europa e desenhados pela elite brasileira para dar conta de resolver o problema da diversidade racial. Assim, é

apresentado um breve relato das versões do racismo científico que influenciou, e ainda influencia, o pensamento nacional: Nina Rodrigues com o seu “pioneirismo no legado cultural africano”; Silvio Romero e a mestiçagem como fase transitória que levaria ao desaparecimento dos negros e mestiços; Manuel Bonfim e Alberto Torres e o pensamento “antirracista” no Brasil e Gilberto Freyre, com o mito da democracia racial. Chego ao termo mestiçagem como conceito que oblitera a construção de identidades referenciadas na cultura negra e alimenta o racismo, utilizando, principalmente, as teorias de Kabengele Munanga e Sérgio Costa. Por fim, discute-se o complexo processo de formação das identidades afro-brasileiras: racismo, preconceito, movimento e transformações. Nesse ponto, o conceito de identidade ligado ao de performatividade, de Judith Butler e a dinâmica processual na construção de identidades afrocentradas, do pesquisador Ricardo Franklin Ferreira, guiam a reflexão.

A segunda parte inicia com uma reflexão acerca da invisibilidade do negro nos palcos nacionais. Explana-se sobre o Teatro Experimental do Negro e a sua luta política para colocar em cena um teatro em que se focalizasse o negro como sujeito histórico e portador de saberes. Esse capítulo é dedicado, exclusivamente, ao texto dramático *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento. Aqui, a peça é analisada sob a ótica do processo de (re)criação positiva das identidades, tecido na e pela cultura negra brasileira. Analisam-se também a religião, a cosmovisão, as crenças e valores africanos, como elementos fundantes do sujeito que se reconhece negro. Assim, o propósito é discutir em que medida a identificação cultural, conhecimento corporificado e a mobilização/atitude política se articulam em torno do movimento/processo de “tornar-se negro”.

O terceiro capítulo centra-se na análise de outros dois textos dramáticos: *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *Silêncio*, da Cia. dos Comuns. O propósito aqui é investigar quem são os sujeitos negros que encenam suas vidas, de que lugar eles falam e como esses lugares determinam suas construções identitárias. *Anjo Negro* é analisado, especificamente, sob a ótica racial. Em contrapartida, a análise de *Silêncio* passa pela questão do teatro negro político e pela estética – corpo, ritmo, dança –, como meio de resistência, resgate da cultura e da identidade negra. O referencial teórico tanto do segundo quanto do terceiro capítulos passam pelo conceito de cultura e encruzilhada negra cunhados por Leda Maria Martins, pelas teorias de Zeca Ligiéro, pelos conceitos de performance de Richard Schechner, Diana Taylor e Graciela Ravetti, entre outros.

Com base no exposto, julgo que o desenvolvimento desse trabalho seja uma contribuição para o resgate da memória e dos valores da cultura negra, tão presentes e

pouco legitimados pela nossa sociedade, além de ser uma reflexão sobre o racismo cultural, entendido aqui como a negação da experiência da alteridade e dos saberes alternos negros, e sobre o processo de formação das identidades afro-brasileiras.

**CAPÍTULO 1**  
**IDENTIDADES AFRO-BRASILEIRAS:**  
**PROCESSOS EM MOVIMENTO E TRANSFORMAÇÕES**

*Sá rainha chamou é viva, é viva!  
Com chicote na mão: é viva, é viva!  
Eu não sou de apanhar, eu não sou nego dela  
Eu não vou lá, eu não vou lá!*

*Eu não! Eu não!<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> Trecho da música “Sá Rainha”, do compositor Maurício Tizumba.

## 1.1 - Identidades: a nacional e a negra

O processo de formação da identidade nacional passa e é influenciado pelo discurso ideológico/racial, elaborado no final do século XIX pela elite intelectual brasileira. Tal abordagem ideológica visava, através do discurso e da prática da mestiçagem, o embranquecimento gradual da sociedade, o que não ocorreu ao longo dos anos. No lugar de uma nação branca, ideologicamente arquitetada, tem-se uma sociedade multifacetada, constituída de índios, negros, mestiços, brancos e asiáticos, cujas combinações em proporções não igualitárias dão ao Brasil o seu particular colorido.

Sabe-se que o processo de branqueamento físico da sociedade não obteve êxito; no entanto, seu ideal permaneceu enraizado no inconsciente coletivo por meio de mecanismos psicológicos vinculados, principalmente, pelos livros e pela mídia. Kabengele Munanga, em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*, salienta que esse ideal oblitera qualquer busca de identidade baseada na mestiçagem e na negritude, “já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem superior” (MUNANGA, 2008, p. 16).

No final do século XIX, a elite cultural brasileira buscava no referencial teórico desenhado pelos cientistas europeus e americanos, tido como desenvolvido, não apenas teorizar e explicar a situação racial nacional, mas também articular novos caminhos para a construção de uma nacionalidade, considerada problemática por causa da diversidade racial.

A discussão travada por alguns iluministas a respeito do caráter ambivalente da mestiçagem, seja para explicar e confirmar a unidade de espécie humana (Buffon, Diderot), seja para negá-la (Voltaire); a ideia da mestiçagem tida ora como um meio para estragar e degradar a boa raça, ora como um meio para reconduzir a espécie a seus traços originais; as ideias sobre a degenerescência da mestiçagem, etc., todo arcabouço pseudocientífico engendrado pela especulação cerebral ocidental repercutiu com todas as suas contradições no pensamento racial da elite intelectual brasileira (MUNANGA, 2008, p. 47).

Em 1888, com o fim do sistema escravista, os intelectuais brasileiros começam a enfrentar uma questão até então tida como não essencial: “como transformá-los [os escravizados negros] em sujeitos constituintes da nacionalidade e da identidade brasileira quando a estrutura mental herdada do passado, que os considerava apenas como coisas e força animal de trabalho, ainda não mudou?” (MUNANGA, 2008, p. 48).

Apoiados pelas teorias racistas vigentes, os pensadores brasileiros se preocupavam com a influência negativa que poderia resultar da herança “inferior” do negro nesse processo de formação da identidade étnica do Brasil.

Nesse sentido, a multirracialidade, fruto do processo colonial, representava para a elite nacional uma ameaça e uma barreira no processo de construção de uma nação que se pensava branca. Logo, o conceito de raça entrou para a pauta do grande debate nacional que se articulou a partir do século XIX e que repercutiu até meados do século XX. De acordo com Munanga, as elaborações especulativas e ideológicas das elites daquela época, mascaradas de cientificismo, ajudariam a compreender hoje o porquê das dificuldades encontradas pelos afro-brasileiros em construir uma identidade afro-centrada, politicamente mobilizadora. A seguir, é apresentado um breve relato das versões do racismo científico, que ainda influencia o pensamento nacional.

### **1.1.1 - Nina Rodrigues e Silvio Romero: as versões do racismo científico**

As divergências expressivas entre os cientistas brasileiros se davam no âmbito da discussão sobre a mistura de raças e os riscos de degeneração dela decorrentes. Assim tínhamos, de um lado, aqueles que acreditavam que a mistura de raças operada no Brasil levaria à degeneração crescente e à impossibilidade de constituição de um povo brasileiro habilitado à civilização e, de outro, aqueles que acreditavam que a hibridação correspondia a um tipo de paragênese, que levaria ao desaparecimento progressivo dos negros e mestiços de pele escura, considerados inferiores, e ao embranquecimento gradual da população.

Apesar das diferenças de pontos de vista, aos intelectuais interessava definir o brasileiro como povo e o Brasil como nação. O que estava em pauta no debate nacional era saber como transformar a pluralidade racial, de culturas e valores diversos, em uma só nação e em um só povo.

O médico maranhense Raimundo Nina Rodrigues, radicado na Bahia, foi o pioneiro a investigar o legado cultural “africano”. A convicção inarredável de que os negros eram uma raça inferior e o profundo interesse em estudá-los marca a postura e as pesquisas de Nina Rodrigues.

Influenciado pela antropologia criminal e pelas teorias evolucionistas de Edward Tylor, o pesquisador buscava uma conexão entre o desenvolvimento moral e o grau de progresso biológico-racial. Segundo Nina Rodrigues, a possibilidade de aprendizagem moral era determinada pelo grau de “evolução biológica” do grupo racial ao qual se

fazia parte. De acordo com o sociólogo Sérgio Costa, decorre daí a postura assumida pelo estudioso no contexto do debate penal e jurídico da época. Todo projeto de igualdade política e jurídica de indivíduos pertencentes a “raças” distintas negligenciava, segundo Rodrigues, o fato elementar de que os negros biologicamente eram impossibilitados de atingir o grau de maturidade moral dos brancos, fato que inviabilizava sua integração, sem distinções, como cidadãos portadores dos mesmos direitos e deveres dos brancos. Consequentemente, aos negros e índios deveria ser atribuída uma responsabilidade penal atenuada e aplicado um código penal diferente daquele da raça branca superior.

O estudioso, no entanto, reconhece que alguns indivíduos, especialmente os mestiços, poderiam constituir uma exceção, apesar da possibilidade em regredir por causa do atavismo. Logo, para não injustiçar os mestiços “moralmente íntegros”, o pesquisador maranhense opera uma classificação, dividindo-os em três grupos: “o mestiço tipo superior, inteiramente responsável; o mestiço degenerado, parcial e totalmente irresponsável; o mestiço instável, igual ao negro e ao índio, a quem se poderia atribuir apenas a responsabilidade atenuada” (RODRIGUES *apud* MUNANGA, 2008, p. 53).

Indo na contramão do pensamento elitista, Rodrigues não considerava a mestiçagem como um caminho que levaria o Brasil ao embranquecimento. Para ele, a miscigenação somente retardava o processo de enegrecimento da população. A influência do negro constituía, inevitavelmente, em um dos fatores de inferioridade do Brasil como um povo.

Contrariamente, Sílvio Romero vê na mestiçagem o nascimento de um povo tipicamente brasileiro, resultado do cruzamento entre brancos, negros e índios. Com o processo de mestiçagem, que dissolveria a diversidade cultural e racial, haveria a predominância biológica e cultural branca e o desaparecimento dos negros e mestiços. Assim, Romero deixa claro que a mestiçagem representava uma fase transitória que deveria levar à aproximação gradual do tipo racial branco.

As teorias evolucionistas de Hebert Spencer davam a Romero novos argumentos para sua tese do branqueamento progressivo do povo brasileiro, na medida em que os brancos, supostamente mais preparados para a luta pela sobrevivência, iriam consequentemente decidindo a luta em seu favor.

Dos três povos que constituíram a atual população brasileira, o que um rastro mais profundo deixou foi por certo o português; segue-se-lhe o negro e depois o indígena. À medida, porém, que a ação direta das duas últimas tende a diminuir, com a internação do

selvagem e a extinção do tráfico dos pretos, a influência europeia tende a crescer com a imigração e pela natural propensão para prevalecer o mais forte e o mais hábil. O mestiço é a condição para a vitória do branco, fortificando-lhe o sangue para habitá-lo aos rigores do clima. É em sua forma ainda grosseira uma transição necessária e útil, que caminha a para aproximar-se do tipo superior (ROMERO *apud* COSTA, 2006, p. 179).

No entanto, a regeneração racial através da mestiçagem não era um processo que deveria ocorrer de maneira espontânea e sem intervenções. Segundo Romero, deveriam ser obedecidas algumas regras no direcionamento da migração, evitando a concentração de migrantes alemães, “raça poderosa”, no sul do Brasil e, ao mesmo tempo, seria necessário o controle dos casamentos, no intuito de levar à procriação ao branqueamento.

### **1.1.2 - Manoel Bonfim e Alberto Torres: o pensamento antirracista**

Manoel Bonfim e Alberto Torres são as vozes divergentes das teorias racistas vigentes no Brasil na virada para o século XX. De acordo com Sérgio Costa, em *Dois Atlânticos: Teoria social, antirracismo, cosmopolitismo*, o uso do epíteto do antirracismo não pode camuflar que os dois autores não negavam a ideia de raças humanas e nem que incorressem em explicações baseadas no determinismo biológico. No entanto, negavam qualquer hierarquia biológica entre as supostas raças, entendendo que as desigualdades materiais e tecnológicas eram fruto de um processo histórico e social.

A motivação de ambos os autores é abertamente nacionalista. Escrevem com o intuito de comprovar e defender a viabilidade do projeto nacional brasileiro e insistem, por isso, na formação e na definição do que chamam de “caráter nacional”. Em muitas passagens beiram a xenofobia, pondo-se de acordo em qualificar a entrada de imigrantes no país como ameaça indesejável à identidade nacional que mal ia se formando (COSTA, 2006, p. 187).

Em *O problema brasileiro*, Alberto Torres desloca a discussão sobre a formação da nacionalidade e da identidade brasileiras. O autor não acreditava que a diversidade racial constituísse um obstáculo à formação identitária nacional. “Nenhum dos povos contemporâneos é formado de uma raça homogênea e isto não lhe impediu de formar uma nação, moral, política e socialmente [...]” (TORRES *apud* MUNANGA, 2008, p. 58).

Rejeitando a doutrina racista e as ideias de desigualdade racial e de inferioridade étnica do Brasil, Torres argumenta que o problema do país podia ser explicado pela não adequação entre a realidade nacional e as instituições tomadas como modelo das nações antigas, resultando na alienação das elites brasileiras, presas fáceis das teorias de degenerescência disseminadas pelos racistas europeus. De acordo com Thomas Skidmore, Torres ajudou a dissolver o fantasma da inferioridade racial, estimulando novas indagações sobre o futuro da nacionalidade brasileira.

Já Manoel Bonfim, tentando entender o relativo atraso da América Latina e do Brasil, realizou uma cuidadosa análise histórica. Para ele, o desenvolvimento material e tecnológico das nações europeias não era uma consequência da supremacia biológica dos seus povos e nem mesmo da superioridade cultural imanente. Tal desenvolvimento era fruto de circunstâncias históricas específicas e de injunções sociais particulares, fato que se aplica para explicar as desigualdades sociais dos diferentes grupos da população brasileira.

Juntamente com Torres, Bonfim tentava recuperar teorias e correntes que relativizavam a importância da raça, “mostrando que as hierarquias raciais já não apresentavam sustentação nem mesmo dentro do campo científico propriamente dito.” (COSTA, 2006, p. 188). Criticou, assim, a política populacional brasileira por ter abandonado os ex-escravizados logo após a abolição e acusou os latino-americanos de copiarem indiscriminadamente as instituições estrangeiras, especialmente em política. Logo, aconselhava o aumento do ensino e a diversificação da economia como meio de resolver o impasse do Brasil e da América Latina. Para Bonfim, a verdadeira inferioridade da América Latina estava na falta de educação e habitação “[...] os latino-americanos poderiam vencer o seu atraso. Seria preciso apenas corrigir, educar ou eliminar os elementos degenerados.” (BONFIM *apud* SKIDMORE, 1992, p. 135).

### **1.1.3 - Gilberto Freyre**

O sociólogo Gilberto Freyre surge no cenário nacional a partir de 1930, período em que se buscavam novos caminhos para a orientação política do Brasil. Já nessa época, tal orientação ia de encontro às teorias racistas vigentes, tornadas obsoletas. O conceito de mestiçagem, a partir de então, se encontra necessariamente ligado à obra de Freyre, sobretudo em *Casa grande e senzala e Sobrados e mucambos*.

De imediato, é preciso reconhecer que o sociólogo não se deixou influenciar nem pelas teorias francesas da época, que diziam que a miscigenação terminava na esterilidade biológica e cultural, nem pelas teorias positivistas brasileiras, que viam no progressivo embranquecimento da população a redenção nacional.

Freyre retoma a temática racial, mas desloca o eixo da discussão, que passa do conceito de “raça” ao conceito de cultura. De acordo com Munanga, sua grande contribuição foi ter mostrado que negros, índios e mestiços tiveram contribuições positivas na cultura brasileira. Assim, “ao transformar a mestiçagem num valor positivo e não negativo sob o aspecto de degenerescência, o autor de *Casa grande e senzala* permitiu completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada” (MUNANGA, 2008, p. 76). Decorre dessa contribuição positiva o mito originário da sociedade brasileira, fundada a partir das raças negra, branca e índia. E dessa ideia viu-se nascer paulatinamente o mito da democracia racial.

Apesar de reconhecer a importância de Freyre, Munanga afirma que esse mito “encobre os conflitos raciais”.

O mito de democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria (MUNANGA, 2008, p. 77).

Assim, de acordo com o exposto acima, nota-se que o discurso da mestiçagem e da democracia racial faz um movimento que vai do mito fundacional da nação ao discurso ideológico, que exalta a mistura em proveito do embranquecimento e da homogeneização, servindo como política de exclusão social dos negros na sociedade brasileira.

## **1.2 – O conceito de mestiçagem obliterando a(s) identidade(s) afro-brasileira(s)**

O Brasil foi o país a escravizar o maior número de africanos e foi o último do mundo a abolir a escravidão, em 1888. Apesar disso, até a metade do século XX o Brasil alimentou, com êxito, uma imagem de ser uma “democracia racial”, na qual a

convivência entre negros e brancos era tida como harmônica e igualitária. Esse discurso, que se tornou oficial, é hoje um mito questionado, principalmente, pelos movimentos sociais.

Diferentemente do sul dos Estados Unidos e da África do Sul, onde a discriminação foi institucionalizada e explícita, favorecendo a mobilização dos afro-americanos que entraram em contato com seus valores africanos, desenvolveram um sentido de grupo e lutaram contra tal condição; em terras brasileiras, o mito da democracia racial dissimula o preconceito, dificultando o combate das injustiças para com os negros e mestiços. Desse modo, a discriminação atua no nível do inconsciente, do inominável e quase sempre não identificável como tal.

No Brasil, a cultura africana e seus valores foram maciçamente relacionados a qualidades negativas. Essa visão foi sistematicamente introjetada no inconsciente coletivo nacional, atuando como mecanismo de aniquilação da identidade negra e afro-brasileira.

Negar, insistentemente, a importância dos elementos de origem africana leva os afro-brasileiros a uma desvalorização pessoal e coletiva, desenvolvendo o que Jacques d'Adesky chama de “perspectiva do direito de dominar” para o grupo que se considera mais adiantado que outros. É daí que decorrem os mecanismos de exclusão da população negra por parte do grupo considerado hegemônico. Como afirma Souza:

A identidade da pessoa negra traz do passado a negação da tradição africana, a condição de escravo e o estigma de ser um objeto de uso como instrumento de trabalho. O afrodescendente enfrenta, no presente, a constante discriminação racial, de forma aberta ou encoberta e, mesmo sob tais circunstâncias, tem a tarefa de construir um futuro promissor (SOUZA, 1991, p. 376).

O cabelo crespo tido como “ruim”, o formato do nariz e a cor da pele atuam como referências que articulam de forma intrínseca “raça” e condição social, o que leva o afro-brasileiro a interiorizar os preconceitos negativos contra ele forjados, não somente no quesito racial, “mas também em relação às condições socioeconômicas, implicando o favorecimento de uma concentração racial de renda, de prestígio social e de poder por parte do grupo dominante” (SOUZA, 1991, p. 376).

A elite política, cultural e intelectual brasileira autodeclara branca. Imitando as características do branco-europeu como representativa de sua superioridade étnico-racial, esse grupo nutre o preconceito de cor e nega a importância dos elementos da

cosmovisão africana em nosso país. Assim, o negro é tido como um sujeito étnico e culturalmente inferior.

Ricardo Fraklin Ferreira nos alerta para o que chama de *gradiente étnico*, a saber, a escala de valores que se instaurou entre a dicotomia branco/negro, na qual quanto mais próxima uma pessoa for do tipo branco, mais chance tem de ser valorizada, e quanto mais se afasta dessas características, mais chance tem de ser desvalorizada socialmente. “Os mestiços com traços negroides disfarçáveis, principalmente quando portadores de atributos que implicam status médio ou elevado (diploma de curso superior, riqueza e outros) podem ser incorporados no grupo branco” (NOGUEIRA *apud* MUNANGA, 2008, p. 83).

Logo, é assim que a elite brasileira criou e nutriu a crença de que o processo de miscigenação possibilita ao afro-brasileiro ascender socialmente e, como consequência, ser mais respeitado. A “ideologia do branqueamento”, desse modo, serve para legitimar a convivência “harmônica” de raças e para afirmar que “não existe preconceito no Brasil”.

Munanga afirma que os mulatos e negros caíram na armadilha do branqueamento, uma vez que introjetaram os julgamentos de inferioridade contra eles moldados e projetaram sua salvação na assimilação dos valores culturais do mundo branco, visto como superior. Daí a alienação que oblitera a formação do sentimento de solidariedade essencial para todo processo de identificação e identidade coletivas. “O sonho de realizar um dia o *passing*<sup>4</sup> que neles [mulatos e negros] habita enfraquece o sentimento de solidariedade com os negros indisfarçáveis” (MUNANGA, 2008, p. 83).

Dessa forma, a ideologia do branqueamento funcionou, e ainda funciona, como uma pressão psicológica sobre os negros, que foram forçados a suprimir suas identidades pessoal e coletiva, tornando-se cultural e fisicamente branco. Nesse sentido, Guerreiro Ramos afirma que “(...) a aculturação é tão insidiosa que ainda os espíritos mais generosos são por ela atingidos e, assim domesticados pela brancura, quando imaginam o contrário” (RAMOS, 1966, p. 131).

Segundo Abdias do Nascimento, a política do branqueamento da raça negra é mais do que perversa, é uma estratégia de genocídio. Essa política, ainda de acordo com o militante negro, começou pelo estupro da mulher negra e promoveu o indivíduo de sangue misto, ou seja, o mulato, aquele que mais tarde foi eleito como o símbolo de nossa democracia racial.

---

<sup>4</sup> *Passing* do inglês passagem, transição. Na citação, tal palavra é utilizada no sentido dos afro-brasileiros desejarem passar de um nível sociocultural, tido como inferior, para aquele considerado mais “digno” dentro do contexto brasileiro.

Assim, o modelo sincrético e antidemocrático, pensado e construído pela elite brasileira, foi deliberadamente assimilacionista.

Ele [modelo sincrético] tentou assimilar as diversas identidades existentes na identidade nacional em construção, hegemonicamente pensada numa visão eurocêntrica. Embora houvesse uma resistência cultural tanto dos povos indígenas como dos alienígenas que aqui vieram ou foram trazidos pela força, suas identidades foram inibidas de manifestar-se em oposição à chamada cultura nacional. Esta, inteligentemente, acabou por integrar as diversas resistências como símbolos da identidade nacional. Por outro lado, o processo de construção dessa identidade brasileira, na cabeça da elite pensante e política, deveria obedecer a uma ideologia hegemônica baseada no ideal do branqueamento. Ideal esse perseguido individualmente pelos negros e seus descendentes mestiços para escapar aos efeitos da discriminação racial, o que teve como consequência a falta de unidade, de solidariedade e de tomada de consciência coletiva, enquanto segmento politicamente excluído da participação política e da distribuição equitativa do produto social (MUNANGA, 2008, p. 95).

É interessante observar, atualmente, como as agências responsáveis pelo processo de socialização e formação da cidadania – a escola e a mídia – corroboram com esse discurso ideológico da branquitude, alimentando o racismo que a elite brasileira insiste em dizer que não existe e aniquilando o processo de formação positiva das identidades dos afro-brasileiros.

A jornalista Miriam Leitão, em *Mídia e racismo*, afirma com profunda convicção que a mídia brasileira é racista porque o país é racista. E mais, aponta para o fato da sociedade brasileira ter optado pela a pior forma de racismo, a invisibilidade. “É como o país tem vivido desde o fim da escravidão: nós decidimos não ver o problema. Nós repetimos para nós mesmos várias mentiras ao longo dos últimos cem anos. É impressionante como essas mentiras permanecem vivas” (LEITÃO *apud* RAMOS, 2007, p. 42).

De acordo com a jornalista, o racismo na imprensa/mídia se manifesta da mesma maneira perversa que se mostrou ao longo dos anos no país. Colocou-se, e ainda coloca-se em prática, o “fingir que não estamos vendo”, o que faz o racismo brasileiro não ser explícito, gerando uma discriminação ainda mais profunda e arraigada do que parece.

Silvia Ramos, em consonância com o discurso de Leitão, salienta que os meios de comunicação são um “caso-modelo” de reprodução das nossas relações raciais. Nos meios de comunicação, predominam os mecanismos da denegação, do recalque, do silêncio e da invisibilidade.

Assim, o racismo no Brasil não se (re)produz por meio da legitimação explícita da inferioridade dos negros e mestiços e nem se processa por meio de normas e regulamentos diferentes no tratamento de brancos e negros. Os processos de exclusão,

invisibilidade e silenciamento são sutis e complexos, mas, ainda sim, são indiscutivelmente racistas.

Bernardo Ajzenberg, jornalista e *ombudsman* do jornal *Folha de São Paulo*, nos alerta para a necessidade de avaliarmos o desempenho da imprensa em relação a assuntos do cotidiano. Para ratificar seu ponto de vista, ele descreve uma situação clara de racismo vinculada pela própria *Folha de São Paulo*, em 1999. Trata-se de um teste que, na ocasião, queria saber se o leitor do jornal era um verdadeiro paulistano. Em tal teste, cada questão a ser respondida continha uma ilustração e uma dessas questões era relativa à violência. “Em relação à caracterização dos personagens do primeiro item do quadro, um leitor comentou: a vítima é uma mocinha branca, bonita, de cabelos claros, e o assaltante é um rapaz negro, com um revólver e óculos escuros” (AJZENBERG *apud* RAMOS, 2007, p. 31). Segundo o jornalista, era apenas uma “ilustraçozinha inocente” que colocaram para compor a pergunta, mas que tinha decididamente um caráter racista.

O exemplo de Ajzenberg nos mostra o quanto a mídia produz signos de representação que olvidam o processo de formação – positiva – das identidades dos negros e mestiços. Os signos ali veiculados vão além de uma ilustração dos fatos, contribuem para reforçar a negatividade atribuída à identidade negra. Por isso os chamo de signos performáticos, uma vez que não descrevem ou ilustram simplesmente um fato do mundo social, mas, sobretudo, ajudam a definir ou reforçar a identidade que supostamente estamos apenas descrevendo.

Nesse sentido, a mídia, além de ser um caso-modelo das nossas relações raciais, é também um elemento chave para a manutenção do racismo. Nos meios de comunicação, principalmente na televisão e no rádio, as desigualdades raciais são naturalizadas. De acordo com Silvia Ramos, as representações raciais são atualizadas e reificadas através da mídia, “como coisas, circulam como noções mais ou menos comuns a toda a sociedade e como ideias mais ou menos sensatas” (RAMOS, 2007, p. 9).

