



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ARNALDO NOGARI JÚNIOR

**TEN, ABDIAS DO NASCIMENTO E ROSÁRIO FUSCO:
A (RE)CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA NO
TEATRO BRASILEIRO**

Londrina
2018

ARNALDO NOGARI JÚNIOR

**TEN, ABDIAS DO NASCIMENTO E ROSÁRIO FUSCO:
A RECONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA NO
TEATRO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Carolina de Godoy.

Londrina
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

N774t Nogari Júnior, Arnaldo.

TEN, Abdias do Nascimento e Rosário Fusco : a (re)construção da personagem negra no teatro brasileiro / Jefferson Tadeu de Campos. - Londrina, 2018.
177 f.: il.

Orientador: Marcelo Marcondes Seneda.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Inclui bibliografia.

1. Nascimento, Abdias do, 1914-2011 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Fusco, Rosário, 1910-1977 - Crítica e interpretação - Teses. 3. Teatro Experimental do Negro - Teses. 4. Teatro brasileiro - História e crítica - Teses. I. Godoy, Maria Carolina de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-2.09

ARNALDO NOGARI JÚNIOR

**TEN, ABDIAS DO NASCIMENTO E ROSÁRIO FUSCO:
A (RE)CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA NO TEATRO
BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Carolina de
Godoy
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dra. Luciana Brito
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dra. Nerynei Meira Carneiro Bellini
Universidade Estadual do Norte do Paraná -
UENP

Londrina, 15 de março de 2018.

Ao meu pai, Arnaldo (*In Memoriam*),
que por muito tempo foi
incompreendido por conta de suas
crenças.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, professora Dra. Maria Carolina de Godoy, pela orientação nesta pesquisa, pelos valiosos ensinamentos, pela confiança no meu trabalho, pela parceria e, sobretudo, pela sua amizade, que levarei para a vida toda. Serei sempre grato por ter sido seu orientando.

Aos professores do programa de Pós-graduação em Letras da UEL. Em especial, à professora Dra. Sônia Ap. Vido Pascolati, a qual me recebeu com muita receptividade e carinho na disciplina *Dramaturgia Moderna e Contemporânea*, e com quem aprendi muito sobre teatro. Sem seus ensinamentos e arguição no SEDA (Seminário de Dissertações e Teses em Andamento), este trabalho não seria possível.

À professora Dra. Luciana Brito, que me acolheu em seu projeto de pesquisa, me incentivou a ingressar no mestrado e contribuiu de forma valiosíssima para minha pesquisa.

À professora Dra. Nerynei Meira Carneiro Bellini, minha amiga e orientadora na especialização e no PIBID, que mais uma vez se prontificou em contribuir com minha formação. Também agradeço à professora Nerynei por sempre ter me incentivado a ingressar na pós-graduação, e por ter me apresentado à literatura afro-brasileira e à literatura fantástica.

Aos colegas do programa de Pós-graduação em Letras da UEL.

Agradeço ao meu colega e amigo Eduardo Souza Ponce, por ter me ajudado na pesquisa e por ter me feito rir em todos os momentos em que eu me sentia perdido.

Também agradeço à minha amiga Thamiris Yuri Silveira Pellizzari, por ter me apoiado e me auxiliado nessa árdua trajetória, além de ter me presenteado com sua amizade, que com certeza é uma das melhores que tenho hoje.

Aos professores do curso de Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná. Agradeço aos professores Luiz Antônio, Marilúcia, Fernanda de Cássia, Mônica Garbelini, Adenize, Thays Oliveira, Rita de Cássica, Marcela, Maria da Graça, Vera Maria, Patrícia Cristina, Ana Paula, Rafaela Stopa, Rosiney e Silvio Tadeu.

À minha família. Em especial, agradeço à minha mãe, Maria de Fátima,

e minha irmã, Maraysa, que não mediram esforços para me apoiar na realização de mais um sonho. À minha tia Maria Roseli, pelo apoio e por ter me recebido em sua casa sempre que precisei.

Ao meu companheiro Ricardo, que, desde de antes das minhas ambiciosas pretensões, já me incentivava a ser cada vez melhor, enquanto pessoa e enquanto pesquisador. Não tenho palavras para expressar o quanto você é importante na minha vida. Eu te amo muito. Obrigado por estar sempre ao meu lado, mesmo que às vezes seja só para implicar e puxar minha orelha.