No entanto, é preciso destacar também o papel positivo que a mídia poderia vir a exercer no debate sobre o racismo e sobre os caminhos brasileiros para superar essa situação. Ramos nos mostra que a mídia pode ser uma grande aliada na luta antirracista, já que:

Nenhum processo cultural de superação do racismo, de combate aos estereótipos e de luta contra a discriminação será realizado sem os jornais, a televisão, as artes, a música. Por essa centralidade – e a despeito de ter sido até recentemente pouco explorada pela militância antirracista –, a mídia tende a ter cada vez mais, na sociedade brasileira, um

papel vital na construção de saídas capazes de reduzir a exclusão racial (RAMOS, 2007, p. 9).

Como já foi dito, os meios de comunicação são um caso exemplar de produção e manutenção das relações raciais, mas, ao mesmo tempo, podem ser instrumentos poderosos de criação e difusão de paradigmas alternativos. A título de exemplo, podemos nos referir à postura da Rede Minas de Televisão que, entre outros, lançou, em 2012, uma campanha para festejar o mês da consciência negra intitulada “Rede Minas no Mês da Consciência Negra”<sup>5</sup>, com dados do IBGE que mostram as desigualdades sociais que atingem os negros. As chamadas funcionam como pequenas doses de reflexão, que chamam – criticamente – a atenção do espectador, talvez desatento, para a situação sociocultural a qual a população de cor está inserida.

### **1.3- Identidades afro-brasileiras: racismo, preconceitos, movimento e transformações.**

O conceito de identidade utilizado neste trabalho vai de encontro àquelas teorias que veem a identidade como uma categoria fixa, essencial ou permanente. Utilizo identidades, no plural, por entender que a identidade totalmente unificada, segura e centrada num “eu” coerente, não existe. O sujeito, ao longo da vida, assume identidades diferentes, em diferentes momentos e contextos.

Aqui, o conceito de identidade está ligado ao de performatividade, desenvolvido pela teórica Judith Butler (1999). Esse conceito desloca a ênfase na identidade como descrição, como aquilo que é, para uma noção de identidade como movimento e transformação, “tornar-se”.

Indo na mesma direção, o conceito de identidade(s) empregado aqui é também referenciado no de Antônio da Costa Ciampa (1987), que entende a identidade não como uma simples representação do indivíduo, mas, sim, como um processo de metamorfose que “representa a pessoa e a engendra” (CIAMPA, 1987, p. 243). Segundo Franklin Ferreira, esse último aspecto é importantíssimo para entender o processo de formação identitária do afrodescendente.

---

<sup>5</sup> Dois exemplos desta campanha podem ser conferidos por meio do acesso aos links disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=jpn\\_P2gumR8](http://www.youtube.com/watch?v=jpn_P2gumR8) e <http://www.youtube.com/watch?v=19YsJox87-s>.

A identidade não se reduz somente a uma representação do indivíduo a distingui-lo de outros e, ao mesmo tempo, indicando uma semelhança sua em relação a determinado grupo de referência, porém, mais do que isso – e o que é decisivo para o desenvolvimento da identidade do afrodescendente em uma comunidade hegemônica de valores “brancos” – a identidade é uma referência em torno da qual a pessoa se constitui (FERREIRA, 2004, p. 47).

Franklin Ferreira salienta que é de fundamental importância, para a compreensão da problemática afro-brasileira, o conhecimento da maneira como o negro e o mestiço desenvolvem suas identidades. Assim descreve o processo de desenvolvimento das mesmas em quatro estágios essenciais: *estágio de submissão*; *estágio de impacto*; *estágio de militância* e *estágio de articulação*. Sendo que o termo estágio, de nenhuma maneira, sugere a ideia de padrões fixos, uma “camisa de força conceitual”, mas, sim, “momentos em que o indivíduo expressa atitudes e concepções particulares desenvolvidas sobre si mesmo, sobre outras pessoas e sobre o seu mundo” (FERREIRA, 2004, p. 69).

Ferreira chama de *estágio de submissão* o período em que o negro ou o mestiço idealiza um mundo branco, tido como superior. Nesse estágio, é comum absorver e se submeter às crenças e valores da cultura branca. Como consequência, tem-se uma desvalorização da cultura negra e/ou uma tendência por parte dos negros e mestiços a assumirem como insignificante para suas vidas o fato de serem afro-brasileiros. Dessa forma, esses sujeitos se mantêm distantes do grupo de referências negras e, ao mesmo tempo, se referenciam em valores brancos.

Para os sujeitos nesse estágio, as categorias “raça” e “etnia” entendidas, respectivamente, como categoria baseada em conteúdos biológicos e como uma “classificação de indivíduos em termos grupais, que compartilham uma única herança social e cultural (costumes, idioma, religião, e assim por diante) transmitida de geração a geração.” (CASAS *apud* FERREIRA, 2004, p. 50) são um problema de estigma desenvolvido pela discriminação social.

Segundo o pesquisador, existem inúmeras situações que favorecem o pertencimento do sujeito nesse estágio de submissão. Ele destaca o papel da escola, essencial para o processo de construção das identidades das crianças negras, mas que atua obstruindo esse processo na medida em que nutre deliberadamente a figura do “negro caricatural”. Assim, nesse caso, a escola reproduz o esquema binário branco/negro, dominante/dominado, em que o branco é o dominante; o negro, o

dominado. Em vez de corrigir, a escola incita os estereótipos sociais e a submissão do negro aos valores brancos.

O *estágio de impacto* é caracterizado pela gradual tomada de consciência, por parte do afrodescendente, da desvalorização à qual está submetido, iniciando assim um movimento de transformação. Há, nesse estágio, a descoberta do grupo etnorracial de referência. Franklin Ferreira explica que uma pessoa no estágio de submissão tende a manter-se nesse lugar até a ocorrência de experiências cruciais, o impacto, que “a capturem e provoquem-na a “baixar a guarda”. É o momento no qual se torna impossível negar a não aceitação por parte do mundo branco” (FERREIRA, 2004, p. 76). Logo, é uma espécie de “experiência-choque” que destrói a funcionalidade da identidade e a visão de mundo presentes e, simultaneamente, inspira uma nova direção, no sentido de transformação ou ressocialização.

O estágio de impacto passa a desenvolver-se no indivíduo a partir do momento da tomada de consciência da discriminação, sofrida ao longo da vida, exercida pelo grupo de hegemonia branca. Algumas vezes, o impacto se dá a partir de uma situação dramática singular. Nos anos 60, nos EUA, milhares de pessoas passaram a voltar-se para uma compreensão mais profunda do movimento negro, que já vinha se delineando após a morte de Martin Luther King. Outras situações semelhantes servem de estopim para o desenvolvimento deste estágio - ser pessoalmente agredido na escola ou na situação de trabalho, ser rejeitado para uma festa, ser testemunha da agressão sofrida por um amigo [...] o encontro com amigos envolvidos de maneira mais profunda com movimentos de valorização das raízes negras, dentre outras (FERREIRA, 2004, p. 77).

Ferreira esclarece, no entanto, que não existe um conjunto de experiências comuns que determinam o momento de mudança. As situações são totalmente idiossincráticas, gerando uma sensação de insegurança e o abalo da identidade. Daí vem a consciência da rejeição e, a partir desse momento, o indivíduo, sabendo que não pode ser verdadeiramente branco, se liga a aspectos da sua identidade que o insere no grupo discriminado, o dos negros.

Na medida em que o afro-brasileiro incorpora essas novas informações e as usa na construção de suas referências pessoais, ele é levado a repensar suas concepções sobre a cultura negra. De acordo com o pesquisador, é um momento delicado em que se tem a descoberta de que outra concepção deve ser desenvolvida, a da negritude. A pessoa, no fim desse estágio, pode ainda não ter desenvolvido uma identidade articulada, porém sabe que quer “tornar-se negra”.

Assim, o *estágio de impacto* apresenta-se como uma fase intermediária do processo de construção de uma identidade afrocentrada. “O reconhecimento de uma identidade referenciada em valores africanos a ser desenvolvida sinaliza a entrada da pessoa no estágio de *militância*” (FERREIRA, 2004 p. 79, grifo do autor).

O *estágio de militância* marca a metamorfose pessoal do afrodescendente, que paulatinamente destrói suas referências anteriores e, ao mesmo tempo, engendra uma nova estrutura pessoal baseada nos valores etnorraciais de matrizes africanas. A pessoa, ao entrar nesse estágio, está mais acostumada com as noções da identidade a serem desfeitas do que com aquelas para as quais se encaminha. Sua estrutura pessoal fica abalada e suas referências passam a ser vistas de modo negativo. Em função de uma visão dicotômica do mundo, tem-se a tendência de considerar todos os brancos como maus e insensíveis “e os negros como superiores, mesmo no sentido biogenético, passando a presença da melanina na pele a ser vista como um sinal de superioridade racial” (FERREIRA, 2004, p. 80).

Segundo Ferreira, essa situação talvez explique por que é comum, nesse estágio, o afro-brasileiro ligar-se intensamente a símbolos e valores da nova identidade em processo de construção. Jargões verbais, algumas ideologias rígidas, avaliações dicotômicas, cortes de cabelo, roupas e a inserção em movimentos sociais voltados para a afirmação da negritude caracterizam o comportamento do indivíduo. Este vive uma situação contraditória, pois foge do conformismo da fase de submissão e cai no conformismo do novo grupo etnorracial de referência.

O estudioso denomina essa fase de *imersão* e considera que a identidade do indivíduo assentada nessa condição seja uma pseudoidentidade negra, na medida em que se baseia principalmente na negação dos valores brancos, e não em uma noção positiva das suas referências negras. Esse comportamento pode fixar a pessoa nesse estágio, alimentando a mesma noção de subjetividade que almejava transformar, a saber, o preconceito contra a população de matrizes branco-europeias.

Apesar dos riscos, o autor de *Afrodescendente: identidade em construção* salienta que a *militância* é um estágio importante para o processo de desenvolvimento das identidades, pois favorece a recuperação da cultura e da história do negro. Ao revisar os valores negativos internalizados durante o processo de socialização, o negro pode desenvolver uma identidade e uma autoestima positivas, superando, assim, uma postura radical e entrando na fase denominada *emersão*.

Nessa fase há a possibilidade de explorar aspectos da sua própria cultura e história. “O afrodescendente desenvolve um controle sobre sua emocionalidade, com o

abandono das ideologias simplificadoras, frequentemente reconhecendo suas primeiras impressões sobre a negritude como românticas e idealizadas” (FERREIRA, 2004, p. 82). Há também uma desilusão com relação aos movimentos e grupos radicais, assim o afro-brasileiro busca participar de grupos que se voltam mais seriamente para a questão de reversão da discriminação e valorização da cultura de matrizes africanas, além de buscar um diálogo com diversos grupos.

Aqui a pessoa entra no *estágio de articulação*. Com a introjeção dos valores culturais negros e uma identidade positivamente afirmada e não estereotipada, a pessoa se abre para a alteridade. Agora, o grupo negro é o principal grupo de referência ao qual a pessoa pertence. Esse pertencimento é marcado pelas qualidades do próprio grupo, e não pelos fatores externos a ele. Nesse estágio, a pessoa, mesmo mantendo relações com seu grupo de referência, busca estabelecer diálogos significativos com os não negros: “ (...) As pessoas neste estágio encontram maneiras de articular seu senso de negritude em um plano de ação e de compromisso como participante de um grupo” (FERREIRA, 2004, p. 83).

Esse é o estágio que em a pessoa sente que, de fato, “tornou-se negra”. Antes a história e a cultura negras tinham pouca importância, agora são vistas como algo essencial para a vida cotidiana. O indivíduo desenvolve, assim, a consciência da importância das matrizes africanas na (re)construção das suas identidades e passa a sentir-se aceito, sem deixar de perceber que o racismo ainda faz parte da sua experiência brasileira, mas, agora, desenvolveu mecanismos de defesa: sua(s) nova(s) identidade(s) é referenciada e afirmada positivamente nas matrizes culturais africanas.

Percebe-se, a partir da descrição desses estágios, que a categoria identidade(s) abordada por Ferreira é vista como uma categoria científica e, fundamentalmente, social e política. Ela é uma referência em torno da qual a pessoa se conhece e se constitui, em um constante movimento de transformação.

Desse modo, “ser negro” não é um reflexo instantâneo de uma realidade socioestrutural ou biológica, mas é, sobretudo, um lugar construído político e culturalmente, por meio de negociações, renegociações e do diálogo. “Ser negro” é mover-se constante e sistematicamente. Segundo Joel Santos, “nesse raciocínio, negro deixa de ser uma “raça”, ou mesmo uma condição fenotípica e passa a ser um topo lógico, instituído simultaneamente pela cor, pela cultura popular, pela consciência da negritude como valor e pela estética social negra” (SANTOS *apud* COSTA, 2006, p. 215).

O “tornar-se negro”, político e culturalmente, aponta para a construção de novas identidades negras que desmentem a imagem construída pelos intelectuais brasileiros de uma cultura nacional integradora e oposta aos critérios de classificação racial.

Se o final do século XIX e início do século XX é marcado pela criação do discurso da mestiçagem e da democracia racial, nas últimas décadas esse discurso é atravessado pela emergência das novas identidades negras, que se formam a partir da “afirmação do contributo do negro para o Brasil e uma etnicização que quer libertar a cultura negra do cadinho da brasilidade – quando este deixa de ser visto como igualitário” (ALMEIDA *apud* COSTA, 2006, p. 214).

Assim, a partir dos anos 70, observamos a propagação de diversos grupos preocupados em resgatar as raízes étnicas e culturais negras, obstruídas pelo discurso homogeneizador da mestiçagem. Essas novas formas de articulação política e cultural são tratadas por Sérgio Costa como processos de construção de “novas etnicidades”, já que apresentam o que Stuart Hall chama de “caráter móvel, descentrado e múltiplo”. No caso das “novas etnicidades negras”, tal articulação marca tanto um movimento estético-cultural de (res)significação e (re)interpretação do lugar do negro na sociedade quanto um movimento político antirracista.

O Brasil, influenciado pelo movimento americano *Black is beautiful*, que “virava do avesso a ordem simbólica dominante que tratava as características físicas associadas aos negros como sinônimo de imperfeição estética” (PINHO *apud* COSTA, 2006, p. 135), começa a (res)significar esses valores estéticos e a valorizá-los como elementos fundamentais para o processo de (re)construção de identidades afrocentradas.

Nesse sentido, os movimentos negros aparecem no cenário nacional como organizações importantes para engendrar uma luta política, social, estética e cultural. A negritude, aqui significando a exaltação dos valores culturais dos povos negros, é festejada por esses movimentos. Ao invés de evitar o corpo negro, este é assumido como parte de estratégias representacionais, fazendo com que os estereótipos operem contra si mesmos.

Desse modo, assumir o corpo negro passa pelo processo de assumir um valor estético enquanto tal, na medida em que, para o negro, “o estético é indissociável do político” (GOMES, 2008, p. 130). A estética negra funciona, assim, como um lugar de afirmação e de politização.

Falar de estética negra é falar, principalmente, do cabelo crespo e da cor da pele que, segundo Nilma Lino Gomes, podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Em sua pesquisa etnográfica, Gomes destaca a importância dos “salões étnicos/afros”<sup>6</sup> que, de maneira direta ou não, funcionam como organizações/movimentos político-ideológicos, nas quais são desenvolvidas conscientemente estratégias de sobrevivência e resistência identitária.

Os salões étnicos são lugares importantes para refletir sobre a relação entre cabelo crespo e identidade negra. Por quê? Porque o cabelo não é um elemento neutro no conjunto corporal. Ele foi transformado, pela cultura, em uma marca de pertencimento étnico/racial. No caso dos negros, o cabelo crespo é visto como sinal diacrítico que imprime a marca da negritude no corpo. Dessa forma, podemos afirmar que a identidade negra, conquanto construção social, é materializada, corporificada. Nas múltiplas possibilidades de análise que o corpo negro nos oferece, o trato do cabelo é aquela que se apresenta como a síntese do complexo e fragmentado processo de construção da identidade negra (GOMES, 2008, p. 25).

A conscientização sobre as possibilidades positivas de ver e manipular o cabelo crespo realizadas nos salões étnicos, através, entre outros, da recriação dos penteados de origem africana, oferece uma contribuição no delicado processo de (res)significação do corpo negro e na reversão dos estereótipos racistas que suprimem o processo de (re)criação das identidades dos negros e negras brasileiros.

Tais identidades são entendidas, neste estudo, como um percurso construído historicamente em um contexto social que sofre de um racismo perverso e do mito da democracia racial. As identidades negras, como qualquer processo de construção identitária, se referenciam no contato e no conflito com o outro, na negociação, nos deslocamentos, nas trocas e nos diálogos. Assim, ser negro no Brasil é tornar-se negro, é um conceito de identidade pautado num constante exercício/movimento político e cultural.

Esse conceito de identidade é uma chave teórica essencial para o desenvolvimento deste estudo, que pretende focalizar o processo de tornar-se negro – valorização das matrizes/motrizas africanas, através principalmente da religião (Candomblé) – do personagem Emanuel, em *Sortilégio: mistério negro*, de Abdias do Nascimento.

*Sortilégio: mistério negro* nos apresenta o processo de (re)construção das identidades do sujeito negro que foi assimilado, sistematicamente, pelos valores da

---

<sup>6</sup> Os termos étnico/afro são usados como sinônimo de negro.

cultura branca europeia. A trama projeta a reescrita do protagonista em um sistema de crenças e padrões culturais afro-brasileiros.

O drama do herói de *Sortilégio* tem suas raízes na infância, época em que era chamado de “tição” e apedrejado por seus “coleguinhas” brancos. Assim nasce a história do preto Emanuel que, formado em Direito, casou-se com uma branca, renegou Exu, esqueceu os Orixás, desonrou a Obatalá e se tornou “um preto de alma branca”, mimetizando comportamentos e veiculando padrões culturais europeus. No entanto, supera essa fase que Franklin Ferreira chama de *estágio de submissão* e engendra uma luta pessoal e coletiva que o possibilita reverter esse perverso sentimento de inferioridade que lhe fora introjetado desde a infância.

Nesse difícil e conflituoso percurso, o Emanuel, antes assujeitado, transforma-se em um indivíduo que se reconhece étnica e culturalmente, recentrando uma alteridade obstruída pela máscara da brancura. E mais, tornar-se negro. Sua(s) identidade(s) é constante e paulatinamente tecida a partir do contato, do contraste, das negociações e conflitos com os outros e consigo mesmo. Daí o caráter performático desse construto identitário, que dá ênfase ao tornar-se, à ideia de identidade como movimento e transformação.

A partir desse repertório teórico, analisaremos, no próximo capítulo, o peculiar processo de (re)constituição identitária do personagem Emanuel em *Sortilégio: mistério negro* e discutiremos em que medida a identificação cultural, traços corporais e mobilização política se articulam em torno da (re)construção positiva das identidades negras, ou seja, do movimento/processo de tornar-se negro.

## CAPÍTULO 2

### ARTE, TEATRO E POLÍTICA

*Se você soubesse o valor que o preto  
tem.  
Tu tomava um banho de piche, branco e,  
ficava preto também<sup>7</sup>.*

---

<sup>7</sup> Trecho da música “Ilê Ayê”, do grupo Rappa.

## 2.1 - Mais que fazer, mudar: Teatro Experimental do Negro

O mundo ocidental produziu, e ainda produz, discursos sobre o negro através dos quais se legitimam sistemas e regimes de exclusão, como a escravidão, o *apartheid*, a marginalização socioeconômica e cultural. No caso brasileiro, tais enunciados geram um discurso do saber que suprime a experiência da alteridade do sujeito negro e legitima práticas discriminatórias contra o mesmo.

Esses sistemas e regimes de exclusão, alimentados ao longo dos anos, invadem os palcos dos teatros brasileiros em que, até as primeiras décadas do século XX, a presença do personagem negro revela uma situação de invisibilidade. De acordo com Leda Maria Martins, este fato não se traduziu somente pela ausência do negro em cena, mas também pela fixação de uma imagem distorcida do mesmo, pois o paradigma de representação cênica se baseava em uma visão eurocentrista, “em que o outro – no caso o negro – só é reconhecível e identificável por meio de uma analogia com o branco, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto” (MARTINS, 1995, p. 40). Segundo Martins, em *A cena em sombra*, nesse teatro, a invisibilidade e indizibilidade definem o percurso do personagem negro:

Invisível, porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível, porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienantes, convencionizados pela tradição teatral brasileira (MARTINS, 1995, p. 40).

A figura do negro, a partir de 1850, passa a ser uma imagem convencionalizada pela cena teatral, com traços bem definidos. Martins constata que o negro, como signo cênico, projeta-se em três modelos predominantes: o escravo fiel, tipo de cão adestrado, dócil e submisso, como aparece em *Mãe*, de José de Alencar; o elemento pernicioso e/o criminoso, como o personagem Pedro, em *O Demônio Familiar*, também de Alencar, que ameaçando o equilíbrio e a harmonia da “Casa Grande”, deve ser punido e excluído do convívio social; e, por último, o negro caricatural, cujo comportamento ridículo e grotesco motiva o riso das plateias, como no caso de Felisberta, em *Direitos por Linhas Tortas*, de França Júnior.

Essas imagens estereotipadas foram instituídas a partir do imaginário do branco. Nesse sentido, no jogo de cena, a imagem do negro não é apenas invertida, mas avessa,

pois “a experiência da alteridade, sob a égide do discurso escravocrata, é a própria experiência de negação do outro, reduzido e projetado como simulacro ou antônimo de um ego branco narcísico, que se crê onipotente.” (MARTINS, 1995, p. 41).

Assim, em 1944, armado com sonhos forjados na herança ancestral, Abdias do Nascimento – homem múltiplo, o grande líder da militância negra no Brasil, jornalista, professor, parlamentar, diretor, dramaturgo, ator, poeta, pintor e, acima de tudo, um *griot* que defendeu a cultura africana – funda o TEN – Teatro Experimental do Negro – com o propósito de expor a cor da pele negra em sua plenitude e de estabelecer novos paradigmas à massa de negros e negras estigmatizados pela hegemonia da lógica branca reinante.

O TEN surgiu num contexto assinalado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, pela queda do regime do Estado Novo e pelo alvoreço político em direção à construção de um regime, de fato, democrático. O debate intelectual, fomentado nessa época, constituiu um divisor de águas ao emergir no meio da elite branca brasileira um discurso disposto a quebrar com o pretenso apoliticismo, propondo uma abordagem capaz de levar à reformulação significativa da cultura brasileira. Na nova ordem que marcou esse movimento, ideias como “povo”, “nacionalidade” e “identidade nacional” passaram a compor as questões essenciais de um debate severo.

O TEN marcou a vida social, política e cultural do Brasil ao colocar em cena, tanto no teatro quanto na sociedade de forma mais ampla, a identidade afro-brasileira. Sua proposta social e política, assim como seu teatro, inseriram-se na tendência de politização da cultura e de crítica à noção vigente de identidade nacional. “No cerne dessas discussões estava a questão racial, formulada ainda nos termos do evolucionismo mestiçado, progressivamente recalcado a desembocar na ideologia da democracia racial” (NASCIMENTO, 2003, p. 281).

Desse modo, o TEN foi o primeiro elemento do movimento afro-brasileiro a juntar, na teoria e na prática, o conceito da afirmação e do resgate da cultura negro-africana com a atuação política ostensiva. O propósito do grupo era organizar um tipo de ação que tivesse, ao mesmo tempo, significação cultural, valor artístico e função social. O que era o TEN?

Em termos dos seus propósitos ele constituiu uma organização complexa. Foi concebido fundamentalmente como instrumento de redenção e resgate dos valores negros africanos, os quais existem oprimidos ou/e relegados a um plano inferior no contexto da chamada cultura brasileira, onde a ênfase está nos elementos de origem branco europeia. Nosso teatro seria um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho, ação e produção explícita e claramente enfrentavam a supremacia cultural elitista-arianizante das classes

dominantes. O TEN existiu como um desmascaramento sistemático da hipocrisia racial que permeia a nação (NASCIMENTO *apud* MARTINS, 1995, p. 81-82).

O primeiro embate do TEN deu-se em torno do seu próprio nome, que causou certo incômodo no meio artístico e cultural. Importantes jornais da época criticaram a ideia de um “teatro negro”, já que “a afirmação explícita da identidade étnico/racial do grupo soava como desafio à cômoda posição de uma elite brasileira que pretendia ignorar a existência não apenas do “problema”, como da própria pessoa do negro e sua cultura” (NASCIMENTO, 2003, p. 287).

No entanto, o fundador do TEN encara o sistema de “democracia racial” reinante no país e assume uma responsabilidade política como artista e negro. Assume o seu não pertencimento ao partido dominante, toma uma posição de “aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar”<sup>8</sup> (HUBERMAN, 2008, p. 12), já que, nesse caso, “tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro”<sup>9</sup> (HUBERMAN, 2008, p. 11). Um futuro diferente, de conscientização e valorização da cultura afro-brasileira. De acordo com Nascimento:

Pela resposta da imprensa e de outros setores da sociedade, constatei, aos primeiros anúncios da criação deste movimento, que sua própria denominação surgia em nosso meio como um fermento revolucionário. A menção pública do vocábulo “negro” provocava sussurros de indignação. Era previsível, aliás esse destino polêmico do TEN numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da “democracia racial”. Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país. (NASCIMENTO, 2003, p. 287)

A proposta de um teatro negro se inseria, como vimos acima, em uma zona delicada e conflituosa: a questão racial brasileira que, até mesmo os movimentos sociais mais abertos e progressistas, evitavam mencionar. Toda essa polêmica em relação ao nome serviu para fortalecer o caráter político da ação, que se tornou a bandeira principal do TEN. Aguinaldo Camargo (advogado), José Herbel (contabilista e administrador), Sebastião Rodrigues Alves (militante negro), Teodorico dos Santos (arquiteto), Wilson Tibério (escultor), Marina Gonçalves (roupieira), Arinda Serafim (doméstica), Oscar Araújo, Claudiano Filho, José da Silva, Antonieta, Antônio Barbosa e Natalino Dionísio

<sup>8</sup> “aceitar entrar, afrontar, ir ao ponto crucial, não andar em rodeios, zanjar.” (Todas as traduções que integram esta dissertação são de minha responsabilidade).

<sup>9</sup> “tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e aspirar a um futuro”.

se juntaram à luta de Nascimento.

Durante sua existência, o TEN atraiu pessoas das mais distintas profissões, que queriam se integrar à organização devido às suas propostas: atividades político-sociais, educativas, culturais, formação complementar e, sobretudo, por se identificarem com o grupo, de forma geral. Esse empreendimento, no entanto, exigia recursos para ser realizado e mantido – a natureza política representava “uma pedra no meio do caminho” para o estabelecimento de parcerias e apoiadores –, daí as dificuldades e tropeços, mas, mesmo assim, o TEN conseguiu superar seu primeiro grande desafio: existir.