Aos meus amigos Júlio César, Jefferson Lhamas, Ana Carolina, Vagna, Laís, Erica Akemi, Cíntia Bruno, Ariane, Ticiane Rafaela, Maria Evandra e Ivana, que mesmo distantes mantiveram-se sempre presentes ao meu lado, amparando-me e lutando comigo.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Por fim, agradeço a todos que me apoiaram nessa difícil e desafiadora jornada.

Ab(dias) de luta e não de luto.
Um homem como Abdias,
estrela incandescente,
não morre.

A sua luz
cor negra zagaia
feriu a branca consciência
de uma democracia racial
nula e vil.

Um homem como Abdias,
estrela Nascimento,
Zumbi eternizado,
não morre.

A sua luta
Ziguezagueia
d'África à diáspora
espalhando sementes baobás
em cada uma/ um de nós.

(Conceição Evaristo, 2017)

NOGARI JÚNIOR, Arnaldo. **TEN, Abdias do Nascimento e Rosário Fusco: a (re)construção da personagem negra no teatro brasileiro.** 2018. 177 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RESUMO

O presente trabalho tem por finalidade o estudo das peças *Sortilégio – Mistério Negro* (1951), *Sortilégio II – Mistério de Zumbi Redivivo* (1979), ambas de Abdias do Nascimento (1914-2011), e *Auto da Noiva* (1946), autoria de Rosário Fusco (1910-1977), com enfoque na representação da cultura afro-brasileira e das narrativas míticas representadas pelos Orixás e na reconstrução da personagem negra nesse contexto. As peças *Sortilégio – Mistério Negro* e *Auto da Noiva* integram, juntamente com outras sete peças, a antologia de teatro negro brasileiro *Drama para negros e prólogo para brancos* (1961), a primeira coletânea de produções dramáticas brasileira que colocou o negro, sua cultura e suas aspirações como foco das peças teatrais. Já a peça *Sortilégio II* trata-se de uma reescrita do primeiro *Sortilégio*, após 28 anos, na qual o autor revisa detalhes que acentuam o engajamento do mistério negro. As peças em questão foram escritas para o Teatro Experimental do Negro (TEN), movimento fundado em 1944 pelo próprio Abdias do Nascimento, o qual visava introduzir o negro e sua identidade cultural na cena brasileira, como também expor os conflitos e limitações impostas a esta classe pela elite conservadora, através do ponto de vista do oprimido. Desse modo, a partir do marco que foi o TEN, pretende-se, na presente dissertação discutir como são representadas as identidades culturais do novo modelo de personagem negra no teatro brasileiro, a partir das análises das peças de Nascimento e da peça de Fusco, principalmente a relação da cena e das ações com a religiosidade afro e com os Orixás. Considerando a temática abordada pelas referidas peças, a autoria, o lugar de enunciação e os recursos linguísticos empregados, também é incumbência do presente trabalho contextualizar as obras selecionadas para análise, a partir dos estudos e dos conceitos sobre literatura afro-brasileira, principalmente os postulados por Eduardo de Assis Duarte (2011). Por configurar um novo modelo de personagem negra no teatro e na dramaturgia brasileira, o TEN não foi recebido positivamente pela crítica e, conseqüentemente, pelos membros da comunidade, uma vez que para estes não se justificava a fundação de um teatro de negros com tais propósitos, pois o Brasil era visto como um país em que o racismo não existia. Assim sendo, o presente trabalho também propõe evidenciar o impacto causado pela criação do TEN e sua recepção pela crítica, através das publicações do jornal *Quilombo: Vida, problemas e aspirações do negro* e dos trabalhos da pesquisadora Elisa Larkin Nascimento (2003). Considerando os recursos dramáticos utilizados por Nascimento e Fusco em suas peças, a presente pesquisa destaca nas referidas produções aspectos inerentes ao Teatro Político (BOAL, 2013) e ao Teatro Épico (BRECHT, 1967), os quais são empregados de maneira a suscitar no público a necessidade de transformação social, uma vez que são capazes de levar os sujeitos a refletirem e a tomarem consciência dos contrassensos compartilhados pelo meio, que no caso das peças do TEN, está relacionado à condição social imposta aos afro-brasileiros.

Palavras-chave: Abdias do Nascimento. Rosário Fusco. TEN. Cultura afro. Orixás.

NOGARI JÚNIOR, Arnaldo. **TEN, Abdias do Nascimento and Rosário Fusco: the (re)construction of the black character in the Brazilian drama.** 2018. 177 p. Dissertation (Master's degree in Literature) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

ABSTRACT

The present work aims to study the plays *Sortilégio – Mistério Negro* (1951), *Sortilégio II – Mistério Negro de Zumbi Redivivo* (1979), written by Abdias do Nascimento (1914-2011), and *Auto da Noiva* (1946), written by Rosário Fusco (1910-1977), focusing on the representation of Afro-brazilian culture and the mythical narratives represented by Orixás and on the reconstruction of the black character in this context. The plays *Sortilégio – Mistério Negro* and *Auto da Noiva*, with other seven plays, include the Brazilian black theater anthology *Drama para negros e prólogo para brancos* (1961), the first collection of Brazilian dramaturgical productions that put black people, their culture and their aspirations as the focus of plays. The play *Sortilégio II* is a rewrite of the first *Sortilégio*, after 28 years, in which the author reviews details that accentuate the engagement of the black mystery. These plays were written for the Teatro Experimental do Negro (TEN), a movement founded in 1944 by Abdias do Nascimento, which aimed to introduce black people and their cultural identity into the Brazilian scene, as well as to expose the conflicts and limitations imposed to this class by conservative people, from the point of view of the oppressed. Thus, from the mark that was the TEN, in this thesis we intend to discuss how the cultural identities of the new black character model in the Brazilian play are represented, based on the analysis of Nascimento's and Fusco's plays, mainly the relation of the scene and the actions with the Afro religiosity and with the Orixás. Considering themes addressed by these plays, the authorship, the place of enunciation and the linguistic resources employed, it is also incumbent upon the present study to contextualize the literary works selected for analysis, based on studies and concepts on Afro-Brazilian literature, especially the theory written by Eduardo de Assis Duarte (2011). By setting up a new model of black character in the Brazilian plays, the TEN was not received positively by critics and, consequently, by members of the community, since for these it was not justified the foundation of a theater of blacks with such purposes, because Brazil was seen as a country where racism did not exist. Thus, the present work also proposes to highlight the impact caused by the creation of the TEN and its reception by critics, through the publications of *Quilombo: Vida, problemas e aspirações do negro* and the works written by the researcher Elisa Larkin Nascimento (2003). Considering the dramaturgical features used for Nascimento and Fusco in their plays, the present research emphasizes in the TEN productions aspects inherent to the Political drama (BOAL, 2013) and to the Epic drama (BRECHT, 1967), which are used in a way that arouses in public the need for social transformation, since these theatrical movements are able to lead the subjects to reflect and to become aware of the counterassessages shared by the environment, which in the case of TEN plays, is related to the social condition imposed to black people.

Keywords: Abdias do Nascimento. Rosário Fusco. TEN. Afro culture. Orixás.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Exu e três tempos de roxo	88
Figura 2 – Pomba Gira-fêmea de sete Exus	92
Figura 3 – Senhora dos mortos e dos cemitérios Iansã	104
Figura 4 – Iemanjá enluarada	111
Figura 5 – Xangô.....	112
Figura 6 – Tema para Léa Garcia – Oxumaré.....	115
Figura 7 – Exu trifacetico	124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 INSERÇÃO DAS PEÇAS NO ESPAÇO CRÍTICO-LITERÁRIO E NA PRODUÇÃO DO TEN	15
1.1 DRAMAS PARA NEGROS E PRÓLOGO PARA BRANCOS: NEGROS E NEGRAS EM CENA	16
1.2 ABDIAS DO NASCIMENTO E ROSÁRIO FUSCO SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS ACADÊMICOS	25
1.3 O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: MOVIMENTO ARTÍSTICO E SOCIAL	43
1.4 A DRAMATURGIA DO TEN E SEU ESPAÇO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA AFRO-BRASILEIRA	52
2 SORTILÉGIO, SORTILÉGIO II E AUTO DA NOIVA: CULTURA AFRO, RELIGIOSIDADE E (RE)CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA	74
2.1 A RECEPÇÃO DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO PELA CRÍTICA BRASILEIRA.....	75
2.2 <i>SORTILÉGIO – MISTÉRIO NEGRO</i> : ASPECTOS POLÍTICOS, ÉPICOS E MÍTICOS NA PEÇA DE ABDIAS DO NASCIMENTO.....	83
2.3 <i>SORTILÉGIO II – MISTÉRIO NEGRO DE ZUMBI REDIVIVO</i> : APONTAMENTOS DA REESCRITA DA PEÇA	125
2.4 AUTO DA NOIVA E A REPRESENTAÇÃO SOCIAL AFRO-BRASILEIRA DE ROSÁRIO FUSCO	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS	170