A partir daí, e com muitas dificuldades, uma série de atividades são realizadas, visando a atacar vários pontos: “formação, exploração e fundamentação teórica na questão negra e suas variantes; discussão para proposição de leis e projetos de temática antirracista; valorização de referenciais simbólicos e estéticos negros, entre outros” (LIMA, 2010, p. 121). Dentre as atividades realizadas pelo grupo estão: I Conferência Nacional do Negro, I Congresso do Negro Brasileiro, I e II Convenção Nacional do Negro, I e II Concurso Rainha das Mulatas, I Concurso Boneca de Piche, Organização do Departamento Feminino do TEN e instalação do Conselho Nacional das Mulheres Negras. Aliam-se a essas atividades debates sobre a situação do negro, cursos de alfabetização de adultos e o Curso de Introdução ao Teatro Negro e às Artes Negras.

Destaco, aqui, o Curso de Introdução ao Teatro Negro e às Artes Negras, que articulava conteúdos teóricos e práticos, como, entre outros:

Estética negra (Flexa Ribeiro); Temática negra (Adonias Filho), Cinema negro (Nelson Pereira dos Santos); Escultura africana (Thian Bodiel); Folclore, música e dança como fundamento teatral (Édison Carneiro); Arte negra (Roberto Teixeira Leite); Do humorismo como fator de integração social (Grande Otelo); Poesia negra (Thiers Martins Moreira); Dramaturgia negra (Augusto Boal); Possibilidades da arte negra na cenografia e no figurino (Florestan Fernandes); Inspiração e semelhanças do teatro africano e negro-brasileiro (Raimundo Souza Dantas), Expressividade da máscara, do gesto e da voz do intérprete negro (José Carlos Lisboa); Sobre Otelo de Shakespeare (Bárbara Heliodora); Significado do despertar da África no mundo moderno (Tristão de Ataíde). (LIMA, 2010, p. 122)

Apesar desse rico conteúdo e dos profissionais envolvidos – o que mostra a articulação do TEN com a classe artística e com os intelectuais da época –, o curso teve curta duração. Mas, “de qualquer modo, a existência de tal programa é uma fonte de indicação de que um formato artístico que pudesse legitimamente expressar a identidade negra brasileira estava ali sendo semeado” (LIMA, 2010, p. 123).

Semear um formato artístico com esse propósito passava pela criação de uma dramaturgia própria, pois era a partir do texto dramático que se objetivava tecer um

discurso que desconstruísse os estereótipos atribuídos aos negros. Segundo Abdias do Nascimento, para combater esses estereótipos era necessária “a criação de peças dramáticas brasileiras para o artista negro, ultrapassando o primarismo repetitivo do folclore, dos autos e folguedos remanescentes do período escravocrata” (NASCIMENTO, 2006, p. 214). Assim, essa dramaturgia teria a função de apresentar o negro a partir de outra visão, focalizando-o dignamente. Nas palavras de Nascimento:

Desde a sua função, o Teatro Experimental do Negro tem se preocupado com a elevação do nível dramático e intelectual dos espetáculos teatrais brasileiros. Daí o cuidado na escolha do seu repertório. Mas acima de tudo, o TEN preocupa-se com a criação de uma literatura dramática bem brasileira, inspirando autores no caminho de uma dramaturgia negra (NASCIMENTO, 1966, p. 124).

Além da dramaturgia para semear tal formato artístico, era necessário alfabetizar e instruir os integrantes do TEN. Daí a ênfase na formação político-ideológica do intérprete, que deveria se reconhecer como pertencente de uma particular identidade e cultura. Fomentava-se um posicionamento político, uma vez que era o ator que entraria em cena para afirmar a identidade negra. O reconhecimento de si, enquanto negro, era um elemento básico para a “agente-ator” do TEN.

Evani Tavares Lima, ao relatar as propostas teóricas e práticas do TEN, traz à tona uma crítica de Victor Hugo Pereira sobre o fazer teatral dessa organização. Segundo o pesquisador, O TEN contradiz o seu discurso ao “recorrer a um código teatral de elite, enraizado na cultura europeia (embora em sua vertente modernizante), para promover o negro brasileiro” (PEREIRA *apud* LIMA, 2010, p. 124). Ricardo Gaspar Muller, em contrapartida, ressalta que a proposta de um teatro negro “liga-se muito mais a um embate ideológico, tal como codificado nos discursos intelectuais dominantes, do que à recuperação, mesmo que mítica, de uma dramática africana” (MULLER *apud* LIMA, 2010, p. 125).

Penso que a proposta do TEN passa muito mais por uma tentativa de se lançar/adentrar nesse meio do que romper suas estruturas. Utilizar os códigos tradicionais foi uma estratégia para mostrar que o negro era capaz de produzir obras da mesma dimensão das dos brancos. Projetar-se naquele formato a partir de uma mirada negra era o objetivo de Abdias do Nascimento. Desse modo, de acordo com Lima, é mais coerente o uso do termo “corromper” que “romper” para se referir ao TEN, visto que foi isso que aconteceu de fato. Mesmo não rompendo as estruturas, o TEN instaura

uma perspectiva negra na forma, abalando-a. Indo na mesma direção de pensamento, Martins ressalta a importância da iniciativa dessa organização, que “conseguiu, em grande parte de sua produção, construir uma linguagem dramática alternativa, através da qual a negrura se erigia como um tropo figurativo relevante e distinto em sua visibilidade” (MARTINS, 1995, p. 81).

Assim, usando o palco como ferramenta para o processo de educação cultural e social dos negros e negras, o TEN em um só tempo alfabetizava seus primeiros integrantes e lhes oferecia uma nova postura, um critério próprio que lhes possibilitava olhar e ver e descobrir o espaço que ocupavam dentro de um grupo negro no contexto nacional. Se considerar a sociedade brasileira sem racismo é uma utopia, isso não importava para o TEN: avançar em sua direção não era utópico, era uma postura política, social e cultural. É tomar partido, se juntar a um dos lados do conflito, pois “nossas opções teóricas e nossas ações concretas devem surgir não porque somos artistas, mas porque somos cidadãos” (BOAL, 2009, p. 95).

Por tomar partido, ser um “cidadão-artista e artista-cidadão”<sup>10</sup>, negro e militante, Abdias do Nascimento elege o teatro, o palco como arma de libertação, como fez Bertolt Brecht e Augusto Boal, faz arte que “é direito e obrigação, forma de conhecimento e gozo. Arte é dever de cidadania!” (BOAL, 2009, p. 94).

E por que o Teatro? De acordo com o criador do TEN, o teatro é o espelho da sociedade e da vida, existe onde existe a paixão, o interesse e o ser humano, a vibração humana ou social. Tudo isso é teatro. Assim, ao falar de política, de amor e de morte, está falando inevitavelmente de teatro “porque tudo que é profundo, e essencial, e importante para o ser humano e para a vida social e cultural, é teatro” (SEMOG; NASCIMENTO 2006, p. 156).

Segundo Boal, o “cidadão-artista” vê o mundo muito além das aparências, vê opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, gêneros e classes, ou seja, vê a crueldade e a injustiça do mundo. A partir daí, ele tem a obrigação de inventar outro mundo, de construí-lo com as próprias mãos entrando em cena, no palco, na vida. “Teatro não pode ser apenas um evento – é forma de vida! Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma” (BOAL, 2009, p. 61).

Teatro era a forma de vida e de luta de Nascimento e do Teatro Experimental do Negro. Um ator, uma atriz, um técnico de som, um iluminador do TEN deveria ser, acima de tudo, um negro consciente do seu papel e do papel grupo e ter consciência de

---

<sup>10</sup> Expressão cunhada por Augusto Boal.

que teatro não é só entretenimento, evento. É a verdade escondida sendo mostrada, é mais que um fazer, é transformação.

Desse modo, o teatro de Nascimento entra em cena, elege o palco como ferramenta de luta política e social, cujo objetivo era fazer um teatro negro político que veiculasse uma série de imagens significantes, traduzindo a experiência e a memória do negro no Brasil; destruísse os estereótipos que reproduziam os preconceitos raciais; e processasse a reposição do negro de objeto enunciado a sujeito enunciativo da sua própria história. Para tanto, nas palavras do criador do grupo:

(...) Verificamos que nenhuma outra situação jamais precisara tanto quanto a nossa do distanciamento de Bertolt Brecht. Uma teia de imposturas, sedimentadas pela tradição, se impunha entre o observador e a realidade, deformando-a. Urgia destruí-la. Do contrário, não conseguiríamos descomprometer a abordagem da questão, livrá-la dos despistamentos, do paternalismo, dos interesses criados, do dogmatismo, da pieguice, da má-fé, da obtusidade, da boa-fé, dos estereótipos. Tocar tudo como se fosse pela primeira vez, eis uma imposição irreduzível (NASCIMENTO, 2003, p. 29).

Na citação acima, Abdias do Nascimento deixa clara a influência de Brecht em seu teatro ao apontar a prática do distanciamento como um caminho que o TEN deveria/poderia seguir para acabar com a teia de imposturas que se colocava entre o observador e a realidade, pois “é com Brecht que o palco é aberto, escancarado, fertilizado, preparado para a explosão da nova poesia cênica, para ser novo, amplo, vivo, rico de possibilidade, em suma, infinito” (BRECHT, 2005, p. 1). Assim como Brecht e Boal, Nascimento estava à procura de uma aguda compreensão do que era, de fato, importante socialmente, um ato de libertação.

Logo, cumprindo a missão de ensejar a criação de uma literatura dramática que focalizasse o negro como protagonista e sua cultura como matriz significativa no universo simbólico e na sociedade, o TEN encenou várias peças. Entre as montagens realizadas pelo grupo, destaca-se o texto *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill e *Sortilégio: mistério negro*, de Nascimento.

### **2.1.1 - A Estreia**

Como se sabe, o TEN não estava interessado em levar para cena a reprodução de lugares-comuns sobre os negros. Procurava-se dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa da vida e da personalidade do grupo afro-brasileiro. Qual o

repertório nacional disponível para levar adiante essa empresa? Quase nenhum. Poucos dramas que não abarcavam a verdade dramática que tanto buscava o grupo, como os já mencionados *O demônio familiar* e *Mãe*, de José de Alencar; *Os cancros sociais*, de Maria Ribeiro, *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro; *O escravocrata* e *O dote*, de Arthur Azevedo; *Calabar*, de Agrário de Menezes; as comédias de Martins Pena e só.

A partir desse repertório disponível é possível ter uma ideia da dificuldade que o TEN tinha para encontrar um texto dramático que se adequasse aos seus propósitos. Para a estreia, eles tinham pensado em uma coisa estrondosa e impactante. Obviamente, pensaram em escrever um texto próprio para a ocasião, mas as limitações, nesse início, eram muitas, o grupo ainda estava em processo de formação. “Vivia-se num laboratório, não só teatral, mas, sobretudo, de formação existencial e cidadã. Por outro lado, eram demasiadamente ousados para se contentarem com a aventura de um pequeno esquete” (NASCIMENTO; SEMOG, 2006, p. 131). De acordo com Nascimento, *O imperador Jones* era a melhor alternativa para aquela situação. Assim, por não encontrarem, dentro dos textos nacionais, aquele que representasse suas ambições, o grupo decidiu montar o texto norte-americano.

Para isso, era necessária a liberação dos direitos autorais. O grupo pede autorização para Eugene O’Neill, que já muito doente escreve uma carta se solidarizando com a luta do TEN e concedendo os direitos autorais não só para *O imperador Jones* como também para as outras peças onde havia a problemática e os personagens negros.

Em resposta ao pedido do TEN, assim escreve Eugene O’Neill, em 1944:

(...) O senhor tem a minha autorização para encenar *O imperador Jones* isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente as condições que descreve sobre o teatro brasileiro. Nós tínhamos exatamente as mesmas condições em nosso teatro antes de *O imperador Jones* ser encenado em Nova York em 1920 – papéis de qualquer destaque eram sempre representados por atores brancos pintados de preto (isso, naturalmente, não se aplica às comédias musicadas ou vaudeville, onde uns poucos negros conseguiram grande sucesso). Depois que *O imperador Jones*, representado primeiramente por Chales Gilpin e mais tarde por Paul Roberson, fez grande sucesso, o caminho agora estava aberto para o negro representar dramas sérios em nosso teatro. O principal impedimento agora é a falta de peças, mas creio que logo aparecerão dramaturgos negros de real mérito para suprir essa lacuna (O’NEILL *apud* NASCIMENTO; SEMOG, 2006, p. 131).

Ao liberar o texto, Eugene O’Neill, mais do que expressar um apoio à causa, enviou, segundo Abdias do Nascimento, um presente dos orixás ao TEN, que estreou a peça no dia 8 de maio de 1945, no Teatro Municipal do Rio Janeiro. Encenar no

Municipal era atacar o racismo em um ponto importante, mas, por ironia da história, o dia da estreia coincidiu com a vitória das forças aliadas contra as forças nazistas. Logo, a sociedade carioca queria ir ao teatro para fazer “um show de glorificação da vitória” e queria “despejar” o TEN de lá. “Eu não abro mão! Aqui nós vamos fazer a comemoração da vitória daqui, de dentro do Brasil, a vitória das forças democráticas contra as forças racistas que existem aqui dentro” (NASCIMENTO; SEMOG, 2006, p. 133). E foi lá, com uma peça de negros feita por negros que as senhoras dos generais, dos políticos e dos ministros foram comemorar.

Colocar uma engrenagem para funcionar em apenas um dia no Municipal foi uma das batalhas do grupo. Antes do espetáculo, o grupo teve que vencer a desconfiança dos próprios amigos, que achavam que o TEN não tinha um grande ator para representar o imperador Jones, não tinha elenco e nem diretores para dar conta de representar (e no Municipal) uma peça como a de O’Neill. Abdias do Nascimento salienta que, por causa disso, rompeu com vários amigos, entre eles Luiza Barreto Lemos, “porque ela era uma das que achava que nós não deveríamos começar pelo alto. Isso mostra logo o racismo e o paternalismo de quem pensa que, por ser amigo, já tem o direito de nos julgar e impedir que exerçamos a nossa autodeterminação” (NASCIMENTO; SEMOG, 2006, p. 132). A autodeterminação era fazer *O imperador Jones* e fizeram, mesmo com a imprensa contra e os amigos que não acreditavam no grupo. Essa foi a estreia. “Uma consagração”, como descreve o diretor do grupo:

A repercussão, por mais incrível que pareça, dá até um pouco de vexame, dá um pouco de vergonha... foi uma consagração! Isso está registrado por toda a crônica, por toda a crítica. Foi uma consagração. Todo mundo elogiou! Não houve crítica contrária. Se bem que antes havia; muita gente escreveu crônicas com dúvidas antes, mas depois do espetáculo foi uma coisa geral. Não como uma concessão a um grupinho de negros: foi um respeito real ao espetáculo, à coisa objetiva do *Imperador Jones* (NASCIMENTO; SEMOG, 2006, p. 135).

### **2.1.2 - *Sortilégio***

*Sortilégio*, escrita em 1951 por Abdias do Nascimento, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 21 de agosto de 1957, após vários problemas com a censura. O texto, no subtítulo, define-se como “um mistério negro”. Esse epíteto oferece, segundo Martins, algumas conotações.

O termo *mistério* evoca o culto de divindades ancestrais, sejam elas cristãs ou africanas. O adjetivo *negro* torna-se, nesse caso, um sinal que aponta uma dupla referência: a mística, firmada pelas divindades e mistérios dos ritos afro-brasileiros, e a estética, vinculada ao

gênero teatral da Idade Média e ao teatro ritual africano (MARTINS, 1995, p. 104, grifo da autora).

Em sua concepção formal e sugestão ritual, o texto apresenta-se ao espectador como uma trilha por meio da qual se dramatiza um rito de passagem. O protagonista de *Sortilégio* busca adequar-se ao mundo branco, passa por um processo de “embranquecimento dos hábitos”, renega seu passado e seus antigos costumes e trata de forma desdenhosa tudo relativo à cultura negra. O personagem quer a aceitação de um mundo que subjuga as formas de expressão da cultura afro-brasileira, um mundo à parte do seu, no qual para ser o aceito deve se englobar, se identificar e se “invalidar”, num movimento de aparente anulação de referências anteriores. Boal observa que “Emanuel é, acima de tudo, um negro alienado da sua condição mesma de negro [...] Colocou na face uma máscara que não tinha a forma de seu rosto. Assimilou atitudes da sociedade branca. A sua adaptação significou a negação de si mesmo” (BOAL *apud* NASCIMENTO, 1961, p. 150). Como parte dessa adaptação, o protagonista passa por um processo de autoviolência psicológica e cultural, de negação e exílio desejoso da cultura negra.

Emanuel reúne em si uma gama de culturas híbridas – a africana (adaptada ao contexto da sociedade escravagista brasileira) e a cultura “branca” (uma junção de costumes europeus, indígenas, caboclos, etc.) adequadas ao contexto sociocultural brasileiro – que farão com que ele represente nas suas referências o que Martins chama de *encruzilhada*.

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (MARTINS, 2002, p. 73).

Nesse sentido, a(s) identidade(s) afro-brasileira(s) de Emanuel deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, cada qual com suas características próprias e sem a noção de centro permeando todas elas, já que não há uma cultura central nem aquela mais ou menos importante na fusão de várias delas.

*Locus de enunciação* e de trocas simbólicas, a fronteira intercultural onde Preto Emanuel se localiza nos possibilita verificar as formações discursivas – valores, crenças e religião – de distintas culturas. Dessa forma, é possível examinar o processo de

hibridização entre urbes culturais desconectadas – o morro-negro e a cidade-branca –, que se confrontam e se entrecruzam (concepções e diversos saberes) de maneira não muito harmônica.

Emanuel é, assim, um sujeito híbrido cultural, sua(s) identidade(s) é uma intermediação entre vários sistemas e instâncias do saber. Logo, não se pode falar de um sujeito com uma única identidade fixa, essencial ou permanente, e, sim, de identidades diferentes em diferentes momentos. “Identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2003, p. 13). Segundo Stuart Hall, “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2003, p. 13). Na passagem abaixo, é possível apreender o caráter contraditório e híbrido das identidades de Preto Emanuel:

**Emanuel** – Exu é um só, ou é muitos? (*risadas insistentes*) Oh... estou abandonado... estou perdido. Não tenho mais forças... O “coisa ruim” vai tomar conta de mim. (*tira o paletó, os sapatos, as meias; levanta-se; ouve-se o ponto de Oxumaré; sorrindo*). Até onde você vai parar heim, Dr. Emanuel? Se apavorando à-tôa como reles ignorante. Que adiantaram os anos de Universidade? Se impressionando com bugigangas. Rezando o Padre Nosso. Chamando até por Jesus Cristo. Deus de padre é feitiçaria de branco. Mas feitiçaria igualzinha a esta aqui (NASCIMENTO, 1961, p. 184)<sup>11</sup>.

O herói do drama é caracterizado pela *diferença*, é atravessado por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais identidades não se desintegram totalmente não é porque são integradas, “mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, serem conjuntamente articulados” (HALL, 2003, p. 13).

No entanto, essa articulação torna-se problemática quando Emanuel precisa negar aspectos pessoais compartilhados com a cultura negra. Nas sociedades, como a brasileira, em que são alimentados estereótipos relativos a grupos raciais, sendo um deles associado a qualidades negativas como “feio”, “primitivo”, “ignorante”, e o outro a termos como “belo”, “inteligente”, “trabalhador”, é bem provável que o indivíduo se referencie no segundo grupo. Logo, mantém-se afastado de suas referências negras e, simultaneamente, absorve e se submete às crenças e valores da cultura branca dominante, por acreditar que só é possível progredir na medida em que se nega a negritude e tenta participar cultural e socialmente do mundo branco. E assim o fez

---

<sup>11</sup> Mantivemos, em todo o trabalho, todas as grafias de acordo com a publicação original do texto dramático.

Emanuel.

## 2.2 - Teatro Negro

Antes de começar a análise sobre *Sortilégio*, ressalto aqui algumas concepções associadas à denominação Teatro Negro. Primeiramente, lanço mão da definição do termo negro, de acordo com Evani Tavares Lima.

Negro, palavra que designa aquele cuja origem (considerando suas variações e mutações) é a África subsaariana; o indivíduo de pele escura (não indígena), definido no Brasil como pardo ou negro, com ascendência africana direta ou indireta; aquele que se auto-elege como tal, e tudo que se refere a ele, tais como: mundo negro, povo negro, cultura negra, teatro negro (LIMA, 2010, p. 15).

E Teatro Negro? Roger Batiste define Teatro Negro como uma prática que abarca diversas manifestações profanas e religiosas negras e que se divide em dois tipos: o folclórico, de duas faces – a branca e a negra – e o engajado. Segundo o autor, o tipo folclórico de face branca apresenta formas que expressam a miscigenação à brasileira, como o *bumba-meu-boi*. Nessas manifestações, o branco é retratado como superior e o negro é visto com inferior, feio e selvagem. O tipo folclórico de face negra “traz formas mais próximas de expressões negro-africanas da Diáspora” – música, dança, batuque, gestos. Já o teatro negro engajado é “aquele escrito por intelectuais de cor para o seu povo e para o povo branco” (BATISTE, 1983, p. 146), cuja forma é similar ao “teatro branco”, baseado no verbo e guiado pelo tom político. O autor cita o TEN como exemplo desse teatro.

“Representações feita pelos afro-brasileiros, com intenção de representar as suas raízes africanas, mostrando uma certa imagem da cultura afro-brasileira, valorizando justamente o seu cotidiano, o candomblé, ou o folclore” (DOUXAMI, 2000, p. 17), assim Cristiane Douxami define o Teatro Negro. A pesquisadora também focaliza esse teatro a partir de dois pontos: o primeiro, diz respeito a uma abordagem política; o segundo, passa pela esfera da cultura, extraindo do universo mítico, profano e religioso brasileiro sua inspiração e estética. Assim, dentro dessa divisão, estaria de um lado o TEN, problematizando as questões que envolvem os negros e, de outro, o grupo “Brasiliana<sup>12</sup>”, fazendo um teatro inspirado nas músicas, danças e ritmos da cultura

---

<sup>12</sup> Grupo de teatro, dança e música criador por Haroldo Costa.

negra.

Já Júlio Moracen (2004) salienta que o Teatro Negro é aquele que abarca todas as representações produzidas como uma espécie de (re)criação/reificação de sua cultura. O pesquisador ressalta a noção de Teatro Negro como representações/(re)criações instituídas a partir de um lugar outro, o exílio. Assim, de acordo com Lima, ele insere em sua concepção o princípio da origem.

De onde vêm as matrizes desse teatro? Dos negros, da África, dos descendentes, onde encontramos uma concepção um pouco mais ampla do que denominamos teatro. Então, é a partir da concepção africana de teatro que se deve buscar fundamentos para compreender e melhor conceituar esse negro teatro da Diáspora (LIMA, 2010, p. 41).

Destaco, também, a perspectiva de Martins: “O Teatro Negro não se constrói pela simples afeição étnica e racial, mas fundamentalmente, pela elaboração de uma enunciação e de um enunciado que o distinguem, em todos os seus matizes” (MARTINS, 1995, p. 86). Lima afirma que essa perspectiva resguarda o termo apenas sobre a ótica do engajamento. A palavra, nesse caso, não seria usada como adjetivo, mas, sim, como um posicionamento político, “fazer teatro seria mais uma atitude política do que a circunstância de ser negro” (LIMA, 2010, p. 42).

Por último, acrescento a perspectiva de Lima que, em seu estudo intitulado *Um olhar sobre o Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, entende Teatro Negro como “aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra” (LIMA, 2010, p. 43). A pesquisadora o classifica em três grandes categorias: performance negra, teatro de presença negra e teatro engajado negro.

Na categoria performance negra, Lima inclui os folguedos populares, como *bumba-meu-boi*; samba rural, tambor de mina; samba e a capoeira; alguns aspectos da religião dos orixás (partes do ritual). Ela agrupa essas manifestações nessa categoria por considerá-las parateatrais, ou seja, podem ser realizadas com fins teatrais ou não (não dependem necessariamente dos espectadores). Entra também nessa categoria “todo um universo de experiência e história negra no novo mundo” (LIMA, 2010, p. 44). Nessas produções o caráter crítico sobre os problemas que envolvem os negros “podem, eventualmente, ocorrer de modo intrínseco, mas não necessária e exclusivamente” (LIMA, 2010, p. 44).

Já o teatro de presença negra abarca manifestações cujos conteúdos são exclusivamente artísticos. Incluem-se, nessa segunda categoria, performances que lançam mão dos elementos da cultura tradicional e/ou popular negro-brasileira como fonte e material de inspiração; e/ou performances cuja maioria do elenco é negra, mas que não necessariamente buscam “espelhar-se no referencial negro descendente”. A pesquisadora cita como exemplo desse agrupamento as várias companhias formadas por mulatos no século XVII e as companhias negras de revistas. Sobre estas, Lima tece o seguinte adendo:

Elas fizeram um sucesso estrondoso no início do século XX, período em que a atuação do negro era ainda mais restrita e boicotada. Companhias como a Negra de Revistas (1926), a Bataclan Negra (1927) e a Mulata Brasileira (1930) conseguiram colocar em cena atores, escritores, diretores e músicos negros e, assim, fizeram a diferença não somente pela presença negra, mas, sobretudo, pela inserção e valorização de muitos dos elementos concernentes à população negro-mestiça da sociedade de então. Dessa maneira, tal qual avalia Nepomuceno (2006), mesmo sem tratar especificamente de questões raciais, mas de temas que ‘tavam na boca do povo’, criaram um espaço inusitado de crítica e contestação do cotidiano vivido por brancos, indígenas, negros e mestiços em nossa sociedade. Assim, camufladas, trouxeram um pouco da temática negra aos palcos nacionais e realizaram um grande feito num contexto em que falar abertamente da discriminação e menos valia a que eram submetidos os cidadãos negros do país era rechaçado ostensivamente como ‘ideia separatista’ (LIMA, 2010, p. 45).

A terceira e última categoria, o teatro engajado negro, se diferencia da segunda devido ao seu posicionamento político. Aqui se incluem as manifestações que tem como objetivo discutir a situação do negro no contexto nacional e, para isso, usam o palco como ferramenta de contestação e afirmação da identidade negra. O Teatro Experimental do Negro, o grupo Brasiliana e o Teatro Popular Brasileiro figuram como exemplos dessa categoria.

Essa visita a diferentes concepções acerca do termo Teatro Negro nos mostra a riqueza e as possibilidades desse teatro. Lima salienta que a aproximação e/ou mescla de suas variantes são igualmente importantes, pois a fusão delas terá como resultado um “discurso estético que desenha esse teatro: temática negra + perspectiva negra + formas inspiradas em elementos da performance artística negro-africana” (LIMA, 2010, p. 46).

A partir das concepções apresentadas, esse estudo entende Teatro Negro como um posicionamento político aliado a uma tessitura cultural e estética de matriz africana como meio de resistência, recriação e afirmação da identidade e da cultura negra.

### 2.3 - *Ethos* negro: ética e estética

*Sortilégio* inicia-se em um terreiro onde três Filhas de Santo, responsáveis no candomblé pela transmissão das mensagens que os Orixás<sup>13</sup> destinam aos humanos, estão terminando uma oferenda – “despacho” – para Exu.