INTRODUÇÃO

Como é sabido, a literatura produzida por minorias ainda tem um espaço significativamente limitado no campo das artes. Evidentemente, isso se deve à propagação de valores conservadores que não permitem que os grupos oprimidos questionem, seja pela arte ou por outros tipos de manifestação, as injustiças sociais que lhes são infringidas (MÉRIAN, 2008). As classes dominantes são parcialmente responsáveis pela opressão firmada contra as minorias, uma vez que para preservarem seu lugar e seu status é necessário que outros membros da coletividade estejam em posição subalterna (NASCIMENTO, 2016). Assim sendo, não são estimuladas formas de denúncia ou de resistência, seja através da arte ou de outros tipos de manifestação, para demonstrar à sociedade a existência dos diversos tipos de preconceito e exclusão.

Dentre as literaturas de minorias está a afro-brasileira, a qual propõe a representação social e cultural do homem negro a partir de seu próprio ponto de vista (DUARTE, 2011). Por muito tempo, os negros foram silenciados pela história oficial devido à escravização e ao racismo, de modo a não poderem reivindicar um lugar apropriado na sociedade brasileira. Assim, mediante a proibição de vozes negras nos relatos históricos, foi através da literatura, como também de outras artes, que membros deste grupo optaram por demonstrar sua resistência e aversão à exploração sofrida socialmente, além de evidenciar sua cultura e religiosidade que, até então, eram expostas de maneira deturpada pela perspectiva do branco. A proposta literária afro-brasileira também expõe as marcas deixadas pela colonização nas identidades negras, tendo em vista que tais indivíduos foram forçados a assimilar a cultura dominante, sem que se esquecessem da sua de origem, o que, para Hall (2015), resulta na fragmentação e no deslocamento identitário do sujeito.

Mediante o visível preconceito racial no Brasil, Abdias do Nascimento (1914-2011) é um dos escritores afro-brasileiros que propõe obras nas quais o negro brasileiro é o foco das situações representadas. Tais produções literárias têm por intuito conscientizar o homem acerca das contradições sociais que mantêm o negro brasileiro em posição social desigual, além de destacar elementos da cultura e religiosidade de origem africana, as quais são marginalizadas pela sociedade brasileira. Nascimento é o fundador, em 1944 no Rio de Janeiro, do Teatro Experimental do Negro (TEN), movimento de teatro que publicou a primeira

antologia de teatro negro brasileiro, intitulada *Drama para negros e prólogo para brancos* (1961), organizada pelo próprio fundador. O movimento fundado pelo intelectual negro não se resumiu ao teatro, sendo que seu principal objetivo era a emancipação social e política do negro, a qual só poderia ocorrer através da educação formal e conscientização de toda a sociedade sobre o racismo (NASCIMENTO, 1968). O TEN foi a primeira organização de teatro brasileiro em que os negros escreviam, produziam, dirigiam, encenavam e protagonizavam peças em que o afro-brasileiro e suas identidades culturais eram o foco das tramas. Assim sendo, a personagem negra representada nessa modalidade dramática não se assemelhava ao teatro em que os negros eram descritos através da visão do branco. Uma das peças encenadas foi *Sortilégio – Mistério Negro* (1951), autoria do próprio Abdias do Nascimento, na qual é destacada a condição de ser negro em um contexto racista, bem como a representação da religiosidade afro-brasileira e dos Orixás, que ainda hoje são mal vistos pela sociedade.

Em sua inovadora iniciativa, Nascimento contou com a colaboração de diversos escritores, críticos e poetas, os quais defenderam o TEN do discurso conservador que não aceitava a fundação de um teatro de negros. O modernista Rosário Fusco (1910-1977) foi um desses colaboradores, proponente da peça *Auto da noiva* (1946), uma das que integram a antologia de teatro organizada por Nascimento. Assim como a peça de Nascimento, o texto de Fusco denuncia o preconceito racial no cenário brasileiro, principalmente em relação à mulher negra, a qual é concebida no contexto da peça como sujeito que deve se submeter às vontades do branco.