**I Filha de Santo** –... azeite de dendê... farofa ...

**II Filha de Santo** –... marafo... charuto...

**III Filha de Santo** –... galo preto...

(*Ouve-se subitamente o ruído de um galo se debatendo para morrer. Cacareja, rufla as asas, por fim um grito agudo de ave estrangulada corta o espaço. Longo silêncio*) (NASCIMENTO, 1961, p. 163).

*Quizila*<sup>14</sup> é o que fez Emanuel ao renegar Exu, esquecer os orixás e desonrar Obatalá. Daí o despacho/oferenda para Exu, orixá dos caminhos e fronteiras, que atrai Emanuel para o seu processo de reescrita na cultura negra, visando à necessária reparação e reorganização dinâmica do mundo, de acordo com a umbanda.

O que chama a atenção nesse despacho inicial é o sacrifício do galo preto. Na umbanda, os animais constituem uma oferenda “mais forte”, que o orixá recebe só por ocasião de uma festa ou por obrigações individuais muito importantes, como no caso de Emanuel. O que de fato é fundamental nesse processo ritual é o sangue do animal, pois o mesmo é um poderoso veículo de axé, é “o poder de fazer coisas acontecerem, comando espiritual, poder de invocar, oração, agradecimento, luz própria de Deus tornada acessível aos homens e mulheres” (LIGIÉRO, 2002, p. 35-36).

Logo de início, Nascimento tece sua trama com elementos da cultura afro-brasileira. O primeiro expoente desse *ethos* cultural negro é o terreiro, que no Brasil é um espaço que implica simultaneamente, de acordo com Muniz Sodré, um *continuum* cultural e um impulso de *resistência* à ideologia dominante branca. E que na trama é também uma catarse, uma dramatização coletiva que reatualiza a experiência racial.

Emanuel provoca a ira de Exu, que responde dinamizando sua existência no terreiro. Assim, o que se vê ao longo do drama não é um castigo divino, ideia inexistente na concepção dos rituais afro-brasileiros, mas uma oferenda que performatiza um rito de passagem e recompõe o equilíbrio pessoal e coletivo.

---

<sup>13</sup> Divindades africanas criada pelo Deus supremo Olorum.

<sup>14</sup> “palavra que exprime uma ideia que encontramos em todos os lugares, a ideia daquilo que não é bom, que não convém, que é contrário à tradição ou à etiqueta, àquilo que se deve fazer, etc” (REGO *apud* MOURA, 2004, p. 158).

**II Filha de Santo** – Será a côr um destino?  
**III Filha de Santo** (*convicta*) – O destino está na cor. Ninguém foge do seu destino.  
**II Filha de Santo** – Prêto quando renega a Exu...  
**I Filha de Santo** – ...esquece os orixás...  
**II Filha de Santo** – ...desonra a Obatalá...  
**III Filha de Santo** (*vigorosa*) – Merece morrer. Desaparecer.  
**I Filha de Santo** (*lenta*) – Palavras duras. Nossa missão não é o rancor.  
**III Filha de Santo** (*sádica, perversa*) – Exu tremia de ódio, espumava de raiva, quando ordenou: “Eu quero ele aqui, de rastros, antes da hora grande”.  
**I Filha de Santo** (*contemporizando*) – Tremia. Não de ódio. Exu só tem amor no coração. Exu só faz o bem.  
**III Filha de Santo** – E o mal. Faz também o mal. A cólera de Exu vai desabar sôbre a cabeça dele. Aqui, quando...  
**II Filha de Santo** - ...soar doze badaladas, Exu sai para a rua.  
**III Filha de Santo** (*terrível*) – É a hora de Exu. A hora grande da meia-noite. Hora de sucessos espantosos.  
**I Filha de Santo** – Tenho pena.  
**III Filha de Santo** (*continua sem ouvir*) – De arrepiar os cabelos. Exu vai parar, vai confundir o tempo: passado e presente, o que foi e o que estiver acontecendo.  
**II Filha de Santo** – No candomblé Exu não baixa. Mas aqui ele é rei. Êle reina. (NASCIMENTO, 1961, p. 164-165).

Essas falas das Filhas de Santo (coro-oracular) precedem a intervenção de Exu e a entrada de Emanuel em cena. Nota-se que importante papel é atribuído a Exu, representando geralmente como grande cobrador das faltas, que pune rigorosamente os que não cumprem as obrigações, e atende aos pedidos daqueles que agem corretamente. Grande mediador, senhor de todas as direções do tempo e do espaço, assegurando a distribuição da força sagrada, ele simboliza também “o caos inicial que precede a criação, a organização das coisas do mundo ou da vida de uma pessoa” (LIGIÉRO, 2002, p. 56). Assim, o protagonista entra em cena, perseguido pela polícia, acusado de ter matado a própria esposa, Margarida. Fugindo do asfalto-branco, Emanuel se fixa no morro-negro, no terreiro de umbanda, “espaço sincrético que representa, ainda, a encruzilhada de sua própria existência” (MARTINS, 1995, p. 108). É a partir desse lugar que ele se movimenta e o conhecemos.

O protagonista do drama logo se apresenta. Através de *flashback*, de lembranças traumáticas e alucinações, vemos um negro revoltado, opressor e vítima de si mesmo e do racismo.

**Emanuel** – Desta vez não me pegam. Não sou mais aquele estudante idiota que vocês meteram no carro forte. Aos bofetões. Prêso por quê? O carro não pode regressar vazio à delegacia. Me racharam a cabeça com socos e cassetetes. Me obrigaram a cumprir sentença por crimes que jamais pensei cometer. (...) Que é isso? Assombração? (*aproxima-se do tronco; vê o despacho; toca medrosamente com a ponta do pé*) Ah, é despacho. Até galo prêto. Então é para Exu. Quanta porcaria (NASCIMENTO, 1961, p. 166).

Nesse primeiro momento, é nítida a posição de Emanuel: depois de compreender que sua vida foi tecida de humilhações, ele se nega como negro pertencente de tal grupo étnico e se referencia na cultura branca. Ele não quer ser reconhecido como boçal crioulo, incapaz e primitivo, termos recorrentes para caracterizar os negros. Para ele, ser “preto de alma branca é exemplo de dignidade”<sup>15</sup>.

**Emanuel** – É por isso que essa negrada não vai para frente. Tantos séculos no meio da civilização... e o que adiantou? Ainda acreditando em feitiçaria... praticando macumba... invocando deuses selvagens... Deuses?! Por acaso serão deuses essa coisa que baixa nesses negros boçais? Deuses essa histeria que come... bebe... dança... Até o amor eles fazem no candomblé. Deuses! Quanta ignorância (*sorrindo*) (NASCIMENTO, 1961, p. 167).

Emanuel sabe do perigo de estar no terreiro, lugar onde a polícia costuma dar “batidas” e prender filhos e filhas de santo, tambores sagrados, etc. Ele tenta sair desse lugar de encruzilhadas, mas é subitamente impedido pelo Orixá, que surge sob a gameleira, árvore sagrada que representa a ligação entre o céu e a terra, da qual depende a harmonia da vida, e o faz permanecer ali. Nesse momento, os atabaques iniciam um fundo rítmico. Inicia-se uma performance afro-brasileira. O ritual de umbanda começou<sup>16</sup>.

Nascimento pinta o rito de passagem de Emanuel com a cor da negritude. Lança mão de práticas performativas – ritual, música, espaço, figurino, o corpo – para recuperar o *ethos* negro. Começa com o toque dos atabaques, seres sagrados, dotados de força vital, uma vez que a linguagem dos tambores tem o poder de mobilizar o mundo sobrenatural, o som carrega axé, é renovação. De acordo com Martins, os timbres dos tambores representam “a voz genuinamente africana, a reminiscência da origem que, iconicamente, traduziria a memória da África” (MARTINS, 2003, p. 76). Durante toda a peça, os atabaques formam um fundo rítmico de intensidades diferentes conforme indicações.

Apresenta-se, então, o primeiro ponto<sup>17</sup>: ponto de Obatalá que abre a cerimônia da umbanda. Vale lembrar que Obatalá é o orixá criador do mundo, dos homens, animais e plantas. Foi o primeiro orixá criado por Olodumaré e é considerado a maior

---

<sup>15</sup> Trecho retirado da música *Identidade*, do cantor e compositor Jorge Aragão, cujo tema é a discriminação racial.

<sup>16</sup> No Brasil, há uma grande mistura entre a umbanda, religião tipicamente brasileira com nítida influência africana; e o candomblé, religião trazida ao Brasil pelos negros escravizados.

<sup>17</sup> Os pontos são uma espécie de “samba-ritual” gerados dentro de um contexto religioso, daí o seu caráter invocatório. Estão presentes nos rituais da umbanda, da macumba ou dos candomblés de caboclos. Repetição, simbolismo, recitação são algumas de suas características mais marcantes.

de todas as divindades. É o senhor dos vivos e dos mortos, preside o nascimento, a iniciação e a morte.

A partir daí, o protagonista, agitado e temeroso, inicia um processo de resistência, tentando se referenciar na fé cristã e se proteger da atração invocativa dos cantos rituais.

**Emanuel** – (...) Exu é gozado. Não pode ouvir doze badaladas. Sai atrás de charuto e cachaça. (*pensativo*) Imaginem, eu falando como se também acreditasse nessas bobagens. Eu, o doutor Emanuel, negro formado, que fez primeira comunhão em criança. Mamã rezava comigo... me ensinava o catecismo...

**Voz de negra velha** (*suave*) – Ave Maria – Cheia de graça – O Senhor é convosco (NASCIMENTO, 1961, p. 169).

A oração cristã, porém, é sufocada pelos toques dos atabaques e pelas falas das Filhas de Santo. Emanuel dá início a um complexo monólogo, mediado pelas próprias Filhas de Santo (coro-oracular), que “reproduz[em] a fala de outras personagens e dos grupos sociais e culturais pelos quais se movimenta a personagem, além de ser, também, porta-voz da palavra dos orixás” (MARTINS, 1995, p. 109).

**I Filha de Santo** – Margarida estava uma noiva linda.

**Emanuel** – Não sei como aconteceu...

**II Filha de Santo** – Veu muito longo...

**Emanuel** – Inexplicável.

**III Filha de Santo** – Carne branca...

**I Filha de Santo** – Tão branca...

**Emanuel** – Depois da cerimônia nos beijamos. Foi aí que notei: aquele espanto profundo nos olhos de todo mundo. Bem na minha frente, a face envergonhada da mãe de Margarida. (*desanimado seus olhos procuram até se fixarem na garrafa de cachaça*) Se eu experimentasse um trago de cachaça? (*vai apanhá-la, recua a mão, amedrontado*) Dizem que bulir em despacho de Exu dá azar. (*pausa breve*)

**III Filha de Santo** – (*encorajando-o*) – Supertição.

**Emanuel** – Quero ver se o demônio dos negros é pior que o demônio dos brancos. (*bebe; pausa esperando acontecer algo; zombeteiro*) Como é, Exu? Não acontece nada? (*rindo*) Não vai me transformar num sapo ou numa cobra? Ou num demônio igual a você (*está rindo, sua expressão se transforma lentamente, fala absorto, fixando um ponto qualquer no espaço*) Por que estou me lembrando disso agora? Eu menino... na escola... Os colegas me vaiando...

**Vozes infantis** (*crescendo até gritar*) – Ti... ção.. ti... ção.. ti... ção... ti... ção (NASCIMENTO, 169-170).

À agitação e ao medo se juntam o caos psicológico, as lembranças traumáticas e as alucinações. Em um momento de grande inquietude, Emanuel bebe a cachaça ofertada para Exu, uma *quizila*, uma vez que a oferenda representa simbolicamente o próprio ofertante (o despacho é feito para Exu com a intenção de reescrever culturalmente Emanuel). No entanto, é interessante observar que a *quizila* é incentivada pela Filha de Santo, o que nos faz pensar que um dos aspectos importantes da

“transgressão”, do “deslize” é permitir o esclarecimento das normas. No caso do terreiro, onde o conhecimento é, acima de tudo, vivenciado, pode-se identificar no sutil incentivo à *quizila* uma finalidade pedagógica que, no contexto dessa cosmologia, torna-se engrenagem indispensável à realimentação do sistema religioso, já que promove o processo de reparação, troca, oferenda e pagamentos que acaba reassegurando a intangibilidade da lei e reforçando o que é sagrado.

Assim, ao beber a cachaça, Emanuel vai se transformando, gradual e lentamente, no decorrer de toda a trama, em um duplo Exu. Ele é invadido por um desejo e por uma consciência que ao mesmo tempo lhe é estranha e familiar. No espaço plural que é o terreiro de umbanda, o protagonista de *Sortilégio* se confronta consigo mesmo, encara seus próprios fantasmas e os lugares de inscrição cultural da sua existência, iniciando um processo de desmascaramento e reversibilidade.

Emanuel é um sujeito duplamente exilado. Nasceu no exílio, de pais que também nasceram no exílio, descendentes de negras e negros trazidos à força para as Américas. Depois de compreender que a sua vida, enquanto negro brasileiro, foi tecida de humilhações, ele parte para um exílio desejoso da cultura negra. Tal afastamento é fundamental, pois se revelou positivamente como um modo novo de ver. O personagem, mesmo com diploma universitário, casado com uma branca e vivendo como um preto “distinto”, ou seja, que incorporou valores e comportamentos do mundo branco, não foi respeitado e “aceito” pelo sistema da democracia racial brasileira, em que de acordo com Nelson Rodrigues “não caçamos pretos, no meio da rua, a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior (...). Nós tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós, dia e noite” (RODRIGUES *apud* FERREIRA, 2004, p. 7). Dessa maneira, foi preciso se afastar, viver uma vida sem os orixás, as danças, os ritmos, a essência negra para olhar e ver e ajustar o foco desse olhar, ler a sua própria história através do prisma do exílio e se alinhar criticamente dentro desse complexo e perverso processo.

Só assim o personagem se conscientiza da alienação da qual o seu corpo e sua personalidade foram moldados. É no terreiro de umbanda que, perto da meia-noite, hora em que em todas as encruzilhadas do tempo e do espaço reina Exu, senhor da liminaridade e dos poderes de transformação, Emanuel vai se despindo das máscaras da brancura: “(...) Agora me libertei. Para sempre. Sou um negro liberto da bondade. Liberto do medo. Liberto da caridade, da compaixão de vocês. Levem também esses

molambos civilizados, brancos” (NASCIMENTO, 1961, p. 193). É nesse espaço de encruzilhada que o personagem vai buscar o seu *ethos* negro que performatiza sua(s) identidade(s).

Soam as doze baladas. Desenha-se a performance ritual de passagem do Doutor Emanuel. É hora de Exu, responsável pela comunicação deste mundo (*Ayé*) com o mundo dos deuses (*Orum*), senhor de todos os caminhos e de todas as direções, orixá que se presta ao bem e ao mal, “ensinando que natureza possui uma força cega e bipolar, em eterno movimento” (LIGIÉRO, 2002, p. 54).

**Ponto de Exu:**

Ê pomba-gira-ê – “Vamo Saravá”  
Eu quero a pomba-ê – “Vamo Saravá”  
Pra “risca” ponto – “Vamo Saravá”  
“Na minha terreiro” ê – “Vamo Saravá”  
Ê Kolôbô- ê  
Abre caminho-ê  
Na fé de Zambe-ê  
Esse Quimbanda-ê  
Ê pombra-gira-ê – “Vamo Saravá”  
Exu – Tranca – Rua – ê – “Vamo Saravá”  
Exu Tiriri- ê – “Vamo Saravá”  
Exu Barobô- ê – “Vamo Saravá” (NASCIMENTO, 1961, p. 194).

Emanuel se despe, atira as calças e a camisa pela ribanceira, deixa ser tomado pela voz dos orixás e pelo *ethos* da cultura negra. A essa altura do drama, o próprio palco já se transformou em um terreiro, onde o ritmo constante dos pontos de invocação dos orixás, os movimentos, os gestos e o mistério sugerem, de acordo com Martins, um entrelugar que aglutina os espaços temporais e os planos – real, mítico, místico e psicológico – que simulam o arcabouço mental do protagonista. Os signos plásticos e sonoros se articulam na elaboração de uma atmosfera intimista que impulsiona a liberação da fala de Emanuel que, nesse espaço vital de preservação da regra simbólica, se recria. Assim, em *Sortilégio*, o terreiro se constitui como o lugar onde o negro funda os bolsões culturais de sua diferença, onde se articulam vários signos cênicos – rítmicos, gestos e cor – que o permitem resistir à violência e preservar sua alteridade. É o *lócus de enunciação* que marca a performance ritual do protagonista do drama.

No processo ritualístico de passagem e metamorfose, o herói negro se depara com a realidade de que não pode ser verdadeiramente branco, conscientiza-se do jogo de simulações do qual participou e personaliza uma mudança, referenciada nos valores da cultura negra.

**Emanuel** – Tomem seus troços. Com estas tapeações vocês abaixam a cabeça dos negros. Arrancam o orgulho deles. Lincham os coitados por dentro. E eles ficam domesticados... castrados... mansos... bonzinhos de alma branca. Comigo se enganaram. Nada de mordança na minha boca. Imitando vocês que nem macaco. Até hoje fingi que respeitava vocês... que acreditava em vocês. (...) Eu não podia amar uma criatura que teria a marca de tudo que me renegou. Sonhei com um filho de face escura. Escuridão de noite profunda. Olhos pretos como abismo. Cabelos duros, indomáveis. Pernas talhadas em bronze... punhos de aço para esmagar a hipocrisia do mundo branco. Branca que nunca mais há de me oprimir, estão ouvindo? Está ouvindo, Deus do céu? Quero que todos ouçam. Venham todos, venham! (NASCIMENTO, 1961, p. 195).

A partir daí Emanuel, mediado pela cultura mítico-religiosa, se fortalece e se reidentifica com a cultura afro-brasileira, uma reidentificação em resposta à experiência de racismo cultural e de exclusão vividos. Manipulado pelas forças cósmicas, o personagem se vê por completo e percebe o mundo de falsas referências que criou. Expurga, assim, os vários disfarces que formam sua personalidade, o que representa sua interação definitiva no universo textual, histórico, ético e estético da cultura negra, instaurando uma identidade afrocentrada.

Nesse momento, as Filhas de Santo aparecem em diferentes lugares, completando a fala, citada acima, de Emanuel.

**I Filha de Santo** – Da terra!

**II Filha de Santo** – Do céu!

**III Filha de Santo** – Do inferno!

**Três Filhas de Santo** (*juntas*) – Venham (NASCIMENTO, 1961, p. 195).

Imediatamente o herói negro entra no *pejí*, espaço/lugar sagrado e íntimo onde é possível respirar o mesmo ar dos orixás, e invoca os Exus. De acordo com a rubrica, à medida que são invocados, os Exus emergem como sonhos fantásticos. Emanuel recupera, dessa maneira, sua própria existência na essência de Exu: chama as várias entidades em que se transformou Exu, chama o “dono das forças”, síntese do princípio dinâmico que rege o Universo e possibilita a Existência.

**Emanuel** – Conjuro a falanges do Exu-Rei.

**Coro Interno** (*grave, devagar, em tom litúrgico*) – Saravá...

**Emanuel** – Exu pagão!

**Coro Interno** – Saravá...

**Emanuel** – Exu dos Ventos!

**Coro Interno** – Saravá...

**Emanuel** – Exu das Trevas!

**Coro Interno** – Saravá...

**Emanuel** – Exu tranca Rua!  
**Coro Interno** – Saravá...  
**Emanuel** – Exu das Matas!  
**Coro Interno**- Saravá...  
**Emanuel**- Exu da Lua!  
**Coro Interno** – Saravá...  
**Emanuel** – Pomba Gira!  
**Coro Interno** – Pomba Girô ô ô... (NASCIMENTO, 1961, p. 195).

Logo, sai do *peji* paramentado para uma cerimônia religiosa (para sua cerimônia de recriação/libertação) e traz consigo a lança de Exu. Nesse momento em que antecipa o seu sacrifício aos orixás, o herói negro afirma categoricamente: “Sou um negro livre”. Logo, de acordo com a rubrica, ele, calmo e resoluto, vai até à gameleira, ajoelha-se entre o despacho, se inclina em direção ao *peji* e aceita o sacrifício. As Filhas de Santo o atravessam com a lança de Exu. Cresce o Ponto de Jubiabá<sup>18</sup>.

Ô – ô – ô – ô Jubiabá  
Ô – ô – ô – ô Jubiabá  
Não vem mais aqui no terreiro  
Pai de santo que foi guerreiro  
Para o reino de Ólorum<sup>19</sup>  
Ele foi junto com Oxum  
(NASCIMENTO, 1961, p, 196).

No ato final de passagem, Emanuel se autodefine. Invocando os Exus, nomeia-se e completa o seu rito de libertação, reescreve-se na cultura afro-brasileira e instaura a alteridade como signo de valor positivo.

**I Filha de Santo** – ... azeite de dendê... farofa...  
**II Filha de Santo** – ...marafo... charuto...  
**III Filha de Santo** – ... galo preto.....  
(*Emanuel estrebucha e morre*)  
**I, II, III Filhas de Santo** (*juntas, devagar*) – Pronto: obrigação cumprida.  
(NASCIMENTO, 1961, p. 197).

Como no início da trama, tem-se de novo uma oferenda a Exu. Os elementos do despacho são os mesmos, porém o galo preto deixa de ser a oferenda “mais forte”, cede lugar para Emanuel “arraiar um ebó”, ou seja, perpetuar a troca de Axé (força sagrada) entre o mundo sagrado (Orum) e o profano (Ayé). Assim, o personagem, num gesto de libertação, se entrega à lança de Exu, orixá das encruzilhadas (inclusive a dos discursos), dos cruzamentos, da multiplicação das verdades, da ruptura e reconciliação,

<sup>18</sup> Severino Manoel de Abreu ou Jubiabá foi um importante babalorixá do candomblé e capitão do Exército de Salvador.

<sup>19</sup> Na Mitologia Yoruba e no Culto de Ifá é chamado Olódùmarè ou Olorum. No contexto das religiões afro-brasileiras é chamado de Olorum, dono do céu e da terra. É o Deus Pai Criador de tudo e de todos.

do fechamento e da abertura, que simboliza sua própria existência.

A morte, aqui, não é um castigo da justiça dos deuses. É um ato performático que funda a reescrita na e pela cultura negra. Nessa performance, Emanuel inscreve na sua pele um saber alterno, evocado pela reminiscência, transcrito constantemente, restituído e expresso no e pelo corpo. A metamorfose que ocorre durante o ritual de passagem o integra com o Outro divino, e esta união com seu Duplo transcendental é a expressão de uma identidade mítica única que articula o tecido cultural móvel do protagonista. Suas identidades antes contraditórias, não resolvidas e recobertas dão espaço para que as *diferenças* sejam conjuntamente articuladas, reproduzindo novos sujeitos e recriando identidades. Segundo Martins, no sistema polifônico de *Sortilégio*:

Emanuel transforma-se num duplo Exu, uma imagem especular do orixá, uma instância do verbo ser. Assim, de uma experiência de fragmentação existencial deriva uma experiência de movimento e coesão, que reescreve um perfil de identidade, recentrando, como valor positivo, a alteridade racial e cultural, até então diluída nas malhas do sistema ideológico que rege as relações raciais ali encenadas (MARTINS, 1995, p. 117).

Entendo o rito de passagem de Emanuel como uma prática performática que funciona, acima de tudo, como uma epistemologia, como elemento socializador que revela a história de um corpo social e cultural.

O protagonista, ao se movimentar num espaço de encruzilhada, se paramentar dentro do *pejí* e se entregar à lança de Exu, recebe a memória, uma cosmovisão filosófica e religiosa alternas. Ele é o corpo paramentando da história, da memória e do saber. A combinação dos tambores com o espaço e com o figurino, entre outros, se articula para preservar a memória desse corpo – performances, movimento, gestos, lembranças traumáticas, repetições e alucinações –, intensificando as relações constitutivas entre performance, memória e história “como um modo privilegiado de apreensão da história mesma, uma história alterna, inscrita não pela prática letrada escrita e discursiva, mas, sim, pelo performático” (MARTINS, 2011, p. 103).

Assim, a memória e a história se verificam e se processam no corpo do protagonista/*performer*. O corpo, aqui, é texto, história viva que reflete o conhecimento que se tem da tradição. “Na performance, a cultura da cena (...) se efetiva pelo conhecimento que o *performer* traz em seu próprio corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço” (LIGIÉRO, 2011, p. 111). O conhecimento se dá através da prática, das relações e interações: vida, religião e arte.

Nesse sentido, a performance de Emanuel está no âmbito do que Martins

conceitua *oralitura*, que é “a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento (...)” (MARTINS, 2003, p. 81). É uma linguagem, uma tessitura que se dá seja pelo desenho da letra performática, seja pelo bailado do corpo. Desse modo, em *Sortilégio*, o corpo negro em movimento revisa e recria um comportamento, o que nele se repete são experiências e vivências. É do que está impresso/grafado no corpo, “como memória que expressa”, ou do que está guardado na tradição, que esse comportamento se reveste.

Paramentar-se e entregar-se à lança assume, assim, padrões diferentes que simbolizam processos e determinam posições sociais. É a história de um corpo biológico que, ao exercer uma prática espetacular de performance, mostra a história de um *corpus* cultural e social. Estabelece-se uma correspondência entre o estético e o ético, o corpo é fortalecido por um impulso de resistência à dissolução de componentes culturais e sociais que reativam e restauram um saber alterno.

Emanuel, agora, afirma sua(s) nova(s) identidade(s) com a qualidade afro-brasileira como uma de suas importantes dimensões culturais. Mais do que uma matriz africana (no sentido de origem, fonte), se instauram “motrizes culturais”. Tal termo é tomado de empréstimo do professor e pesquisador Zeca Ligiéro, que utiliza a expressão no plural para designar a complexidade das dinâmicas das performances afro-brasileiras. Segundo Ligiéro:

O adjetivo motriz, do latim *motrice* de motore, que faz mover, é também substantivo, classificado como força ou coisa que produz movimento. Portanto, quando procuro definir motrizes africanas, estou referindo não somente a uma força que provoca a ação, mas também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move; neste caso, estou adjetivando-a. Portanto, em alguns casos, ela é o próprio substantivo e, em outros, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que se distingue das demais (LIGIÉRO, 2011, p. 111).

O conceito de motrizes culturais é empregado, desse modo, para definir um conjunto de dinâmicas culturais/práticas performativas – a dança, a música, o espaço, os adereços – utilizado em celebrações do mundo afro-brasileiro para recuperar comportamentos ancestrais africanos.

No caso de *Sortilégio*, essas forças motrizes se estabelecem, entre outros, através da paramentação e da transformação do protagonista em um duplo Exu, ao aceitar o sacrifício como um processo de instauração não só de uma ação extracotidiana como também de restauração de paradigmas da tradição. Logo, o paramentar-se e entregar-se à lança não é somente uma forma, mas, sim, uma performance que afirma identidade(s),

uma estratégia de cultivar a memória, exercendo-a com o corpo, que é responsável tanto por recriar e transmitir saberes quanto pelo encontro de Emanuel com o Divino. É uma “oração orgânica<sup>20</sup>” que, em interatividade com a cosmovisão da tradição, garante sua verdadeira continuidade e o seu axé.

Quando Abdias do Nascimento traz para um texto dramático, em forma de ritual, elementos da cultura negro-africana, ele fortalece os elementos da cultura tradicional afro-brasileira, combatendo o racismo e valorizando a *persona* do negro.

Segundo Muniz Sodré (2005), o africano tradicional é um ser ritualístico, ele tem a consciência que faz parte de um todo organizado que dinamiza a existência. Talvez por ter esse pensamento essencialmente enraizado é que muito da cosmovisão africana pode ser recuperada, recriada e resguardada no “novo mundo”. Vários estudiosos da cultura negra da Diáspora afirmam que boa parte dos princípios da civilização negro-africana que sobreviveu após a travessia do atlântico se deu através da religiosidade (Orixás e Inquices, no Brasil; *santería*, em Cuba; os *spirituals*, nos Estados Unidos; o *vodu* no Haiti).

Dentro do contexto teatral africano, a religiosidade está intimamente ligada ao elemento ritual. Na Diáspora, essa religiosidade-ritual se apresenta nas mais variadas expressões negras brasileiras: capoeira de angola, tambor de crioula, reisados, entre outros. Essas expressões recriadas e reconfiguradas cumprem a tarefa de não nos deixar esquecer, de nos fazer pertencer/reconhecer como parte de um grupo étnico ou cultural através dos seus valores, crenças, símbolos e posição diante do mundo. Assim, o ritual resguarda esse vínculo, pois “a repetição ritualística extenua as veleidades de essencialização de qualquer real, o ritual impossibilita a declinação de um princípio de identidade” (SODRÉ, 2005, p. 20). O repetir permite se reconstruir, se fortalecer e se resguardar. Essa repetição valoriza e afirma a uma identidade afrocentrada. Repetir, aqui, é mais que lembrar, é (re)fazer, é (re)criar.

No Teatro Negro o uso do elemento ritual emerge de maneira expressiva. Martins observa que um traço peculiar desse fazer teatral é ter “no ritual um de seus pressupostos básicos, como uma estrutura significativa que movimenta toda a representação” (MARTINS, 1995, p. 100). A cultura negra da Diáspora, de várias maneiras, mimetiza essa concepção do ritual dramático africano. Sodré interpreta todo esse processo da seguinte forma:

---

<sup>20</sup> LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a Corpo: estudos das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p. 130.

A cultura negra é o lugar forte da diferença e de sedução na formação social brasileira. No ritual – essa estratégia das aparências –, os gestos, os cantos, o ritmo, a dança, as comidas, todos os elementos simbólicos, se encadeiam sem relação de causa e efeito (não há signo determinante), mas por contiguidade, por contato concreto e instantâneo (SODRÉ, 2005, p. 178).

De acordo com Lima, o elemento ritual contém valores referendados no pensamento e no imaginário coletivos, o que favorece a abordagem da problemática negra levantada pelo teatro negro engajado: a questão da identidade, do referencial histórico e cultural e resistência. Essa, ainda segundo a pesquisadora, é uma das contribuições mais potentes que o elemento ritual pode oferecer a esse teatro.

Logo, a negritude empunhada em *Sortilégio*, quer no plano artístico ou no campo sociocultural, procura restaurar, valorizar e exaltar a contribuição dos africanos à formação brasileira. Nesse sentido, a trajetória de Emanuel é um exercício pedagógico exemplar, na medida em que Nascimento encena a reposição histórica do negro, “movendo-o e deslocando-o da situação de objeto enunciado para a de sujeito produtor de discurso (...) e atualiza as formas de expressão rituais negras, religiosas e seculares como intertextos constitutivos do discurso teatral” (MARTINS, 1995, p. 87).

*Sortilégio* se apresenta como um texto dramático importante no contexto nacional por não focalizar, como já comentamos, os negros à luz do pitoresco; problematizar o complexo processo de formação/aceitação da(s) identidade(s) afro-brasileiras, marcado historicamente pela negação da tradição africana, pela condição de escravo e pelo estigma de ser objeto de uso como instrumento de trabalho; e legitimar o negro como “topos lógico”, resguardado pela negrura, pela cultura popular e, mais ainda, pela consciência da negritude como valor estético, ético e sociocultural.

Para corroborar a minha reflexão acerca do processo de formação das identidades afro-brasileiras, tomarei para análise, no próximo capítulo deste trabalho, outros dois textos dramáticos: *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *Silêncio*, da Cia. dos Comuns. Em ambos os textos, o meu propósito é investigar a enunciação dos sujeitos negros presentes nas tramas: quem são esses negros, como são ressignificados, de que lugar eles falam e como esses lugares de enunciação podem determinar, positiva ou negativamente, o processo de formação identitária desses sujeitos.

### **CAPÍTULO 3**

#### **DUAS MIRADAS: ANJO NEGRO E SILÊNCIO**

*Somo crioulo doido como bem legal.  
Temos cabelo duro como black power.  
Somo crioulo doido como bem legal.  
Temos cabelo duro como black power.<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> Trecho da música “Ilê Aye”, do grupo Rappa.

### 3.1 - *Anjo Negro*

*Anjo Negro* foi escrito em 1946 e compõe, com *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, o ciclo de peças que Nelson Rodrigues chamou de “desagradáveis”, por serem “obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia” (RODRIGUES. In: MAGALDI, s.d, p. 13). Na peça o autor aprofunda, sem reservas e eufemismos, no inconsciente humano, explorando assuntos ligados ao racismo, ao incesto, ao sexo e às relações familiares, todos eles inter cruzados nos conflitos dos personagens, todos eles simulando as relações sociais.

Nelson Rodrigues escreve o texto dramático para demonstrar que havia (e ainda há) preconceito racial no Brasil, escreve para que seu amigo, o ator e ativista negro Abdias do Nascimento, representasse um negro que não fosse folclorizado, que não fosse um “moleque gaiato”, expressão cunhada pelo próprio dramaturgo para designar os negros que apareciam nos vários textos brasileiros, desde Martins Pena até a década de 40. *Anjo negro* é, de acordo com o dramaturgo, uma manifestação e uma advertência contra o racismo no Brasil.

Um dos objetivos deste capítulo é focalizar *Anjo negro*, ou melhor, a trajetória identitária do personagem Ismael sob o prisma do racismo, um dos temas caros traçados para desenhar o caráter das *personas*<sup>22</sup> que ali encenam seus dramas.

O eixo do drama se articula na figura do negro Ismael, patriarca de uma família que vive isolada em um microcosmo mítico. Assujeitado pelo racismo, o protagonista queria deixar de ser negro e ser visto como branco, numa espécie de preconceito às avessas, encarnando o horror de seu próprio eu. Assim, o estigma – construído social e ideologicamente – do negro inferiorizado atinge em cheio o personagem de Nelson Rodrigues. Quem, dentro do contexto da democracia racial brasileira, quer ser visto como instrumento de trabalho e ser associado a qualidades negativas? Ninguém, pois a sociedade brasileira cria mecanismos – invisíveis até mesmo aos olhares mais atentos – desfavoráveis ao desenvolvimento de identidade(s) articulada(s) em torno de valores afrocentrados.

Segundo Franklin Ferreira, a(s) identidade(s) “é um processo dinâmico em torno do qual o indivíduo se referencia, constrói a si e a seu mundo e desenvolve um sentido de autoria” (FERREIRA, 2004, p. 48). Ismael se constrói a partir da negação de sua filiação racial e do seu isolamento, juntamente a sua esposa branca, em uma casa que poucos têm acesso. Nesse universo particular, o protagonista constrói um mundo

---

<sup>22</sup> Aqui entendida como indivíduo na sua singularidade.

ficcional, cujos personagens, ele e Virgínia, encenam um jogo de espelhos, são “imagem-imã” um do outro.

O microcosmo mítico, a casa do médico preto com sua esposa branca, “não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. No fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro” (RODRIGUES, 1965, p. 363). Leda Maria Martins lê essa rubrica sob dois níveis: no metafórico, “os muros representam seu isolamento, o microcosmo autorreferencial em que vivem; no nível metonímico, projetam o emparedamento de Ismael, sua crescente solidão” (MARTINS, 1995, p. 163). Todo esse esquema é montado para que o protagonista possa encenar o teatro da sua vida. Circundado pelos grandes muros, ele se mascara e se aprisiona a um ideal branco, rejeitando a si próprio enquanto negro e construindo um simulacro da brancura, codirigido por Virgínia, consciente dos mecanismos de representação, metonímia da brancura desejada pelo marido.

O Grande Negro durante toda a trama veste um terno branco engomadíssimo que simboliza sua obsessão pela brancura. Esse terno é uma espécie de pele que o habita, uma membrana que o envolve e o separa de dois mundos, o real e o ficcional. Essa pele “branca” exerce dupla função, uma vez que esconde quase totalmente a pele preta e afirma um – falso – *status quo* de seu *passing*/mudança de nível social, cultural e étnico. Tampa o seu “defeito de cor”<sup>23</sup>, é um escudo protetor que mina sua diferença e oblitera sua alteridade. De acordo com Martins, a cor branca que o envolve não designa valores positivos e, sim, “representa o cancelamento ou anulação do significado ideológico da negrura, da mesma forma que a cor negra da pele de Ismael anula o branco de sua roupa” (MARTINS, 1995, p. 164).

A busca incessante do protagonista por ser o *outro* é o eixo do jogo metateatral, que só é possível de ser encenado em um contexto ficcional deslocado da realidade. Ismael se isola dos olhares e do convívio com as outras pessoas, já que esse contato prejudicaria sua *mise-en-scène*: sua cor está impressa e escancarada, não cambia e o racismo é latente.

Desde a adolescência, o protagonista manifesta seu pavor de ser negro, fato que é agravado quando sua mãe se casa com um homem branco, que tem um filho também branco, Elias. Este representa, naquele momento importante de formação identitária, tudo o que Ismael gostaria de ser e ter. Ao longo do tempo, a vontade de ser branco se transforma em obsessão: “**Elias:** ... Desde menino, ele tem vergonha; vergonha, não:

---

<sup>23</sup> Referência ao livro *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, que conta a história de uma negra, capturada criança na África e trazida à força para o Brasil, que faz da perda, violência, morte e escravização um mote para uma série de reflexões sobre família, lugar e identidades.

ódio da própria cor. Um homem assim é maldito. A gente deve ser o que é. Acho que até um leproso não deve renegar a própria lepra” (RODIGUES, 1965, p. 392).

Completamente referenciado e submisso às crenças e valores da cultura branca, inclusive à noção sintetizada na ideia do branco representar o bem e o negro, o mal, Ismael joga ácido nos olhos de Elias, para que não o enxergasse negro, eufemizando seu “defeito de cor”. Esse comportamento perverso é consequência dos valores negativos introjetados no processo de socialização dos brasileiros, e ainda é mais sério quando esses valores são tecidos de forma implícita não somente por parte das pessoas não negras, mas também, pelos próprios negros em relação a si. Estes foram, historicamente, forçados a se negar como afro-brasileiros e a desenvolver uma postura de rejeição à cultura negra, já que:

A questão racial está, portanto, manipulada de forma a conservar os segmentos e grupos dominados dentro de uma estrutura já estabelecida e assim se confunde o plano miscigenatório, biológico, com o social e econômico. As oportunidades de trabalho e ascensão social não são idênticas para negros e negras, mas joga-se sobre o negro a culpa de sua inferioridade social, econômica e cultural (SOUZA *apud* FERREIRA, 2004, p. 42).

Essa culpa, no caso do protagonista, se transforma em obsessão, em um exercício permanente de simulação, mascaramento e negação racial.

**Elias** (*apaixonadamente*): Quando ele era rapaz, não bebia cachaça porque achava cachaça bebida de negro. Nunca se embriagou. E destruiu em si o desejo que sentia por mulatas e negras – ele que é tão sensual. A mim, nunca perdoou que eu fosse filho de brancos e não de negros como ele. Quando fui morar na casa de Ismael, ele já era rapaz, e eu, menino. Ismael me maltratava, me batia... Perdi as duas vistas... Mesmo depois de cego ele me atormentava. Estudava muito para ser mais que os brancos, quis ser médico – só por orgulho, tudo orgulho. O que ele fez com São Jorge? Tirou da parede o quadro de S. Jorge, atirou pela janela – porque era santo de preto. Um dia, desapareceu de casa, depois de ter dito à mãe dele: “Sou negro por sua causa!” (RODRIGUES, 1965, p. 392-393).

Tal “culpabilidade da vítima” faz com que Ismael acredite em uma saída simplista, a de procurar adaptar-se ao “mundo branco”. Aqui o protagonista cai no que Munanga chama de “armadilha do branqueamento”, pois introjeta os julgamentos de inferioridade tecidos contra os negros e arquiteta sua “salvação” na assimilação das crenças e valores brancos, tidos com superiores e não primitivos.

Antes que Ismael sáísse para acompanhar o enterro do filho, Virgínia o questiona sobre o “mundo” / “mausoléu de gente rica” – reduzido a ela, ao marido e a

um filho preto que sempre morre – ao qual está presa. Então, pede ao marido um quadro de Jesus para pendurar na parede do quarto e assim ter um rosto diferente do de Ismael para olhar. Ele nega, pois “não existe rosto nenhum, nenhum rosto branco! Só o meu que é preto” (RODRIGUES, 1965, p. 380). Se realmente existisse um Cristo Cego para o Grande Negro não teria problema, pois não poderia distinguir os atributos pretos e brancos. Dentro de uma redoma tão bem pensada e orquestrada, até mesmo um simples quadro representaria uma ameaça real ao mundo ficcional de Ismael, que estava fugindo. “(...) fugindo do desejo de outros homens... para que você esquecesse, para que a memória morresse em você para sempre” (RODRIGUES, 1965, p. 380). Apesar de todo esse esforço, esse Cristo Cego já existia e estava instalado na mansão do casal: era Elias, o irmão branco de Ismael. Enquanto o Grande Negro sepulta seu filho, Virgínia o seduz. Encantada pela sua brancura e doçura, ela se entrega a ele e depois, para conter a ira do marido ao saber do acontecido, o entrega à morte. Desse breve envolvimento de Elias e Virgínia, nasce Ana Maria.

O terceiro e último ato, em que dezesseis anos se passaram, tem uma característica peculiar: é dirigido apenas por Ismael. Antes, nos dois primeiros, Virgínia fazia a “codireção” do metateatro encenado pelo casal; agora, o Grande Negro busca projetar um outro universo particular, protagonizado por ele e Ana Maria.

Durante os nove meses de gravidez, tanto Virgínia quanto Ismael esperavam que nascesse um menino branco. Virgínia já arquitetava sua vingança:

**Virgínia:**... Quando Elias me disse – “Ama meu filho como a mim mesmo” – compreendi tudo. Compreendi que o filho branco viria para me vingar. (*com a voz grave*) De ti, me vingar viria e de todos os negros! (*numa euforia*) Depois de crescido, ele pousaria a cabeça no meu travesseiro, perfumando a fronha... (*violenta*) Seria homem e branco!... (RODRIGUES, 1965, p. 449).

Com esse “homem-filho-homem”, Virgínia criaria um mundo todo seu “(...) tão pequeno, tão fechado, tão nosso, como uma sala... como uma sala, não! Como um quarto” (RODRIGUES, 1965, p. 450). E o convenceria, desde pequeno, que as outras mulheres eram pedidas, tinham buracos vazios e que só ela era pura. Mas, em vez de um menino, nasceu Ana Maria, uma linda menina que tem adoração e fanatismo pelo falso pai.

A partir dessa ironia do destino programada com maestria por Nelson Rodrigues, Ismael começa a tecer sua vingança. Agora ele se sente no direito de fazer o que quiser com Ana Maria, já que deixou Virgínia matar seus três filhos pretos. Com muita paciência e astúcia, o Grande Negro desenvolve um perverso sentido de autoria de sua(s) identidade(s): se (re)reconstrói a partir de um teatro dentro do metateatro já existente e se “recria” branco.

**Virgínia:** ... Quando Ana Maria nasceu, o que é que você fez? Se debruçava sobre a caminha. Durante meses e meses vocês dois e mais ninguém no quarto; você olhando para ela e ela olhando para você. Assim horas e horas. Você queria que ela fixasse a sua cor e a cor de seu terno; queria que a menina guardasse bem (*riso soluçante*) o preto de branco. (*erguendo a voz*) Você não falava, Ismael, para que ela mais tarde não identificasse sua voz. Um dia, você a levou. Ana Maria tinha um ano, dois anos, seis meses, não sei, não sei... Você a levou e eu pensei que fosse para afogá-la no poço; e até para enterrá-la viva no jardim. (*com espanto maior*) Só não pensei que fosse para fazer o que fez – uma criança, uma inocente – e você pingou ácido nos olhos dela – ácido! (*quase histérica*) Você fez isso, fez, Ismael? Ou eu é que sou doida, que fiquei doida, e tenho falsas lembranças? (*suplicante*) Fez isso, fez, como a minha filha, a filha de Elias? (RODRIGUES, 1965, p. 448).

Esse foi o começo de tudo. Como a cor da pele, de acordo com Franklin Ferreira, é uma das características físicas ligadas a um valor negativo, é uma marca visível e impossível de ser eliminada, diferente de outras características também referência para o preconceito, mas passíveis de serem encobertas, Ismael cega a filha de Elias para que, assim como o pai, ela não enxergasse o *outro* negro na sua pessoa. Tudo o que um dia Virgínia sonhou em fazer como o filho branco que não nasceu, o protagonista faz com Ana Maria: encurta seu horizonte às dimensões de uma lembrança cromática com nomes trocados.

**Ismael:** ... Quando vi que era uma menina, e não um filho, eu disse: “Oh, graças, meu Deus! Graças! Queimei os olhos de Ana Maria, mas sem maldade – nenhuma! Você pensa que fui cruel, porém Deus, que é Deus, sabe que não. Sabe que eu fiz isso para que ela não soubesse nunca que eu sou negro. (*num riso soluçante*) E sabes o que eu disse a ela? desde menina? que os outros homens – todos os outros – é que são negros, e que eu – compreendes? – eu sou branco, o único branco (*violento*), eu e mais ninguém. (*Baixa a voz*) Compreendes esse milagre? É um milagre, não é? Eu branco e os outros, não! Ela é quase cega de nascença, mas odeia os negros como se tivesse noção de cor...” (RODRIGUES, 1965, p. 451).

Através de um processo de produção de sentido e de criação sónica, Ismael tenta consertar o seu “defeito” e assim concretiza – falsamente – seu desejo de ter e ser

o *outro*, o branco. Reproduzindo um discurso racista, social e ideologicamente construído, ensina a Ana Maria que o branco simboliza o bem e, o negro, o mal. Ela, praticamente cega de nascença, só reconhece a verdade no discurso do falso pai, discurso tecido nas e pelas convenções sociais arbitrárias. Segundo Martins, Ismael, na função de agente produtor de sentido, reproduz os artifícios de nomeação e definição dos significados associados aos signos negro e branco para se promover aos olhos da filha. Mas toda essa manipulação cria diferentes realidades, já que:

(...) Ana Maria ama Ismael, pois pensa que ele é branco. A realidade de Ana Maria é, entretanto, uma falácia para o protagonista e para o espectador. A rede de relações engendradas por Ismael apenas reforça, para o espectador, a total impossibilidade de fixação semântica dos signos, porque ele vê que o sentido aprendido por Ana Maria se apoia em um feixe de referências falsas. Ela ama o branco e, por extensão, Ismael. Como este é negro, a brancura torna-se símile da negrura e ambas se cancelam, anulando, também, o sentido arbitrário que Ismael, em sua criação, reproduz (MARTINS, 1995, p. 169).

Nesse ponto do drama, Ana Maria é objeto de disputa entre Virgínia e Ismael. A mãe deseja falar a sós com a menina, contar-lhe tudo e tentar, enfim, conquistar o amor da filha, amor dedicado cegamente ao falso pai. Depois de uma breve negociação, Ismael deixa Virgínia falar com Ana Maria. Ele lhe dá um prazo de três noites, tempo suficiente para arranjar “um lugar onde nenhum desejo possa alcançar minha filha” (RODRIGUES, 1965, p. 461). Assim, a esposa branca que sempre veste luto fechado é liberada para falar o que quiser com a filha, inclusive que Ismael é preto. Depois da conversa, Virgínia seria expulsa de casa.

O segundo quadro, do terceiro ato, traz uma apaixonada discussão entre Ana Maria e Virgínia, que a todo custo tenta convencer a filha de que Ismael não é o seu pai, é preto e mente “quando diz que isso aqui, esse teu quarto, essas paredes – que isso é o mundo e tudo mais está podre” (RODRIGUES, 1965, 467). Enquanto mãe e filha conversam, o protagonista constrói “um estranho túmulo, transparente, feito de vidro, numa bem sensível analogia com o caixão de Branca de Neve” (RODRIGUES, 1965, 465), em que pretende viver com a filha, que o ama perdidamente e não acredita em nada do que diz Virgínia.

**Ana Maria:** (...) Ele é o noivo... Preto, meu pai? (*feroz*) Ele, não. Os outros, sim. É por isso que ele me esconde aqui, que me guarda, não deixa ninguém falar comigo, a não ser você. Porque todos são pretos (*repete, espantada*) todos! Até no livro que ele leu para mim (RODRIGUES, 1965, p. 464).

Virgínia, após três noites e já desesperada, propõe uma fuga para que Ana Maria conheça outros homens e possa amá-los, “homens lindos e claros... cujas carícias fazem gritar” (RODRIGUES, 1965, p. 467). Mas é surpreendida pela seguinte declaração:

**Ana Maria:** (*apaixonada*): Amor igual ao desse lugar cheio de marinheiro... Ele já me amou assim – como um marinheiro, não preto, mas alvo... (*baixando a voz enamorada*)... Passa a mão por mim, pelo meu rosto, e sentirás que eu já fui amada...

**Virgínia** (*espantada*): Quando?

**Ana Maria:** E te importa saber quando?

**Virgínia** (*agarrando a filha, enlouquecida*): Você não podia fazer isso. Ele é meu, não teu (RODRIGUES, 1965, p. 470).

A partir daí se instaura o ódio entre mãe e filha. Agora, Ismael é o objeto de desejo das duas mulheres brancas, e Virgínia trava uma luta para reconquistá-lo e recuperar, assim, sua posição de coautora do universo metateatral criado pelo casal. Após ver o túmulo de vidro que Ismael construiu para se encerrar com Ana Maria, ela declara seu amor ao marido e inicia um jogo de sedução, que chega ao ápice com a seguinte fala:

**Virgínia** (*escarnecendo*): E pensa que você é branco, louro! (*triumfante*) Se ela soubesse que é preto!... (*muda de tom*) Ela te ama porque acha que és o único branco... Ama um homem que não é você, que nunca existiu... Se ela visse você como eu vejo – se soubesse que o preto é você (*ri ferozmente*) e os outros não, se visse teus beijos, assim como são, ela te trocaria, até, por esse homem de seis dedos. (*agarra-se mais ao marido, envolve-o*) Agora, eu não! ... Eu te quero preto, e se soubesse como te acho belo, assim como os carregadores de piano! (RODRIGUES, 1965, p. 478).

A ilusão do protagonista de superar os limites humanos e projetar um mundo de acordo com seus quereres e sonhos se dissolve num instante de reconhecimento: a inversão signíca não pode se desfazer na mente de Ana Maria, mas se desfaz na de Ismael.

**Ismael:** ... E não sabe que eu sou preto (*tem um riso soluçante*), não sabe que sou um “negro hediondo”, como uma vez me chamaram... Só me ama porque eu menti – tudo o que eu disse a ela é mentira, tudo, nada é verdade! (*possesso*) Não é a mim que ela ama, mas a um branco maldito que nunca existiu! (RODRIGUES, 1965, p. 478).

Esse reconhecimento, no entanto, não representa – no sentido de favorecer a alteração do sistema pessoal - uma força significativa para suscitar uma mudança de atitude ante as falsas situações criadas. O Grande Negro não passa verdadeiramente pelo estágio que Ferreira chama de *impacto*, uma espécie de choque – fase que “determina a morte do *estágio de submissão*”–, já que não assimila por completo essas novas informações e não as usa como referências pessoais. Logo, não autodesafia a pensar de forma crítica suas concepções sobre as questões negras. É como se tivesse começado a ensaiar um papel sabendo que dificilmente poderá representá-lo de forma crível.

Assim, Ismael escolhe ficar com Virgínia, que o vê preto e belo como os quatro negros carregadores de piano que figuram em sua memória. No entanto, essa escolha não vem a partir da conscientização do quanto foi vítima e opressor de si mesmo e da desarticulação de seu mundo de falsas referências.

No final do texto, Ismael e Virgínia encenam o papel que lhes cabe no exercício de eliminar Ana Maria: a mãe abre o túmulo de vidro; levada para dentro dele pelas mãos do falso pai, a menina grita sem que ninguém a ouça, pois metade da porta foi fechada pelo negro e a outra, pela branca. Ana Maria morre como seus irmãos pretos. Tão logo, o coro das senhoras negras entra em cena para profetizar o nascimento e a morte de um novo filho, selando e retomando o ciclo que une o casal.

**Ismael:** Mataste. (*baixa a voz*) Assassinate. (*com violência contida*) Não foi o destino: foste tu, foram tuas mãos, estas mãos... (*Virgínia, instintivamente, olha e examina as próprias mãos*)... Um por um. Este último, o de hoje, tu mesma o levaste, pela mão... Não me viste, lá em cima, te espiando...

**Virgínia:** Então, por que não gritou? Por que não impediu?

**Ismael** (*com voz mais grave, mais carregada*): Não impedi porque teus crimes nos uniam ainda mais; e porque meu desejo é maior depois que te sei assassina – três vezes assassina. Ouviste? (*com uma dor maior*) Assassina na carne dos meus filhos... (RODRIGUES, 1965, p. 424-425).

Mais uma vez Ismael escolhe se referenciar em um mundo particular completamente fora da realidade. Juntamente com Virgínia, ele volta para o quarto/túmulo de onde é possível manipular, esconder a sua negrura e encenar o jogo de espelhos com o seu duplo branco. Assim, se mantém afastado de tudo que possa lembrar seu “defeito”. Mesmo se deparando com a realidade de não poder ser verdadeiramente branco, ele não se focaliza em aspectos de sua identidade que o inclui no grupo discriminado, o dos negros. Não dá um passo além, no sentido de uma “conversão de

valores”, de um processo de deslocamento de um racismo internalizado para um senso mais afrocentrado de identidade. Ele segue movido pelo desejo de jogar, possuir, ter e ser o *outro*, o branco.