Por se tratarem de literaturas e de expressão artística teatral de minorias, questionadoras da perspectiva social dominante, as peças do TEN não receberam muita consideração do público e da crítica, mesmo depois dos avanços conquistados pelos Movimentos Negros. Os trabalhos acadêmicos que se dedicam ao estudo das obras de Nascimento são poucos, e o número é ainda mais limitado se forem filtrados apenas os que se voltam aos estudos literários. A maioria dos trabalhos existentes sobre Nascimento e sua produção são das áreas de Artes Cênicas, Sociologia, Educação e Estudos Africanos. Do mesmo modo, poucos trabalhos se dedicam à produção de Rosário Fusco e, além disso, nenhum deles propõe-se a mostrar o lado afro-brasileiro do autor, que pode ser verificado apenas

na peça feita para o TEN. Os estudos existentes sobre a obra de Fusco concentram-se em seus romances, nos quais são destacados aspectos surrealistas e fantásticos.

Ainda que a literatura afro-brasileira e outras produções de minorias sejam afastadas pelas linhas do conservadorismo na crítica literária, estas obras, além de abarcarem temas traduzem aspectos fundamentais da formação da cultura brasileira, apresentam, muitas vezes, intersecções com propostas crítico-teóricas de produções reconhecidas dentro e fora do Brasil. Nas peças do Teatro Experimental do Negro é possível verificar técnicas e recursos que se assemelham ao Teatro Épico, teorizado por Bertold Brecht (1898-1956), à modernidade teatral brasileira e ao Teatro Político, reconhecido no Brasil, principalmente, por Augusto Boal (1931-2009), os quais têm o intuito de levar o público a refletir sobre as contradições sociais que, no caso do TEN, excluem o negro. Além disso, almeja-se, através dos recursos utilizados por esses teatros, a transformação social, a qual se dá através da conscientização da sociedade de suas irregularidades. Uma vez que o objetivo central do trabalho é o estudo da (re)construção da personagem negra nas peças selecionadas e das relações entre a personagem e traços da cultura afro-brasileira, os demais aspectos dessas peças, embora não sejam centrais, são abordados tendo em vista seu contexto de produção.

Considerando a importância do movimento teatral fundado por Abdias do Nascimento para a cena e a dramaturgia brasileira, como também o número restrito de estudos existentes sobre a organização e sua produção literária, o presente trabalho tem por objetivo o estudo das peças do TEN, *Sortilégio* (1951), *Sortilégio II – Mistério Negro de Zumbi Redivivo* (1979) e *Auto da Noiva* (1946), com a proposta de mostrar as relações estabelecidas entre cultura afro-brasileira, as narrativas míticas dos Orixás e a reconstrução da personagem nessas peças. A presente dissertação também propõe o estudo das representações afro-brasileiras, por um viés social e histórico, que se dará através da análise dos conteúdos e das formas das referidas peças.

Para tanto, o primeiro capítulo deste trabalho contextualiza as peças selecionadas para análise dentro do espaço crítico-literário e da produção dramática do TEN. Neste momento, são apresentados os estudos acadêmicos existentes sobre Nascimento e Fusco, suas obras literárias e ensaios críticos, além de apresentar o TEN como movimento político e social que não abrangia apenas a representação cênica e dramática. Considerações sobre o teatro épico e o teatro

político também são feitas no capítulo primeiro do presente trabalho, as quais são comparadas com os propósitos do TEN e com o conteúdo das peças selecionadas. Além disso, ponderações a respeito de identidades descentralizadas e em deslocamentos são enfatizadas, o que oferece suporte para refletir sobre a nova representação de personagem negra no teatro brasileiro. No capítulo um, a produção do teatro negro fundado por Nascimento é também contextualizada na literatura afro-brasileira, principalmente nos conceitos e estudos desenvolvidos pelo professor Eduardo de Assis Duarte (2011).

Já no segundo capítulo, são apresentadas as análises das especificidades das peças do TEN, ou seja, os aspectos épicos e políticos contidos nas tramas, além dos recursos utilizados para alcançar o efeito didático, o qual conscientiza a sociedade das injustiças cometidas contra o negro. No decorrer das análises também serão ressaltados os elementos da cultura afro que interferem diretamente na ação das personagens retratadas, principalmente as divindades africanas, os Orixás. Neste capítulo, é evidenciada a recepção do TEN pela crítica, a qual desmerecia a iniciativa de Nascimento, uma vez que o Brasil era retratado como um país em que o racismo não existia. Como já mencionado, as personagens negras retratadas nas peças do TEN são representadas de maneira diferente da perspectiva branca, ou seja, de maneira a expor suas identidades culturais através de uma perspectiva negra, a qual também será destacada no presente estudo. Tais identidades são representadas em crise e em deslocamento por conta do racismo e da marginalização infringida pelas classes dominantes.