Esse retorno ao ciclo inicial bloqueia e/ou adia qualquer possibilidade de descoberta de outra concepção – a da negritude – em que começa a emergir uma identidade articulada em torno dos valores negros. A(s) identidade(s) de Ismael não se constitui(em) como realidade, uma vez que a ideia que faz de si mesmo, de seu “eu” é intermediada pelo reconhecimento forjado dos outros – poucos – em decorrência de sua ação. Sua(s) identidade(s) é quase toda construída no isolamento. O contato e o contraste com o outro, a negociação, a troca, o conflito e o diálogo, que fazem parte de qualquer processo identitário, são suprimidos pelo microcosmo de fantasias criado e recriado pelo protagonista.

É interessante ressaltar outro ponto em relação à peça de Nelson Rodrigues, que se aproxima do texto dramático de Abdias do Nascimento, analisado no capítulo precedente. Em ambos os textos temos um jogo de amor e/ou ódio entre os casais protagonistas – o homem negro *versus* a mulher branca. A questão etnicorracial se faz um elemento importante e aponta para a impossibilidade de amor feliz entre negros e brancos, pois nas duas peças as relações se dirigem para um contexto trágico: em *Sortilégio*, Emanuel mata sua mulher branca, Margarida, por não suportar o mundo falso, burguês e branco que tanto almejou fazer parte. Assim, num ato de desespero e lembranças traumáticas, ele a mata; já em *Anjo Negro*, Ismael e a sua alva mulher encontram uma pretensa “harmonia” no assassinato dos filhos negros e brancos que nasceram e que nascerão. O desejo carnal, o prazer e a cumplicidade no assassinar tornam-se o mote que sustenta o amor desse casal, criando uma forte dependência entre eles, ambos se completam em suas idiossincrasias e atos trágicos.

Enquanto vemos em *Anjo Negro* uma identidade totalmente desarticulada no tocante a uma concepção afrocentrada, em *Silêncio*, da Cia. dos Comuns, *o importante é ser um negro em movimento*<sup>24</sup>, no sentido de busca da(s) identidade(s) como movimento e transformação; assumir-se negro, aqui, é um ato político que representa e engendra a pessoa.

A partir do texto dramático *Silêncio*, a segunda parte deste capítulo pretende focalizar o fazer político teatral da Cia. dos Comuns<sup>25</sup> e corpo negro como lugar

<sup>24</sup> Expressão cunhada pela professora, militante e antropóloga Lélia Gonzáles.

<sup>25</sup> Vale ressaltar que, depois do Teatro Experimental do Negro, vários grupos de teatro negro apareceram na cena nacional. Destaco, aqui, o Bando de Teatro Olodum, que influenciou diretamente a Cia dos Comuns. Nascido no Pelourinho, centro histórico de Salvador, e formado exclusivamente por atores negros, o Bando construiu e cosolidou uma dramaturgia e estéticas próprias, tendo o negro e sua tradição

privilegiado de criação e recriação de conhecimento e como mídia que veicula história e sentido de identidade.

A Cia. dos Comuns foi criada em 2001, pelo ator e diretor Hilton Cobra, partindo da necessidade de se instituir uma companhia de teatro negro contemporâneo no cenário cultural brasileiro. Formada por atores e atrizes negros, o grupo tem como proposta retratar “a riqueza e singularidade da cultura negra na sociedade contemporânea através das artes cênicas. O conceito da Comuns está centrado na dinâmica e integração da cultura negra da diáspora e sua permanente renovação” (CIA. DOS COMUNS, <http://www.comuns.com.br/quemsomos.htm>).

Explorando temas ligados à cultura afro-brasileira, a Cia montou, até 2007, ano da estreia de *Silêncio*, três espetáculos que integram a trilogia do grupo: *A roda do mundo* (2001), *Candaces – a reconstrução do fogo* (2003) e *Bakulo – os bem lembrados* (2005).

Em *A roda do mundo*, a Comuns coloca em cena uma performance tipicamente brasileira – o jogo de capoeira – como matriz condutora das histórias de luta cotidiana enfrentada pela comunidade negra: religião, trabalho, dificuldades de acesso à educação, as questões de identidade e tradição, marginalidade e esperança. Logo em seguida, tem-se a montagem de *Candaces – a reconstrução do fogo* em que é feita uma analogia entre as guerreiras africanas (Shanakdakete, Amanirenas, Amamitere) e as mulheres negras da contemporaneidade. Assim, tem-se um mergulho no universo feminino afrodescendente, destacando as dificuldades e os avanços conquistados, os atos mnemônicos, a religião, a música e os ritmos de matriz e matrizes africanas. A dramaturgia é construída a partir das experiências pessoais do elenco e de depoimentos de “mulheres-Candaces” dos nossos tempos – Aglaete, Alzira Fidalgo, Chica Xavier, D. Ivone Lara, D. Zica, Helena Theodoro, Jurema Batista, Léa Garcia, Lúcia Xavier, Mãe Edalzuta, Ruth de Souza, Tia Doca, Tia Nenem, Tia Surica, Vanda Ferreira, Veluma, Vera do Agbara, Zezé Motta –, que quebram o silêncio, fazem denúncias e se posicionam perante os problemas da mulher negra.

*Bakulo – os bem lembrados* fecha a trilogia proposta pelo grupo. De acordo com o diretor Hilton Cobra, em tal espetáculo os valores ancestrais, presentes e futuros se mesclam numa espécie de amálgama, o objetivo aqui é mais uma vez retratar e resgatar o negro e a sua cultura. Recupera-se, assim, mitos, rituais e nações de origem africana, além de dialogar com obras de autores que participam do texto dramático como referências: Abdias do Nascimento, Castro Alves, Eryk Rocha, Glauber Rocha, Lélia

Gonzalez, Milton Santos, MV Bill, Zózimo Bulbul.

*Silêncio* é o quarto espetáculo da Comuns e, a exemplo dos espetáculos anteriores, o grupo manteve nesse texto dramático o propósito de trabalhar uma dramaturgia que explora questões contemporâneas da população negra.

## 3.2 - *Silêncio*

### 3.2.1 - Silêncios políticos

Cultura negra? Percepção de saberes ocultos e secretos, uma cultura silenciosa que só podemos vislumbrar/compreender “como um enigma que chama a ser desvendado” (RAVETTI. In: ALEXRANDRE, 2007, p. 209). Oculta e silenciosa, mas berrante em sua significação. É esse “berro-gritante” – aqui entendido como forma urgente dos afro-brasileiros manifestarem as injustiças que fazem parte do cotidiano do povo negro. É um entrelugar entre o berro e o grito que potencializa a resistência. É berro e grito (um não exclui o outro) políticos de insatisfação –, que o diretor Hilton Cobra perseguiu para tecer o teatro negro da Cia. dos Comuns, em *Silêncio*.

Teatro Negro, como já dito, é entendido, aqui, como reivindicação e afirmação da identidade negra, política e culturalmente. É um teatro de posicionamento político aliado a uma tessitura cultural e estética de matriz africana como meio de resistência, recriação e afirmação da identidade e da cultura negra.

No texto “Racismo ou infeliz nervura da realidade”, que compõe o caderno de apresentação do espetáculo, Cobra nos apresenta as questões – de fundo essencialmente político – que o levaram à tessitura estética de *Silêncio*. A partir da “mudez observatória”, o diretor percebeu os “gritos insilenciáveis” e daí a ideia e urgência de “dar voz ao indizível” através do corpo. Desse grito emerge *Silêncio*.

Como seria esse silêncio? Silêncios históricos, silêncios individuais, guerras, terrorismos, valores manipulados, ainda subjugados. Os silêncios e os gritos. Quantos gritos ainda não gritados, 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 milenares poderão ser construídos em suas gargantas? (COBRA, 2007, p. 1).

Temos silêncios. De acordo com o grupo não há silêncio, mas silêncios. O primeiro remete à ideia de “ausência eufemística do som”; o segundo, “à possibilidade aproximada de um universo de gritos emudecidos, calados e indizíveis para a

compreensão humana.” (COBRA, 2007, p. 1).

Guiados por esses silêncios e acompanhando de perto o cotidiano dos negros e negras – perdas, conquistas, traumas e poesia – o grupo foi fisgado por mais alguns questionamentos.

Quais os gritos que tiveram e ainda têm que ser silenciados para uma possível convivência num mundo regido pelos padrões culturais hegemonicamente brancos? Qual o silêncio contido no corpo de uma pessoa que, durante toda a sua existência, ao sair de sua casa, pensa que a qualquer momento poderá ser vítima do racismo? (COBRA, 2007, p. 1).

A partir desses questionamentos surge o desafio concreto de dar voz ao que está “calado na alma e escondido nos poros” dos afro-brasileiros e a loucura – “ou as formas de loucura” – alimentada pelo racismo. “Antigamente dizia-se que a loucura é a profunda perturbação do espírito” (COBRA, 2007, p. 1). Já que as inquietações do povo negro são também antigas, “como reage o espírito de uma pessoa, obviamente negra que, durante toda sua existência, ao sair de casa, pensa que a qualquer momento poderá ser vítima do racismo? Quão profunda é a perturbação desse espírito?” (COBRA, 2007, p. 1). *Silêncio* trilha um caminho perturbadoramente certo para a explosão do indizível, constrói um teatro que desafia a homogeneidade dos relatos tradicionais.

Esse teatro é efetivado por meio de uma estrutura não linear, a exemplo do nosso inconsciente, “que guarda os mais inconfessos silêncios”, e é contado muito mais com o corpo e com os sons do que com a palavra. Cobra, durante sua pesquisa, se aproximou do surrealismo e, como no movimento da década de 20, ele quis participar de forma efetiva na “resolução de todos os problemas principais da vida”, especialmente da vida do povo negro. “Eu sempre quis fazer um teatro que realmente fizesse a diferença” (COBRA, 2007, p. 2). Logo, assumiu o risco de colocar no palco um “espetáculo indizível”, inspirado no surrealismo e que se traduz em uma “peça de dança e música com interseções teatrais”.

Os silêncios performáticos – pulsantes e políticos – da Cia. dos Comuns é um “soco no estômago”, uma “nervura do real”, um “dó de peito” tecidos pelas próprias vidas dos atores/*performers* – setenta por cento do texto foi criado pelos atores. “Personagens, não: EXPERIÊNCIAS. Cansei de falar em teatro através dos outros. Dá um tempo” (COBRA, 2007, p. 2). Assim, tem-se a “música/movimento do silêncio” se inscrevendo como palimpsesto sobre os discursos oficiais.

### 3.2.2 - Rastros e Resíduos<sup>26</sup>

O traço fundador do Teatro Negro, para o pesquisador Júlio Moracén (2004), encontra-se nas injunções performáticas, rituais e figurativas, “fazendo pensar em um teatro à flor da pele”. O pesquisador chama atenção para cinco características peculiares a esse teatro:

1. Abarcar aspectos ritualísticos das cerimônias religiosas;
2. Utilizar o teatro como meio de expressão e resposta à discriminação de sua cultura;
3. Enfocar aspectos históricos e valores de construção de identidade e cidadania;
4. Preocupar-se com valores culturais, educacionais e de saúde;
5. Empregar a sátira e a linguagem de duplo (MORACEN *apud* LIMA, 2010, p. 48).

Ainda segundo Moracén, a performance negra se dá a partir de um repertório de linguagens não verbais, de gestos e modalidades de articulação e da voz. Leda Maria Martins, sobre o discurso cênico desse teatro, ressalta seis traços:

1. O Continuo exercício de uma memória cultural dialógica, apreendida não como origem arcaica, mas, como um significante recorrente que reatualiza, cenicamente, práticas diferentes de leitura, concepção e inscrição do real (...);
2. A utilização de estratégias que exprimem a teatralização das manifestações culturais negras (...);
3. A atualização de formas de expressão rituais negras, religiosas e seculares, como intertextos constitutivos do discurso teatral.
4. A reposição histórica do negro, movendo-o e deslocando-o da situação de objeto enunciado para a de sujeito enunciativo do próprio discurso (...);
5. A construção de imagens que desfiguram os emblemas da branquidão, realçando os traços da diferença negra (...);
6. A elaboração de uma linguagem cênico-dramática que atraia e estimule a plateia, recuperando, para o teatro sua concepção de evento comunitário (...). (MARTINS, 1995, p. 87-88).

Esses elementos destacados, segundo Martins, não englobam toda a experiência formal e expressiva nem esgotam a polivalência das manifestações do fazer teatral em questão. No entanto, se apresentam como signos de reconhecimento que nos dão a possibilidade de traçar vias teóricas de interpretação.

No tocante ao estudo de *Silêncio*, esses traços realmente não se esgotam. Aqui, privilegiarei dois elementos – a problemática negra, nas várias esferas do social, e as variadas interlocuções no uso do corpo – por entender que esses traços representam um

---

<sup>26</sup> GLISSANT. Crioulizações no Caribe e nas Américas; Cultura e Identidade; O caosmundo: por uma estética da Relação.

dos eixos centrais do teatro adjetivado pelo termo negro.

### 3.2.3 - A problemática negra

No texto “Psiu, 2007”, outro texto que compõe o caderno de apresentação do espetáculo, o grupo nos dá uma prévia da “nervura do real”, do ponto e teor exatos da discussão que quer propor.

O projeto de Lei do Estatuto da Igualdade Racial ainda não foi votado pelo Congresso. Sim, porque o Congresso tem que discutir, e muito, uma Lei que nos coloque, pelo menos perante a ela, a Lei, em pé de igualdade (...); a titulação das terras quilombolas continua sendo uma tarefa “zumbilica” (...); descobriram que negros também têm sangue europeu, ou seja, sangue “azul” (...); a maioria dos encarcerados nos presídios brasileiros, é negra; a maioria dos favelados, é negra; a maioria analfabeta, é negra; a maioria nos manicômios, é negra; como também é negra a maioria nas filas dos postos de saúde, nas enormes filas para matricular os filhos nas escolas sucateadas, sem equipamentos, sem professores, sem segurança, sem .... ; U jenetissita James Watson, pai Du DêNêA, diçi “us nêgrus çau n menus inteligentis qi us brancu”! Há . Oh, raaaaça! (CIA DOS COMUNS, 2007, p. 6).

Aqui, “Psiu” é uma chamada de atenção que, de início, direciona o eleitor e/ou espectador para um contexto político-social. E mais, vai à contramão do silenciar-se, uma vez que pode ser utilizado como imperativo de fazer alguém se calar. “Psiu, 2007” é um grito que atualiza, por ventura, algum eleitor/espectador desinformado. Escancara o “dó de peito”, as mazelas/doenças camufladas pela política que ignora a diferença e a alteridade, pregando que o problema brasileiro está na esfera socioeconômica e não racial. A miséria, o analfabetismo, a fome têm cor no Brasil. É, em sua grande maioria, negra. É afrodescendente. É afro-brasileira ou qualquer outro termo “politicamente correto”.

Quando lemos a peça da Cia. dos Comuns, percebemos que os silêncios moldam o texto dramático, uma espécie de *poiesis* que não se configura como espaço da ausência do som. Na realidade, esses silêncios com base na ideia de falta de som são expurgados e invadidos, poeticamente, por vozes que foram emudecidas. Eles são uma espécie de fim estético do texto. É um modo de pausar uma história emudecida e se abrir para a escuta de outras histórias.

“Qual o silêncio contido no corpo de uma pessoa que, durante toda a sua existência, ao sair de casa, pensa que a qualquer momento poderá ser vítima do racismo?” (COBRA, 2007, p. 1) Abertura. B/O total. Uma voz em *off* é responsável pelo texto inicial do espetáculo.

O que há do silêncio é o peso. Trespasa em minha pele descolorida de esperança. O

silêncio me apanha na soleira, na saída para a multidão que vai me pagar só. De novo a pele, que é tudo de meu, me deixa com medo. Aqui, do fundo, sem superfície na alma, meu corpo enxerga a multidão avessa. Pegam em minha mão, mas me deixam sem destino... (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 9).

Esse trecho é marcado por uma intensa poeticidade. É interessante ressaltar que não são utilizadas palavras como negro, preconceito, discriminação ou racismo. Esses termos emergem das entrelinhas do texto e nos remetem às situações de discriminação e de opressão que envolvem o negro: “pele descolorida da esperança”, “de novo a pele, que é tudo de meu, me deixa com medo”, “pegam em minha mão, mas me deixam sem destino...”.

Logo de início, somos convidados a escutar as vozes que foram vítimas dos “processos constantes que tentam silenciar vozes e invisibilizar a resistência” (CRUZ, 2011, p. 20).

**Todos**

Milhões, no nada, ao léu.

**Rodrigo**

Milhares de negros, em dissabor

Milhões de passos, na onda furta-cor

Um treinamento constante e intenso

Se faz necessário no cotidiano das ruas (...)

**Todos**

Eu sou negro (...)

**Bruno**

Milhões de poros transpiram

Em sístoles e diástoles

De um povo (...)

**Valéria**

Nesse corpo, nesse momento, neste instante,

Segundo em que eu saio de casa (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 9).

Esses atores/*performers* traduzem a “loucura” estimulada pelo racismo. “Traduzidos em um, trazem a ventania de muitos”. É, literalmente, uma loucura pensar que, em uma sociedade onde a maioria da população é de cor, os negros e negras passem por esses tipos de perturbações que inevitavelmente deixam mais do que rastros: marca, fere e pulsa. É, literalmente, “a nervura da realidade” no momento em que se sai de casa, instante em que tem que se relacionar com o mundo e:

... O medo da diferença é uma estria que me percorre, lá no maior momento de estar entre os outros. O silêncio, a sombria infidelidade do medo, nos leva para o escondido, entre a pedra e o chão. Bem ali está o peso da insensata exclusão. Ali dentro, na caixa de organismos, não há diferença... medo, escuro, voz, paixão, e chão. Por que nos querem diferente, então? Todos iguais, seremos (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 10).

Como tirar o peso da “insensata exclusão” que torna milhões de negros

invisíveis em um país em que eles são apenas números, e como os números não comovem, somente espantam? Fala-se em distribuição de renda, direito à saúde e à educação, em democracia racial. Fala-se somente, na prática o que se vê é uma outra realidade que coloca em xeque o discurso oficial da igualdade.

É necessário reconhecer a presença desse *outro* – negro – em nossa sociedade, não somente quando este pega em armas e trava uma luta não ideológica, mas carregada de ideologia. Visibilidade total. Reconhecer o *outro* nos possibilita trabalhar com a diferença, temática presente nos discursos multiculturais que nos leva a (re)pensar as noções de categorias e instâncias de legitimação dos saberes.

Marcos Antônio Alexandre (2007), comentando Homi Bhabha, salienta que a articulação social da diferença é uma negociação complexa, isso porque envolve aspectos que não se manifestam simplesmente na questão das minorias em si – raça, gênero, etnia, trabalho etc. – “mas numa combinação de formulações que são inscritas numa relação entre força e capacidade humana que não são de todo homólogas” (ALEXANDRE, 2007, p. 161).

Ao analisar a questão racial no Brasil, fica nítido que a cultura tradicional estabelece valores que suprimem e/ou delimitam a participação dos negros como sujeitos históricos.

**Negret**

E resistir onde, se há apenas cruzamentos e noites, e o outro me vê como de fora, como de outras terras, e me expulsa do seu melhor olhar para sob a pedra, mais uma vez? E sob a pedra toda a sinfonia da solidão sem rosa dos ventos. É o que resta. O peso de nós mesmos (...).

**Bruno**

E 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. Há meus passos e a noite que sempre começa bem cedo. E nos separa. A noite do preconceito enrijece o sol (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 10).

Fala-se muito sobre a inserção do negro em todos os setores sociais, mas, de novo, o que se vê é o preconceito. Resistir onde? Questiona Negret. A mirada ainda está contaminada. Mas resistir é o verbo primeiro da cultura negra da Diáspora. É a força dos ancestrais, da “cor da savana”, “a cor da placenta da África”, que impulsiona a resistência, apesar de o negro “nem ser”. Mas é, a Cia dos Comuns sabe que é. E esse ser é construído em lugares de silêncios, que concedem voz aos que foram calados.

### 3.2.4 - Dramaturgia do “eu”

Em *Silêncio*, a palavra entrecortada, não pronunciada, constitui uma recorrência. Os atores/*performers* entram em cena para reivindicar seu lugar e sua especificidade; estes não se veem no outro e, sim, em si mesmos, já que – reiterando mais uma vez – “Personagens, não: EXPERIÊNCIAS. Cansei de falar em teatro através dos outros. Dá um tempo!” (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 2) Logo, a dramaturgia é tecida a partir da experiência das próprias *personas/performers* do grupo. Aqui, o “eu” é produto das vivências e memórias pessoais e coletivas, dos traumas históricos, das crises sociais, culturais e identitárias. Nesse sentido, há em *Silêncio* aspectos concernentes à performance no âmbito cênico e no político, uma vez que se tem:

(...) a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciativo assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros (RAVETTI, 2003, p. 86).

A partir de lugares de enunciação distintos, os gritos silenciados são ecoados. Conhecemos as singulares inscrições enunciativas das *personas/performers* presentes – Anna Paula Black, Bruno Gomes, Cridemar Aquino, Débora Almeida, Fábio Negret, Rodrigo dos Santos, Sarito Rodrigues e Valéria Monã. Conhecemos as frustrações, os desejos e as memórias.

Negrete (homem, negro e ator/*performer*) manifesta seus gritos, antes silenciados. Ele se encontra no limite da tolerância, sua fala é fruto da saturação gerada por atos discriminatórios.

(...) 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 por mim. A luta não pára, em mim a estrada. Só irei parar quando silenciar de gritos àqueles que nunca me deixou parir os meus gritos (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 2).

As palavras de Negrete retratam uma gama de sentimentos que estão em ebulição e movimento. Dor, invisibilidade, exclusão, de acordo com a fala acima citada, geram uma vontade de vingança. Outra fala/discurso, porém, emerge em resposta

àquela, mais consciente de que o sentimento de vingança/ “ranger os dentes” somente reforça um ciclo violento que não aproxima, mas afasta; não junta, mas elimina.

Espera. E escuta teu tumulto. Antes de partir pra guerra. Conhece-te a ti mesmo fera, e me fere também. Que fala será essa? Quem cala? Quem berra? Que instinto teu não erra? E domina tua alma confusa, ainda assim amanhecida. Tem sentido algum tua luta? E a luta de cada dia dos teus irmãos entre si, sem tua voz? (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 2).

Nesse mesmo contexto, Valéria (mulher, negra, atriz/*performer*) manifesta o seu desejo de não mais calar.

Silêncio para descobrir nossa própria fala, que a voz exala/ Silêncio individual/ Gangrena histórica/ Quando escreve, não fala, e para quê?/ Silêncio para descobrir nossa própria fala/ Há represa na alma?/ Silêncio individual/ Silêncio histórico. E o veneno?/ Quando escreve, não fala. Será que cala?/ não quero mais calar (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 3).

O seu ato de fala vem depois de um longo silêncio, gerador de reflexão. É a “benção da fala, / vem daquele que se cala” (CUTI, 1991, p. 123). É a vontade de ser o sujeito enunciador da sua própria história.

Percebe-se, de modo geral, que a dramaturgia do “eu” tecida em *Silêncio* passa pela busca da própria biografia/da experiência como inspiração para compor novos discursos e espaços que produzam propostas, “embate cultural”, que quebrem com a unanimidade das práticas oficiais. É uma resposta a aporia a que estamos referindo ao longo de todo o estudo.

### 3.2.5 - Intertextos

O “silêncio para descobrir a própria fala” trás consigo intertextualidades. Obras de dois autores são evocadas em diálogos de *Silêncio: Ressurreição*, de Cruz e Sousa e *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo. A confluência interliterária é um ato de consciência da Comuns que, simultaneamente, espelha-se no passado/seus precursores, reificando-os, mas deles se distancia, imprimindo seu tom, ou seja, sua própria performance.

Escritor da segunda metade do século XIX, o poeta Cruz e Sousa foi um militante contra a escravidão. Fundou jornais, participou da campanha antiescravagista promovida pela sociedade carnavalesca *Diabo a quatro*, escreveu textos abolicionistas e, em alguns de seus poemas, retratou metaforicamente a condição do escravizado, evidenciando sua preocupação com os problemas sociais que estavam relacionados aos

afro-brasileiros de sua época. Em contextos diferentes, tanto o poeta simbolista quanto a Comuns lutam por uma causa comum: a negritude.

Assim, influenciados por Cruz e Sousa, a Comuns se apropria do poema *Ressurreição* e, mesmo utilizando algumas estrofes do poema sem modificações, imprime um tom diferente, essas estrofes adquirem um novo significado. No poema do poeta simbolista tem-se o seguinte verso: “feliz é o coração que escuta” (SOUSA, 1997, p. 116), no qual mostra a comoção e o enternecer do sujeito com o amor. De acordo com Danielle da Costa Rocha, em seu texto “Gritos emudecidos: a cor da voz no texto dramático *Silêncio*, da Cia. dos Comuns”, esta mesma frase dita por Rodrigo, em *Silêncio*, adquire outro sentido, já que é entendida como “a bem-aventurança de um sujeito que se coloca na posição não somente da fala, mas também de escuta” (ROCHA, 2010, p. 79. Essa mudança de sentido também se faz notar na fala de Bruno: “Posso mesmo já rir de tudo, tudo/ Que me devora e me oprime” (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 6). Enquanto o poema de Cruz e Sousa revela a expressão de mudança causada pelo amor, no texto dramático da Comuns o verso pode ser entendido como uma linguagem de duplo sentido que desconstrói, por meio do riso, as hierarquias. Logo, embora se trabalhe com fragmentos, o sentido final dos versos muda, pois, como nos lembra Rocha, mudam o espaço/tempo, o contexto histórico/social e, sobretudo, a vias de circulação textual. Esse aspecto é muito importante pois nos permite observar o cuidado que a Companhia tem em concretizar o texto ao seu novo momento de enunciação, exercitando assim um trabalho de ressignificação textual, como nos propõe Patrice Pavis (2003).

Dialogando com uma obra mais contemporânea, a Cia. Dos Comuns compõe um dos seus diálogos a partir do romance, *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo. Eduardo de Assis Duarte define assim o romance:

(...) O texto de *Ponciá Vicêncio* destaca-se também pelo território feminino de onde emana um olhar outro e uma discursividade específica. É desse lugar marcado pela etnicidade que provém a voz e as vozes-ecos das correntes arrastadas. Vê-se que no romance fala um sujeito étnico, com as marcas da exclusão inscritas na pele, a percorrer nosso passado em contraponto com a história dos vencedores e seus mitos de cordialidade e democracia racial. Mas, também, fala um sujeito gendrado, tocado pela condição de ser mulher e negra num país que faz dela vítima de olhares e ofensas nascidas do preconceito. (DUARTE, [81TTP://www.passeiweb.com/na\\_ponta\\_lingua/livros/resumos\\_comentarios/p/poncia\\_vicencio](http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/p/poncia_vicencio)).

A companhia carioca teatral se inspira no romance para tecer uma das falas de Sarito:

Coração em ruínas, reconstruindo vãos todos os dias para sobreviver, para continuar, simplesmente continuar. Bater, apanhar. Olho roxo, lábios partidos. Vida toda partida e de partida sempre. Sete filhos tive, esculturas minhas. Esculturas vivas do barro, molde vivo do meu corpo. Filhos meus e teus que partiram tão cedo. Minha alma partida conjuga a dor de dentro de você. Não apenas pelo corpo que você desmancha com suas próprias mãos, do meu molde. Com sua selvageria. Com sua crueldade simplória. Não, o que você desmancha, homem, é a luz que fica dentro de mim. A solidão é fria e seca. E minhas esculturas mudas são de barro molhado. Quando espremo o barro entre os dedos, sinto a única companhia. O úmido toque úmido quente dos meus dias. A única experiência de ter algo parecido com alguém. Misturando-se em verdades sobre mim. Mas elas não falam. Nada dizem que me sobre um vento morno de esperanças. Estou quase oca. Quase sem luz. Estou só e ainda vivo. Caminhos, andanças, sonhos e desencantos tive. E ainda grito! Grito como se estas esculturas pudessem me ouvir, e me ouvindo correriam para me abraçar. Gritos. Estou só. Mas é aqui que recobro minha consciência. Aqui é que resisto! (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 5).

A fala destacada acima elege símbolos – as obras de barro, a solidão, as decepções – que nos levam ao romance *Ponciá Vicêncio*. De início, tem-se a sensação de que as esculturas de barro conseguiram colocar fim ao isolamento e à exclusão de Sarito. A fala “mas elas não falam” marca a diferença entre os pontos de vista do personagem de *Silêncio* e Ponciá. O barro para a protagonista de Evaristo não é uma “tentativa vã de desvincular-se da privação e do desencanto, mas, sim, uma forma de recuperar a identidade perdida, uma forma encontrada pela personagem de se autoconhecer e resistir ao abandono” (ROCHA, 2010, p. 80). Sarito, diferente de Ponciá, se fortalece estando só; mas nem por isso deixa de estar continuamente em interação/movimento com suas memórias e histórias, também através do barro.

Apesar das diversas leituras/interpretações, é importante ressaltar que os textos e intertextos falam do lugar da resistência. Mudam o contexto, o tempo e o espaço, mas o verbo que se faz ecoar, não. Conceição Evaristo, com *Ponciá Vicêncio*, e a Cia. Dos Comuns, com *Silêncio*, dão prosseguimento à luta diária, exercitando a difícil tarefa de não deixar a(s) identidade(s) étnica e cultural cair no esquecimento. Das vozes e silêncios de Ponciá, Bruno, Rodrigo, Sarito a busca, como diz Adélcio de Sousa Cruz, “por ligar os fios partidos da narrativa da diáspora africana” (CRUZ, 2011, p. 20).

**Bruno**

E os búfalos, como montanhas (...),  
Vieram amassar, com suas patas vermelhas,  
Os pruridos das mulheres da esperança.  
Vieram ouvir o grito,  
Que ali,  
Bem ali!  
Adormeceu mudo (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 13).

A ousadia de cantar a resistência é permanente. Apesar do preconceito que enlouquece, “amarrota almas”, “domina os encontros e os liquida”, é o “ir que conta, ficar também devora o sonho, retrata a mesa quase que seca, onde pão e água se separam (...) o relógio me fere a pele e me devolve (...) o sentido de resistência” (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 13).

A Comuns, a todo o momento, lança “dados/dardos” contra os constantes e vários mecanismos que tentam invisibilizar a resistência. Sua elocução repõe a alteridade – no sentido, proposto por Cruz, de revelar “rastros/resíduos” que o termo “brasileiro” encobre e cala por trás de sua pretensa cordialidade. Assim, como o próprio grupo ressalta, *Silêncio* veio distribuir o centro, colocar à mostra o “dó de peito”, a dor do desconforto porque “gostar do igual não dói”. É um “murro no estômago” da igualdade difundida pela elite intelectual, é a realidade sem as “maçarocas de emoção” que coloca seu bloco em cena, grita e abala as estruturas da cultura “fabulada” pelas práticas hegemônicas. Cenicamente – “os termos do embate cultural (...) são produzidos performaticamente” (BHABHA, 1998, p. 20-21) – resgata a ascendência negra que se dissolve no adjetivo “nacional”, tecendo-se como fonte de reflexão sobre a questão da negritude.

Teatro panfletário? *Silêncio* não tem um tom didático ou professoral, não é um espetáculo que diz: “negro sim, negro não, abaixo ao racismo!” Usa o teatro como ferramenta de denúncia e resgate da cultura negra. É um teatro negro que passa por uma espécie de “estética da política”, onde termos como negritude, identidade e consciência negra figuram como personagens principais de um discurso que se quer livre das práticas tradicionais conectadas com uma historiografia já extenuada.

Mesmo que levasse para a cena um tom didático ou professoral, não teria problema, não seria um ponto negativo, uma vez que as inquietações que figuram o universo do povo negro devem ser, urgente, didática e professoralmente, mostradas à sociedade brasileira que se aterroriza com o mais ínfimo sinal de exposição das mazelas e conflitos sociais, políticos, étnicos e culturais.

Já que no Brasil não existe nenhum tipo de exclusão e/ou segregação, por que um esforço no “brasileiro” e no “igual” como guarda-costas das culturas hegemônicas ou não? Por que calar as vozes que vêm dos guetos, das cozinhas e das senzalas? Porque “empregados negros ganham menos do que brancos, há mais crianças negras do que brancas trabalhando, negros têm 2,2 anos a menos de escolaridade média do que brancos, o esgoto e água tratada vão menos a lares negros do que a de brancos”

(TRAGTENBERG *apud* ALEXANDRE, 2007, p. 161-162).

Esses dados ferem o humanitarismo e a democracia empunhados nacionalmente. O negro é “visível” só quando “interrompemos o trânsito com bombas e tiroteio, quando interrompemos a novela das oito em edição extraordinária” (CIA. DOS COMUNS, 2005, p. 6) ou quando, segundo Alexandre, consegue romper as barreiras políticas via dom “natural” para a música, futebol e dança.

### 3.2.6 - Meu corpo em você

*Silêncio*, como o próprio diretor nos informa, foi construído a partir de uma linguagem que se inspira no surrealismo, movimento artístico marcado pela a busca de dar expressão às atividades do subconsciente, sem o controle da razão. Assim, em consonância com as influências surrealistas, o texto dramático em questão apresenta uma estrutura que foge um pouco da racionalidade e se faz não linear. Dessa não linearidade emerge um entrecruzamento de discursos opressores inscritos, historicamente, na memória do negro. Tais discursos podem ser tomados como metáfora da própria cultura negra que, segundo Martins,

É o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnico e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos (MARTINS, 2002, p. 73).

Martins se apropria da palavra “encruzilhada” e faz dela um conceito teórico que nos permite “clivar as formas híbridas que daí emergem” (MARTINS, 2002 p. 73). Esse conceito se faz relevante para analisar a performance artística e política da Cia. dos Comuns, pois a encruzilhada, ainda de acordo com a pesquisadora, é o lugar do contato e “contaminações”, do encontro e desencontro, da mediação e mudança. É desse lugar que fala o teatro do grupo carioca. Assim, o termo como operador conceitual nos permite estabelecer várias interpretações/leituras, entre as quais destaco a de mediação, já que no momento em que cruzo com o *outro* estabeleço um “trânsito sistêmico e epistêmico”, uma “contaminação de crenças, de valores, de presença, que se entrecruzam nem sempre de maneira amistosa” (MARTINS, 2002, p. 73).

“Os atores se concentram no fundo do palco, juntos e de costas. Agora, são sujeitos que explodem em si, o outro, que nos grita cotidianamente, na construção e

reconstrução nossa de cada dia” (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 12).

**Gabi**

Em meu corpo você

**Débora**

Você em meu corpo

**Rodrigo**

Em meu corpo você

**Sarito**

Você em meu corpo

**Débora**

Você que me constrói cotidianamente

Que imprime em meu cheiro um nome

Que sufoca meus gritos com as tuas razões (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 12).

Essa passagem me faz lembrar um verso de Edimilson de Almeida Pereira, que diz: “Mas a vida é não viver e não morrer: é escrever-se noutra corpo” (PEREIRA, 1987, p.158). Os afro-brasileiros têm suas identidades tecidas de acordo com o modo pelo qual se vinculam a um discurso – o seu próprio e o dos outros. Nesse sentido, é importante um discurso que quebre a uniformidade do desenho identitário, apresentando a diferença cultural como forma de rearticular o somatório de saberes/conhecimento a partir da singularidade significativa do *outro*.

Entrecruzamentos de vozes, frases curtas e repetições promovem uma espécie de declamação poética em forma de jogral, retratando a função dialógica da forma como o negro se posiciona no mundo. Esse jogo dialógico vai além da formulação de sentido, reflete na elaboração de formações discursivas e comportamentais. É a vivência da identidade em movimento, em alteridade, em diálogo intertextual e intercultural, em relação, etc.

### 3.2.7 - Laroîê, Exu

**Cridemar**

Laroîê, 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 peregrinas nas lembranças.

Que desses caminhos, guardados sob vinte e uma chaves

Que a bigorna do senhor Ogun fabricou, somos donos

Cada uma abre 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 retidão, arremessou em nossas mãos suadas

É dessa Justiça que queremos o hálito plural.

Paredes e portas guardam silêncios dentro de nós.

O ritual dos espíritos nos devolve a seiva do cantar.

O chão para orar em riste.

O espírito da igualdade que invocamos no dorso do Alá  
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, p. 15).

No contexto da cultura afro-brasileira, “Laroiê” é uma saudação para Exu, orixá que, como já mencionamos, abre os caminhos, é o senhor das encruzilhadas. É fundamentalmente através da religião que os afro-brasileiros buscam reconstruir e recompor os “fios narrativos” do seu passado. É por isso que a Cia. Dos Comuns chama por Exu, que no panteão dos deuses africanos é considerado uma força motora.

Martins assinala que Exu é um “topos discursivo e figurativo que intervém na formulação de sentido da cultura negra” (MARTINS, 1995, p. 56). É movimento, princípio dinâmico de individualização, de comunicação. É estrutura, signo e jogo, que metaforiza a própria encruzilhada das culturas negras da diáspora. Ainda, de acordo com a pesquisadora, na arte de teatralizar do negro, Exu figura como signo essencial, é um “mitema retórico, religioso e dramático” (MARTINS, 1995, p. 57), no qual, no desenho geográfico da encruzilhada, se apoiam formas próprias da cultura negra.

Assim, “Laroiê Exu” abre um dos últimos fragmentos de textos de *Silêncio*, nos mostrando que saberes e conhecimentos das antigas civilizações africanas foram trazidos pelos negros escravizados para as Américas e transmitidos aos seus descendentes. Isso evidencia que os navios eram mais do que meios de transporte, eram, como nos faz recordar Paul Gilroy (2001), um modo de produção cultural distinto, o primeiro dos cronotopos modernos que ele analisa para repensar a modernidade por meio da “história do Atlântico Negro e da diáspora africana no hemisfério ocidental” (GILROY, 2001, p. 60). Evidencia também que a herança/lembrança cultural dos deuses sagrados criou um espaço religioso, mítico, social e, sobretudo, político para o afro-brasileiro. A preservação do culto dos antepassados e da crença nas divindades foi, e ainda é, um elemento essencial para o processo identitário dos afrodescendentes.

“Lembrar não é reviver, mas re-fazer”, diz Ecléa Bosi (1987). Nesse sentido, o fazer teatral da Cia. dos Comuns reconstrói perfis identitários, dando voz ao *outro* que figura lugares que não o “centro”, que estão fora da história oficial, silenciados pelo “conceito etnocêntrico de verdade”.

Mantendo o posicionamento de (re)fazer, (re)criar e (re)compôr o passado, o texto citado acima ressalta as crenças e as tradições religiosas, homenageando a religião

afro-brasileira viva no nosso cotidiano, adotando um discurso poético e político que privilegia as lideranças religiosas e os rituais.

O ator Cridemar, metáfora nesse momento da Comuns, afirma sua existência africana por meio de valores religiosos, dos quais constitui a(s) identidade(s) do sujeito negro. Ele faz uma “oração” como forma de marcar a diferença e salvaguardar um dos traços mais importantes da “africanização” no “novo mundo”, a religião como pedaço das Áfricas que aqui chegaram.

Essa oração de Cridemar assume um estatuto político de enfrentamento, mostrando figurativamente a situação do “desterrado” da própria terra e articula a memória da luta negra. Esse texto-oração fala do lugar do coletivo, próprio da textualidade afro-brasileira, e se situa no “entrelugar” da encruzilhada, em que resistência, luta e transformação encenam seu papel. É o lugar do presente, de intertextos, da complementaridade. É o lugar do texto fragmentado que, através de novas miradas e descentramentos, tece outra lógica discursiva que performatiza a alteridade. Fala do lugar da metáfora e não do conceito. É cenário de articulação que inscreve e instaura o *outro* como signo de valor positivo, como sujeito da história, modificando o “cálculo do poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna” (BHABHA, 1998, p. 228).

### **3.3 - Corpos em performance, corpos que são performance**

#### **3.3.1 - Busca pela palavra**

**Rodrigo**  
Você a viu?  
Estou procurando a minha PALAVRA!  
Ela estava aqui, inteira.  
Mais precisamente nas minhas mãos, que em  
meus lábios (...)  
Cadê?... Cadê?... Cadê?...

Virem as mãos  
Virem as mãos (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 11).

“No princípio era o verbo”, inscrito em Deus, preexistente à criação. Assim, desde o início, a palavra é a força que manifesta o mundo. Em *Silêncio*, a Comuns tem consciência dessa força que “(...) burla meus sentimentos/ Pra não me expor/ Pra não

me derramar./ Pra não gritar os uivos da minha fera./ A palavra... a palavra!” (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 12).

No entanto, a palavra aqui se dá no e pelo corpo – “Ela estava aqui, inteira/ Mais precisamente nas minhas mãos, que em meus lábios”. De acordo com Alexandre (2007), o corpo negro, ao ser “representado, apresentado e performatizado” no teatro, em rituais ou na arte em geral, encarna mediações simbólicas e a ele se soma a linguagem, a forma, a liturgia e a tradição. Ao performar-se, esse corpo reinstaura a noção de memória, história e reminiscências, principalmente no que se refere à busca por reconhecer-se como sujeito enunciador de seu próprio discurso.

Assim, entendo o fazer teatral da Comuns como espaço de provocação do diálogo e busca de experimentação de novas sensibilidades. A construção desse teatro parece movida pelo esforço de conhecer a potencialidade da palavra corporificada no resgate das tradições africanas, enquanto elementos significativos da cultura negra brasileira. Na experimentação do silêncio dialogam o passado e o presente, que se mostra no conjunto de relações que o grupo vivência.

Segundo o grupo, das águas do Níger – um dos maiores rios do continente africano, “rio dos rios” – vem o segredo da palavra, que contém e conduz à expressão oral, ao grito necessário para denunciar a corrupção, a intolerância religiosa, o genocídio que “não irá calar o grito das crianças da Candelária”, o “descaso consciente da ONU” e a “articulação soberba do G-8”.

**Anna Paula**

E diáspora  
Que não traduzir o grito  
Será incapaz de desvendar os primordiais segredos  
Que o nosso silêncio urbano  
Cotidiano  
E trans-Atlântico  
É incapaz de traduzir  
Milhões de poros transpiram  
Em sístoles e diástoles  
De um povo (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 12).

É urgente a tradução desse grito para conferir autoridade aos discursos das minorias que emergem em momentos de transformações históricas, pois “o ‘direito’ de se expressar a partir da tradição do poder e do privilegio autorizados (...) é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contrariedade que presidem sobre as vidas dos que estão na minoria” (BHABHA, 1998, p. 20-21). Nesse sentido, o grupo, consciente de que o negro continua à margem, embora lutando para se fazer sujeito da história, questiona, por meio de um discurso da

“multidimensionalidade” – termo proposto por Alejandro Frigerio (2003), por passear pela dança, música, teatro, corpo, ritmo –, as injustiças sociais, manifestando crenças e focalizando o passado histórico, a ancestralidade e a memória coletiva.

### **3.3.2 – Performance do corpo**

Os Estudos e as Teorias da performance são importantes operadores epistemológicos na medida em que nos possibilita pensar, de maneira transversal, as várias possibilidades de “abordar as práticas incorporadas, a diversidade dos eventos de teatro, dança, assim como os ritos, as celebrações e, mesmo, o texto dramático, do mais convencional ao mais experimental, sem ilusórias hierarquias de valores e classificação” (MARTINS, 2011, p. 108).

Richard Schechner, no seu ensaio “O que é performance?”, nos alerta que qualquer comportamento, evento ou ação pode ser examinado “como se fosse” performance, pois “tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres” (SCHECHNER, 2003, p. 25). E salienta que toda a gama de experiências da pessoa humana pode ser estudada como performance. Desse modo, o termo para Schechner é inclusivo, refere-se tanto às ações cotidianas quanto às práticas esportivas, teatro, dança, ritos e “performances de grande magnitude.” Para ele, o termo designa tanto uma teoria quanto uma prática.

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas - são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar (SCHECHNER, 2003, p. 34-35).

O autor ainda salienta que as performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos.

Performances são comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver (...). Por que é marcado, emoldurado e separado, o comportamento restaurado pode ser aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado (SCHECHNER, 2003, p. 18).

Por sua vez, Diana Taylor, em “Hacia una definición de performance”, afirma que a performance constitui uma lente metodológica que nos permite analisar eventos “como” performance. Neste sentido,

Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno *como* performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento<sup>27</sup> (TAYLOR, 2003, p. 18).

A pesquisadora reafirma ainda a ideia de performance como comportamento recuperado e o caráter inclusivo do termo, pressupostos por Schechner, e investiga a intraduzibilidade do termo, especialmente na América Latina. Taylor argumenta que essa impossibilidade de definição faz do termo e de suas práticas um campo teoricamente inclusivo e culturalmente revelador.

Encuentro la mera imposibilidad de definición y la complejidad de término como reaseguradora. Performance acarrea la posibilidad de un desafío, incluso de auto-desafío, en sí mismo. Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar<sup>28</sup> (TAYLOR, 2003, p. 23).

Graciela Ravetti utiliza o termo performance como operador epistemológico para deslindar novos espaços de conhecimento cultural. Assim como Taylor, intensifica as relações constitutivas entre performance, memória e história. Logo, de acordo com Ravetti, no artigo “O corpo na letra: o transgênero performático”:

Contra as tendências genocidas que se serviram de práticas escriturais, a performance possibilitou, desde o princípio dos tempos, o registro e a permanência daquilo que se sabe, como indivíduo e como grupo, sem ter que recorrer a caracteres gráficos, esgrimindo o

---

<sup>27</sup> “As condutas de sujeição civil, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiadas e reproduzidas diariamente na esfera pública. Entender este fenômeno como performance sugere que performance também funciona como epistemologia. Como prática incorporada, de maneira conjunta com outros discursos culturais, performance oferece uma determinada forma de conhecimento.”

<sup>28</sup> “A impossibilidade de definição e a complexidade do termo são reaseguradores. Performance acarreta a possibilidade de desafio, inclusive de autodesafio, em si mesmo. Como termo que conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo, excede amplamente as possibilidades de outras palavras que são apresentadas em seu lugar.”

artifício epistemológico da necessidade da transcrição das experiências em documentos. Trata-se de outros tipos de arquivamento. Ou, para dizê-lo de outra maneira, o não dominar os procedimentos ocidentais de leitura e escritura não implica não possuir memória, história ou reminiscências (RAVETTI, 2003, p. 85).

Em consonância com o exposto acima, a Cia. dos Comuns trabalha outra textualidade, que não a palavra, o texto. *Silêncio* trabalha outras grafias, entre as quais, a “(afro)grafia” do corpo em movimento.

(...) estava de verdade interessado num outro discurso que não o da palavra. Esta não seria excluída do espetáculo, porém não teria *status* de ponto de partida na construção de uma dramaturgia presentida por Cobrinha (...) o espetáculo seria contado muito mais com o corpo do que com as palavras (BITTENCOURT, 2007, p. 1).

A dramaturgia, em *Silêncio*, é desenhada “nos volejos dos corpos” e tecida pela “música e movimentos dos silêncios”. O corpo é a mídia do ator/*performer*, o “texto” é dado (como se diz em teatro) no e pelo corpo, como aponta a seguinte indicação: “Os atores rompem a cena, apontam direções com as mãos e corpos. Nas mãos o poder tomado da boca. Os corpos entram em ebulição. Ao mesmo tempo em que são traduzidos como um, trazem a ventania de muitos” (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 1).

Nos silêncios performáticos da Comuns, os gestos e movimentos vão além de uma representação mimética, não são apenas narrativos ou descritivos, são, fundamentalmente, performativos. O que no corpo se repete são experiências, vivências, conhecimento e saberes “em continuo movimento de recriação, remissão e transformações.” (MARTINS, 2002, p. 89).

Os búfalos vão embora e levam consigo o corpo narrado. Um grupo de homens joga capoeira. Um grupo de mulheres entra, e todos jogam capoeira. É mandiga que rouba da boca as palavras no momento em que se deve calar, no momento em que devemos estar atentos ao jogo filosófico que os corpos fazem para ocupar um mesmo espaço (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 5).

Os atores estão em constante reverberação, potencializando o repertório do conhecimento corporificado e criando uma performance que reinterpreta e transmite esse conhecimento. “Esse corpo... não é só corpo” (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 2). Essa frase é dita por todas *as personas/performers* em uníssono, o que nos permite pensar que esse significante é também o lugar de resistência social e cultural. “Esse

corpo” é memória viva e pulsante – “performances, gestos, oratura, dança, canto, e ainda, lembranças traumáticas, repetições e alucinações” (TAYLOR, 2002, p. 17), assim nos mostra a seguinte passagem:

**Gabi**  
Em meu corpo... teus recolhimentos inconfessos  
**Sarito**  
...teus abismos... tuas revoltas  
**Bruno**  
...tua angústia... tua sangria semestral  
**Rodrigo**  
...tuas queixas... teus traumas  
**Negret**  
...teus pecados... teus desafios  
**Cridemar**  
...tua moral... tua insanidade  
**Valéria**  
...tuas hierarquias  
**Negret**  
teu cheiro  
**Sarito**  
tua saliva  
**Bruno**  
Tua boca  
**Débora**  
teu sexo

**Rodrigo**  
teus gemidos (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 5).

“Esse corpo... não é só corpo”, é, sobretudo, um receptáculo cultural de onde pulsa e reflete o olhar do *outro*, que não negro. É por meio desse corpo que se inscreve um “comportamento restaurado” a partir de um “mim mesmo” e do *outro*. É um “corpo da história” que se nutre e renutre das relações e interações.

### 3.3.3 - Performances das imagens

É interessante observar que, na tessitura dramática de *Silêncio*, os corpos em movimento produzem imagens que tecem sentidos, nos contam histórias e nos ensinam a descobrir o jogo que as compõem. Logo, vemos formar quadros que nos contam as subjetividades e neuroses do povo, “na construção e reconstrução nossa de cada dia” (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 4). Temos, assim, a seguinte indicação:

A travessia cessa. Corpos se ordenam na lateral do palco. Sarito corre e abaixa-se em diagonal. Sequencialmente, todos fazem o mesmo. As palavras tecidas de silêncios internos

são soltas ao ar à captura do espectador atento. Os atores correm espalhados com os punhos fechados. Correm agora juntos e, aos poucos, na caminhada acelerada da vida, corpos vão caindo e ficando pra trás no chão que os acolhe (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 2).

As imagens nos contam, principalmente, dos desejos e das memórias.

### **Gabi**

(...) A minha vó, de vestidos vermelhos, amarelos e floridos, de eternos lenços que lhe cobriam a tatuagem do tempo, pedia outra 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 recolhessem pássaros. E que com suas cores, mesmo de noite, fossem reconhecidos pássaros em seus voos (GRITO AGUDO DE PÁSSARO) (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 13).

Logo após a fala memorialística da atriz Gabi, temos o seguinte quadro/imagem:

“Os atores assumem um formato de pássaros e voam pelo espaço transmutando em alegria e leveza todo o ambiente” (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 13).

Uma das últimas imagens que vemos formar nos diz muito, dentro do contexto apresentado pelo grupo, do processo de resistência operado pela cultura negra para garantir sua sobrevivência: “Uma onda de corpos toma o espaço, são de risos soltos, sideral, de uma alegria que roga a carne um pouco de paz” (CIA. DOS COMUNS, 2007, p. 14).

O ver, através dessas imagens desenhadas nos e pelos corpos negros, nos permite saber e antecipar algo que o filósofo Didi-Huberman (2008) chama de estado histórico e político do mundo, pois a montagem dessas imagens funda toda sua eficácia numa arte da vivência, do trauma, do desejo e da memória, uma arte que busca cobrir as faltas, os vazios e as rupturas das culturas e dos sujeitos que, no Brasil, tiveram que se recriar.

Assim, os corpos em performance funcionam aqui como “actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas”<sup>29</sup> (TAYLOR, 2003, p. 18). Esses corpos resguardam, nutrem, expressam e produzem conhecimento alternativo e contestatório. Logo, os silêncios performáticos da Comuns afirmam as identidades afro-brasileiras das *personas/performers*; os corpos adornados, “em performance e que são performance”, nos contam histórias que os textos tendem obscurecer e camuflar, nos revelam experiências que fazem o percurso do pessoal ao coletivo e vice-versa. Esse trânsito é

---

<sup>29</sup> “Atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas.”

fortalecido por um impulso de resistência à dissolução de componentes culturais e sociais que reativam uma epistemologia. Nesse sentido, *performar*, de alguma forma, implica revisitar e colocar em cena o passado, o presente e o futuro. Dessa prática emerge um significante novo, que vai paulatinamente inscrevendo a performance em novos saberes e espaços sociais, culturais, históricos, além de criar sentido de identidade(s), no caso, afrocentrada(s).

É interessante ressaltar que as *personas/performers* da Cia. dos Comuns entram em cena defendendo uma postura político-social muito bem definida, a da negritude. Não passam, ao longo do texto dramático, pela decisão de tornar-se negro e negra ou não. São. E assumem artisticamente esse exercício político ao focalizar o corpo negro não somente como parte biológica e individual, mas, sobretudo, como corpo social e linguagem; como mídia e símbolo de resistência.

As identidades são, aqui, referenciadas na qualidade afro-brasileira. Se antes essas pessoas passaram, por exemplo, por processos similares ao do personagem Emanuel de *Sortilégio*, não sabemos. O que se sabe agora é que eles dissolvem o conceito de “feição” do corpo negro contra eles forjados e tecem sua arte conscientes da importância das matrizes africanas na construção diária de suas identidades.

### **3.4 – Contextos**

O senso de identidade(s) afrocentrada(s) desses atores está assentado em um contexto histórico específico, mais aberto à discussão sobre as questões raciais.

Em 2001, quando a Cia. dos Comuns é fundada, o discurso da democracia racial é atravessado pela emergência das novas identidades negras, que lutavam (e ainda lutam) pela reconstrução das raízes culturais e étnicas obliteradas pelo discurso assimilacionista da branquidão. No mesmo ano houve a III Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e as Formas Conexas de Intolerância em Durban, na África do Sul. Temas urgentes e polêmicos sacudiram a conferência, da qual fizeram parte 173 países e quatro mil organizações não governamentais (ONGs), em um total de mais de 16 mil participantes. Um importante papel coube ao Brasil: Edna Roland<sup>30</sup> foi a relatora geral da conferência, representando também as minorias vítimas de discriminação. A proposta de um programa de criação de cotas foi apresentada e gerou

---

<sup>30</sup> Edna Roland, militante negra brasileira, que luta pela formulação e implementação de políticas públicas para mulheres e negros.

polêmicas. No entanto, o debate sobre as desigualdades de oportunidades entre negros e brancos no Brasil, antes e durante, a conferência de Durban abriu caminhos para a aceitação e implementação das políticas de ação afirmativa, que até então eram mal vistas.

(...) Em 4 de setembro de 2001, ou seja, de forma simultânea à conferência, o Ministério do Desenvolvimento Agrário instituiu, como primeira repartição federal, um programa de ação afirmativa, segundo o qual 20% e, mais tarde, 30% de todos os cargos de chefia naquela agência deveriam ser ocupados por negros. Cotas de 20% são estabelecidas também para novas contratações e até mesmo para empresas prestadoras de serviço ao Ministério, as quais devem ter pelo menos 20% de seu pessoal negro. Em dezembro de 2001, o Ministério da Justiça cria um programa semelhante, acrescentado, ainda uma cota de 20% para mulheres e 5% para portadores de deficiência física. Em maio de 2002, o então presidente FHC constitui o Programa de Ações Afirmativas, visando o incremento da participação dos negros, mulheres e deficientes nos cargos de chefia de toda a Administração Federal. (Jaccoud; Beghin, 2002: Anexo I) Desde então, o uso da ação afirmativa passa à prática corrente no âmbito federal, contribuindo ainda para o surgimento de iniciativas similares no âmbito estadual e municipal. Ademais, depois da resolução do Supremo Tribunal Federal de que o princípio da ação afirmativa não é inconstitucional, até mesmo o Judiciário passou, a partir de 2002, a implementar políticas afirmativas, estabelecendo a exigência de que as empresas que prestam serviços à justiça contem com percentual mínimo de negros. No âmbito das universidades, programas de ação afirmativa foram implementados pela primeira vez na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), no vestibular de 2002. Conforme a meta estabelecida pela UERJ, nada menos que 40% das vagas disponíveis só poderiam ser ocupadas por negros, outros 50% deveriam ser reservadas a alunos egressos de escolas de segundo grau públicas. O programa despertou críticas severas, além de uma avalanche de ações na justiça. Não obstante, as metas almejadas foram atingidas: ainda no primeiro ano de operação, o programa levou a que 63% de todos os novos alunos da universidade fossem negros e/ou egressos de escolas públicas. (*Folha de S.Paulo*, 5 mar.2003) Depois disso, surgiram vários programas de natureza semelhante em diversas outras universidades (COSTA, 2006, p.147-148).

Em 2007, ano da estreia de *Silêncio*, o debate nacional sobre ações afirmativas ganha ainda mais força e culmina, em 2012, na institucionalização das cotas raciais em todas as universidades públicas brasileiras. Assim, vive-se um clima de efervescência, as políticas de ação afirmativa colocam o “dedo na ferida”, já que implicam admitir que os afro-brasileiros foram sistematicamente desfavorecidos, e mais, implicam, de acordo do Sérgio Costa, o reconhecimento de que não há saída possível para combater o racismo em uma sociedade que apresenta a nação como “cadinho de raças”.

É dentro desse contexto político e social que a Cia. dos Comuns produz seu teatro. A partir dos lugares de enunciação de seus atores – negros, negras, moradores dos morros cariocas e ativistas; pessoas que passaram ou não por processo de racismo internalizado, mas que agora se referenciam nos valores negros; pessoas que sofreram (e ainda sofrem) preconceito e que têm orgulho de assumir o cabelo crespo, sinal diacrítico que, segundo Nilma Lino Gomes, imprime a marca da negritude no corpo – que a

Comuns tece seu discurso artístico e político sobre as questões raciais.

*Anjo Negro*, em contrapartida, é produzido em um contexto político-social diferente do de *Silêncio*, marcado pelo fim do Estado Novo e início do governo de Eurico Gaspar Dutra. No âmbito sociocultural, durante o Estado Novo, o conceito de “antropofagia cultural” manifestado na Semana de Arte Moderna, em 1922, foi ampliado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), planejado por Mário de Andrade. Cunha-se, pela primeira vez, a identidade nacional como sendo a mistura das três raças e culturas, gerando uma cultura única, a “brasileira”. Já o governo de Dutra, marcado pela Constituição de 1946<sup>31</sup>, congregou princípios liberais e conservadores: concedeu e assegurou direitos civis e políticos aos cidadãos brasileiros, mas quando se tratava de assuntos relacionados aos movimentos reivindicatórios, populares e trabalhistas, o presidente afastou-se da legalidade.

Durante esses anos, imperou- como sabemos- o discurso de que o Brasil é um país onde diferentes povos vivem em harmonia. Um debate nacional – por parte de quem detinha o poder – sobre as questões raciais, não existia. Apesar disso, movimentos sociais expressivos envolvendo grupos negros perpassam esse período, aliás, perpassam toda a história do Brasil. Destaco, aqui, a Frente Negra Brasileira, que teve uma atuação destacada na luta contra a discriminação racial, tendo sido responsável, por exemplo, pela inclusão de negros na Força Pública de São Paulo. Em 1936 se constituiu como partido político, mas como tal teve uma vida curta, pois, em 1937, com a decretação do Estado Novo por Getúlio Vargas, todos os partidos políticos foram declarados ilegais e dissolvidos. A partir de então, e praticamente até a redemocratização, em 1945, os movimentos sociais negros tiveram de recuar para suas formas tradicionais de resistência. Apesar da grande repressão, em 1944, vemos nascer o Teatro Experimental do Negro, cujo objetivo, como já nos referimos, era a afirmação e a valorização da cultura africana no Brasil.

Apesar de declarar abertamente que existia, sim, racismo no Brasil, ser amigo e admirador do grande ativista negro Abdias do Nascimento, Nelson Rodrigues não estava diretamente envolvido nas causas sociais negras da época. Ele, assim como toda sua produção, fala de lugares enunciativos diferentes da Cia. dos Comuns e do próprio Nascimento.

---

<sup>31</sup> Eurico Gaspar Dutra promulgou a Constituição dos Estados Unidos do Brasil e o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias no dia 18 de setembro de 1946, consagrando as liberdades expressas na Constituição de 1934 que haviam sido retiradas em 1937. Foram dispositivos básicos regulados pela carta: A igualdade de todos perante a lei, a liberdade de manifestação de pensamento, sem censura, a não ser em espetáculos e diversões públicas, a inviolabilidade do sigilo de correspondência, a liberdade de consciência, de crença e de exercício de cultos religiosos e a liberdade de associação para fins lícitos.

O grande dramaturgo brasileiro que nasceu em Pernambuco, passou a infância na zona norte do Rio de Janeiro e a adolescência em Copacabana, bairro luxuoso da orla carioca de onde saíram para suas crônicas e peças teatrais as situações provocadas pela moral vigente na classe média dos primeiros anos do século XX, entre leituras compulsivas de livros românticos do século XIX e a recente descoberta do futebol, paixão que conservou durante toda vida e marcou seu estilo literário, não escreve *Anjo Negro* a partir da ótica de que “a identidade do afrodescendente é um constructo pessoal, referência constituinte do mundo simbólico de pessoas, construído por meio de práticas sociais, contendo especificidades históricas e, principalmente, determinante de atos sociais” (FEREIRA, 2004, p. 139-140).

Como sabemos, ser negro no Brasil é tornar-se negro. De acordo com Nilma Lino Gomes, para entender o “tornar-se negro” em um ambiente discriminatório, é preciso considerar como essa(s) identidade(s) se constrói no plano simbólico. Em *Anjo Negro*, a(s) identidade(s) do afro-brasileiro é a representação de um indivíduo com a cor da pele negra, classificação historicamente construída pela elite branca. O plano simbólico – valores, crenças, rituais, mitos, linguagem – necessário para tecer identidades afrocentradas, inexistente. Como diz Bastide: “o branco, ao escrever sobre o negro, enfoca o aspecto da humanidade, do seu ser universal, e não sua negrura, cor e especificidade; o que o despreza de sua singularidade racial” (BASTIDE *apud* LIMA, 2010, p. 129). Tal fato dificulta e/ou anula a possibilidade do personagem se criar, se recriar e se resguardar dentro do contexto dramático proposto por Nelson Rodrigues. Talvez isso esteja ligado diretamente ao lugar de enunciação do dramaturgo, que discute a questão racial, mas o faz através, ainda, de uma mirada branca e burguesa, do alto do escritório do *O Globo*, sem o conhecimento e/ou vivência necessários para dar conta da complexidade do tema, no tocante, principalmente, ao processo de formação de identidades afrocentradas. É a partir desse lugar que Nelson Rodrigues tece a trajetória do Grande Negro Ismael, trajetória marcada pela fixação de identidade(s) referenciada(s) em valores que negam a diferença e dificultam o processo de identificação com a cultura negra.

Contudo, apesar de não conseguir ir além no quesito “abarcar a complexidade da questão racial”, Nelson Rodrigues, com maestria, quebra a dicotomia – branco/negro – do teatro tradicional, que se baseia na polaridade entre o bem branco e o mal negro.

Em *Anjo Negro*, branco não é sinônimo de bem ou bom e negro não significa mal. Virgínia, a esposa branca e alva que veste sempre um luto fechado, e Ismael, o marido negro sempre de terno branco engomadíssimo, diluem essa polaridade,

mostrando que o bem e o mal não se manifestam como polos opostos excludentes. Segundo Martins (1995), essa diluição se dá por meio de um constante deslocamento sígnico e semântico que dissolve as noções usuais conectadas aos signos negro e branco e suas variações (bem e mal, brilho e escuridão, luz e sombra).

Desse modo, ao desconstruir essa lógica dicotômica, Nelson Rodrigues escancara para o leitor e/ou espectador “a natureza convencional e arbitrária dos signos e os artifícios sociais que engendram a construção e disseminação de seus possíveis sentidos” (MARTINS, 1995, p. 161). A mistura de cores imprime o caráter dual das personagens que encenam suas vidas, traçando a ambivalência dos signos e do seu significado. À mulher branca e ao homem negro não é fixado um sentido único e definitivo. No metateatro encenado pelo casal, os significados se esvoaçam e vacilam. No jogo das aparências das cores, “o desejo se desloca e se reproduz em diversos objetos, como um impulso que funda as personagens e move sua relação, em um círculo vicioso que as enclausuram” (MARTINS, 1995, p. 168).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

*Um sorriso negro,  
Um abraço negro  
Traz felicidade<sup>32</sup>*

### **Novas tessituras e texturas**

Em seu final este estudo, mais do que trazer respostas, tece de maneira despreziosa algumas considerações e levanta novas questões.

O processo de formação identitária e de construção de corporalidade diferenciada é um percurso baseado na negociação/re negociação, no contínuo diálogo com o entorno cultural, e leva em consideração os critérios ideológicos-políticos e as relações de poder.

A(s) identidade(s) – processo dinâmico, de movimento e transformações pessoais – é uma categoria fundamentalmente importante para a construção da cidadania dos afro-brasileiros em uma sociedade historicamente marcada pelo preconceito. Esse histórico vem desde o século XIX e é caracterizado pelo modelo racista universalista desenvolvido pela “elite intelectual” brasileira, que supunha a negação total da diferença “(...) ou seja, uma avaliação negativa de qualquer diferença, e sugere no limite um ideal implícito de homogeneidade que deveria se realizar pela miscigenação e pela assimilação cultural” (MUNANGA, 2008, p. 13). Assim, dentro desse contexto, a miscigenação biológica e cultural foi vista como uma etapa intermediária necessária para a destruição da(s) identidade(s) racial e étnica dos grupos

---

<sup>32</sup> Trecho da música “Um sorriso negro”, do grupo Fundo de Quintal.

tidos como inferiores. Em outras palavras, etnocídio. Esse modelo foi a engrenagem central da ideologia racial brasileira que, apesar de não ter atingido o objetivo desejado, constituiu-se como um fator que alimentou (e ainda alimenta) o preconceito e as desigualdades sociais.

No Brasil, muitos negros constroem suas identidades referenciadas em torno dos valores e crenças branco-europeias. Eles procuram se “igualar” – através da miscigenação, comportamento, etc. – na tentativa de eufemizar a discriminação, gerando um posicionamento existencial submisso e passivo. Logo, ficam presos a um ideal de brancura e internalizam os conceitos negativos contra eles forjados. Segundo Ferreira, existe um terreno fértil para o desenvolvimento e manutenção de tais identidades, já que a ficção da democracia racial – mito nacional inquestionável pela maioria dos brasileiros – encobre o preconceito e a discriminação.

A identidade do brasileiro é substituída por mitos retificados, usados pelos próprios não-brancos e negros especialmente, que procuram esquecer e/ou substituir a concreta realidade por uma enganadora magia cromática na qual o dominado se refugia para aproximar-se simbolicamente, o mais possível, dos símbolos criados pelo dominador (MOURA *apud* MUNANGA, 2008, p. 113).

O mito da democracia racial ecoou pelos quatro cantos do Brasil e o mestiço foi eleito como o grande representante dessa harmonia racial, daí a difusão do discurso de que fomos originalmente misturados e que, hoje, não somos nem pretos, nem brancos, mas sim um povo mestiço. Mas enquanto o sistema classificatório usado por cientistas políticos se baseia na polarização preto/branco ou negro/branco, a autorrepresentação popular usa um sistema baseado no binômio claro/escuro. Esse gradiente de cor tem como base um valor cultural que marca a diferença entre os extremos branco e negro, valorizando ou desvalorizando a diferença à medida que se aproxima ou se distancia do modelo, referência e preferencialmente, branco.

Ser escuro é ser menos e ser claro é ser mais; portanto, há um princípio de valor cultural e, nesse sentido, os escuros são negros e os claros são brancos. Os escuros vieram da África e os claros da Europa. (...) Mas, ao construir-se esse contínuo gradual de cores, constrói-se, ao mesmo tempo, a oposição de brilho e ausência de brilho, ou seja, no limite os claros são brancos e os escuros são pretos, valorizam-se ou hierarquizam-se os tons, e os claros são melhores (MAGGIE *apud* MUNANGA, 2008, p. 112).

Uma interessante pesquisa realizada pelo historiador Clóvis Moura nos revela o quanto o mito da democracia racial e o ideal da branquidão, sustentado pela miscigenação, é enraizado no inconsciente coletivo nacional. Questionados sobre sua cor, alguns brasileiros não brancos deram as seguintes respostas.

Acastanhada, agalegada, alva, alva-escuro, alvarente, alva-rosada, amarelada, amarela-queimada, amarela, amorenada, avermelhada, azul, azul-marinho, baiano, bem-branca, bem-clara, bem-morena, branca, branca-avermelhada, branca-melada, branca-morena, branca-pálida, branca-sardenta, branca-suja, branquiça, branquinha, bronze, bronzeada, bugrezinha-escuro, burro-quando-foge, cabocla, cabo-verde, café, café-com-leite, canela, canelada, cardão, castanha, castanha-clara, cobre-corada, cor-de-café, cor-de-canela, cor-de-cuica, cor-de-leite, cor-de-ouro, cor-de-rosa, cor-firme, crioula, encerada, enxofrada, esbranquecido, escurinha, fogoió, galega, galegada, jambo, laranja, lilás, loira, loira-clara, loura, lourinha, malaia, marinheira, marron, meio-amarela, meio-branca, meio-morena, meio-preta, melada, mestiça, miscigenação, mista, morena-bem-chegada, morena-bronzeada, morena-canela, morena-castanha, morena-clara, morena-cor-de-canela, morenada, morena-escuro, morena-fechada, morenã, morena prata, morena-rouxa, morena-ruiva, morena-trigueira, moreninha, mulata, mulatinha, negra, negota, pálida, paraíba, parda, parda-clara, polca, pouco-clara, pouco-morena, preta, pretinha, puxa-para-branca, quase-negra, queimada, queimada-de-praia, queimada-de-sol, regular, retinta, rosa, rosada, rosa-queimada, roxa, ruiva, ruço, sapecada, sarará, saraúba, tostada, trigo, trigueira, turva, verde, vermelha, além de outros que não declaram a cor (MOURA *apud* MUNANGA, 2008, p. 113).

Essa vasta gradação cromática nos mostra como o afro-brasileiro tenta eufemizar e/ou escapar de sua identidade(s) étnico-cultural, tentando realizar o *passing* para se aproximar, mesmo que simbolicamente, do grupo dos brancos, visto como superior e melhor. Mesmo que a mestiçagem não tenha conseguido atingir a tão desejada unidade racial – “no futuro, seremos um país branco!” – o seu discurso contribuiu para aniquilar a construção de identidades raciais e étnicas fortes por parte dos oprimidos por esse sistema.

Nascer negro no Brasil é uma consequência, ser negro é consciência, assim já dizia Zumbi dos Palmares. A grande questão é: como construir-se negro em um contexto sociocultural absolutamente desfavorável? Como tecer identidades referenciadas em torno de uma cultura que é associada a qualidades negativas e que suscita vergonha em muitos negros, como no caso de Emanuel, de *Sortilégio* e Ismael, de *Anjo Negro*? Apesar de os personagens serem fictícios, ambos os percursos representam a realidade da maioria dos afro-brasileiros, que internalizam um preconceito voltado contra si próprio, atribuindo suas dificuldades às condições sociais ou à “incompetência” pessoal.

Penso que constituir-se consciente e positivamente negro seja um exercício cultural, religioso, social e, sobretudo, político. Ninguém nasce negro, o indivíduo

“torna-se negro”, se constrói em torno de uma história de ancestralidade africana e valoriza o fato histórico de ter, cultural e fisicamente, raízes africanas. Tornar-se negro é um processo de resistência, trocas, tensões e de contínuo recriar-se.

No Brasil, a construção da(s) identidade(s) negra(s) passa por processos complexos e tensos. Essas identidades foram (e têm sido) ressignificadas, historicamente, desde o processo da escravidão até às formas sutis e explícitas de racismo, à construção da miscigenação racial e cultural e às muitas formas de resistência negra num processo – não menos tenso – de continuidade e recriação de referências identitárias africanas (GOMES, 2008, p. 21).

Assim, a partir da década de 70, os movimentos negros com os novos “discursos negros” tentam dar variedade de sentido e de interpretações a conceitos como consciência e identidade negras, no sentido de redefinição do negro e da negritude como possibilidades múltiplas da diferença. Ser negro deixa de ser uma realidade biológica e socioestrutural e passa a ser um topos lógico, instituído pelo plano simbólico – valores, crenças, rituais, mitos, linguagem.

Decorrem dessas novas miradas consequências importantes para a discussão do racismo e antirracismo no Brasil. Essas reflexões levam em conta que o caráter dinâmico/de movimento dos processos identitários necessita de estratégias políticas variadas, evitando “naturalizar ou des-historicizar a diferença”. A(s) identidade(s) negras(s) se constitui no espaço, como já citado, da “afirmação do contributo do negro para o Brasil e uma etnicização que quer liberar a cultura negra do cadinho da brasilidade – quando este deixa de ser visto como igualitário” (ALMEIDA *apud* COSTA, 2006, p. 214).

O eixo dessa mobilização, dentro do contexto sociocultural, está na força retórica de termos como negritude, raízes, identidade, resistência e conscientização, que juntos adquirem movimento criativo – recria-se continuamente a tradição – e, sobretudo, sentido político. É a partir desse movimento que será possível libertar os negros do estigma de identidade inferior a eles atribuído, revertendo a imagem negativa do corpo negro por meio de um processo de desconstrução da imagem anterior e reconstrução de nova imagem positiva. Isso passa pela construção de novos cânones da beleza, por reassumir a negritude pelo resgate dos valores simbólicos – gestos, cantos, danças, comidas, ritmos – não apenas no sentido de continuidade, contato concreto e

instantâneo, mas também no sentido de uma operação de decodificação/recodificação e reinterpretação do universo da diáspora africana.

Diante de todo esse panorama explicitado nesta dissertação sobre o teatro e a cultura negra, consideramos relevante ressaltar que, ao trazermos para discussão dos textos aqui analisados – *Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio* –, esperamos ter contribuído, de alguma maneira, para fortalecer os debates sobre a presença e valorização da cultura negra no âmbito dos Estudos Literários realizados no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG.

## REFERÊNCIAS

AUGRAS, Monique. Quizilas e preceitos – transgressão, reparação e organização dinâmica do mundo. In: MOURA, Carlos Eugênio de (org.). *Culto aos Orixás: Voduns e Ancestrais nas Religiões Afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004, p. 157-196.

ALENCAR, José M. de. O Demônio Familiar. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, v. IV.

\_\_\_\_\_. Mãe. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, v.IV.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro. In \_\_\_\_\_. *Representações performáticas: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 159-202.

BASTIDE, Roger. Sociologia do Teatro Negro Brasileiro. In: QUEIROZ, M. I (org.). *Roger Bastide: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p. 146.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1998.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

\_\_\_\_\_. Notas de um diretor de Sortilégio. In: Nascimento, Abdias (org.), *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966, p. 145-164.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velho*. São Paulo: Edusp, 1987.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro: Bertolt Brecht*. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOPES LOURO, G. (org.). *O corpo educado: Pedagogia da sexualidade*. Belo Horizonte:

Autêntica, 1999, p. 151-172.

CIA DOS COMUNS. *Bakulo – Os bem lembrados*. Caderno de Espetáculo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Silêncio*. Caderno de Espetáculo, 2007.

CIAMPA, Antônio da Costa. *A estória do Severino e a história da Severina: um ensaio de psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COBRA, Hilton (encenação). *Silêncio*. Rio de Janeiro: Caderno de apresentação do espetáculo da Cia dos Comuns, 2007.

COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos: Teoria social, anti-racismo, cosmopolismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CRUZ, Adélcio de Sousa. Performance e Afromineiridade: relações entre literatura e música. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura. Pós-Lit*, Faculdade de Letras da UFMG, ano 21, n.1, 2011, p. 9-25.

CUTI, Luiz Silva. *Dois Nós na Noite e Outras Peças de Teatro Negro Brasileiro*. São Paulo: Eboh, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bertolo. Madrid: Machado Libros, 2008.

DOUXAMI, Cristiane. *Teatro Negro: a realidade de um sonho em sono*. In: *Revista Afro-Ásia*, 25-26, 2001, p. 281-312.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

FERREIRA, Ricardo Franklin. *Afrodescendente: Identidade em construção*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

FRANÇA, Jr. Direitos por Linhas Tortas. In: *Teatro de França Júnior*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço Nacional de Teatro/FUNARTE, 1980, tomo 2.

FRIGERIO, Alejandro. Artes negras: una perspectiva afrocéntrica. In: *O Percevejo-Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n.12, 2003, p.

51-67.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. 34/Centro de Estudos Afro-Asiáticos, Universidade Cândido Mendes, 2001.

GLISSANT, Édouard. Crioulizações no Caribe e nas Américas; Cultura e identidade; O caosmundo: por uma estética da relação. In: \_\_\_\_\_. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005, p. 13-127.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, 8. ed.. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

[http://www.passeiweb.com/na\\_ponta\\_lingua/livros/resumos\\_comentarios/p/poncia\\_vice\\_ncio](http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/p/poncia_vice_ncio). Acessado em outubro de 2011.

<http://www.comuns.com.br/quemsomos.htm>. Acessado em outubro de 2011.

[http://www.youtube.com/watch?v=jpn\\_P2gumR8](http://www.youtube.com/watch?v=jpn_P2gumR8). Acessado em janeiro de 2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=19YsJox87-s>. Acessado em janeiro de 2013.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

\_\_\_\_\_. *Iniciação ao candomblé*. 7. ed.. Rio de Janeiro: Nova Era, 2002.

LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010, 307p. Tese de doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/Serviço Nacional do Teatro, s.d.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. Belo Horizonte: Ed. Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. Performace do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performace, exilio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Pós-Lit, 2002, p. 69-92.

\_\_\_\_\_. Performance do tempo e da memória: os Congados. In: *O Percevejo* - Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance, UNIRIO, ano 11, n. 12, 2003, p. 68-83.

\_\_\_\_\_. Performance e Drama: pequenos gestos de reflexão. In: *Aletria*, Revista de estudos de literatura. POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, ano 21, n.1, 2011, p. 101-109.

MORACEN, Julio. *À Sombra de Si Mesmo: um Estudo de Teatro Negro Caribenho*. 2004, 203p. Tese de doutorado – Comunicação e Cultura, Universidade de São Paulo, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NASCIMENTO, Abdias do. Sortilégio. In: \_\_\_\_\_. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

\_\_\_\_\_. *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1996.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O Sortilégio da Cor: Identidade, Raça e Gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.

PAVIS, Patrice. *A análise dos Espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Livro das falas*. Juiz de Fora: Edição do autor, 1987.

RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André Luiz Antunes; VILLAR-QUEIROZ, Fernando; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (Org.). *Mediações Performáticas Latino Americanas*.

Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, p. 81-90.

\_\_\_\_\_. Posfácio. Saberes Negros: Os Argumentos do Corpo Invisível. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 209-214.

RAMOS, Guerreiro. O negro desde dentro. In: *Ensaio em teatro experimental do negro: testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.

RAMOS, Silva (org.). *Mídia e racismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

ROCHA, Danielle da Costa. Gritos emudecidos: a cor da voz no texto dramático Silêncio, da Cia dos Comuns. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (orgs.). *Falas do Outro: literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010, p. 75-80.

RODRIGUES, Nelson. Anjo Negro. In: *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 355-482.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. *Abdias do Nascimento: o griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco*. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 135.

SOBRAL, Cristiane. Pixaim elétrico. In: \_\_\_\_\_. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2010.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro, CODECRI, 2005.

SOUZA, Irene Sales de. *O resgate da identidade na travessia do movimento negro: arte, cultura e política*. São Paulo, 1991, 376 p. tese de doutorado – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 1991.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*.

Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 13-45.

\_\_\_\_\_. Hacia una definición de performance. In: *O Percevejo* - Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance, UNIRIO, ano 11, n. 12, 2003, p. 17-24.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *O Percevejo* – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance, UNIRIO, ano 11, n. 12, 2003, p. 25-50.

SOUSA, João da Cruz e. Ressurreição. In: *Poesias Completas: Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos*. Rio de Janeiro. Ediouro, 1997, p. 116.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás, deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Trad. Maria Aparecida de Nóbrega. 5. ed, Salvador: Corrupio, 1997.