É importante ressaltar ainda que *Sortilégio II* se trata de uma reescrita do primeiro *Sortilégio*, após quase 30 anos. Evidentemente, no espaço de tempo entre uma peça e outra, a dramaturgia e a cena brasileira passaram por significativas transformações, nos planos estéticos, históricos e políticos. Desse modo, torna-se inviável analisar a forma dramática da peça reescrita, levando-se em conta todos esses traços, uma vez que a presente dissertação focaliza o contexto de funcionamento do TEN, ou seja, de produções dramáticas da década de 40 e 50. Nesse sentido, em relação à análise de *Sortilégio II*, será destacado seu conteúdo temático, o qual será comparado com o da primeira peça *Sortilégio*, de modo a demonstrar o amadurecimento da representação dos elementos da cultura afro-brasileira, com foco principal nos Orixás.

1 INSERÇÃO DAS PEÇAS NO ESPAÇO CRÍTICO-LITERÁRIO E NA PRODUÇÃO DO TEN

A fim de contextualizar a produção artística do Teatro Experimental do Negro (TEN) no teatro brasileiro, na dramaturgia negra e nas propostas do TEN, este capítulo apresenta, inicialmente, a antologia organizada por Abdias do Nascimento, *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961), de modo a destacar as temáticas negras abordadas nas peças que compõem a coletânea, que abrangem a cultura, a religiosidade e a vida social dos afro-brasileiros, com enfoque nos textos *Sortilégio – Mistério Negro*, do próprio Abdias do Nascimento, e *Auto da noiva*, autoria de Rosário Fusco¹.

No mesmo capítulo, é apresentado um levantamento dos estudos críticos existentes sobre o TEN, Abdias do Nascimento e sobre Rosário Fusco. Deve-se destacar que um número significativamente pequeno de trabalhos foi encontrado no banco de dissertações e teses da CAPES, sendo que a maioria não pertence ao campo dos estudos literários. Além disso, também foram consultados artigos de periódicos e críticas sobre os referidos autores, de modo a destacar a relevância de sua produção para a literatura brasileira. Dos nove trabalhos disponíveis no portal da CAPES sobre Abdias do Nascimento, apenas dois são da área dos estudos literários, sendo ainda que um deles se dedica à prática docente do ensino de literatura e, desse modo, não se trata de um estudo crítico sobre a obra de Nascimento. Os demais trabalhos pertencem ao campo das artes cênicas, estudos da linguagem, educação, ciências sociais e estudos africanos. Todos os trabalhos foram consultados para a elaboração da fortuna crítica sobre o autor, porém apenas os trabalhos das áreas de literatura, estudo da linguagem e estudos africanos foram lidos na íntegra. Em relação aos trabalhos sobre Rosário Fusco, apenas três deles estavam disponíveis para consulta no banco de dados da CAPES, os quais são todos da área de literatura, porém nenhum deles se dedica ao estudo da peça *Auto da Noiva*. Todos os trabalhos sobre Fusco foram lidos na íntegra, embora pouco tenham contribuído para o desenvolvimento da presente pesquisa.

¹ A partir daqui, a data para citação da peça de Abdias do Nascimento e da peça de Rosário Fusco será a de 1961, uma vez que é a data de publicação da Antologia de Teatro Negro *Drama para negros e prólogo para brancos*, na qual *Sortilégio* e *Auto da Noiva* estão inseridas.

Outros importantes temas discutidos neste capítulo tratam dos objetivos do TEN enquanto entidade social, os quais estão intimamente ligados às construções dos próprios textos dramáticos organizados na antologia de teatro, ou seja, a emancipação social e política do negro brasileiro, sobretudo ao colocar atores negros no palco. O Teatro Experimental do Negro foi criado com a intenção de proporcionar formação educacional e profissional para os afro-brasileiros, além de trazer esclarecimento à sociedade das contradições e das injustiças cometidas contra as identidades afro-brasileiras. Tais questões são abordadas tanto de maneira explícita, por meio do ensino e das demais atividades do TEN, como o jornal *O Quilombo* (2003), como pelo teatro e pela dramaturgia, importantes ferramentas políticas que buscam a transformação social, principalmente no que se refere à desigualdade entre classes opressoras e oprimidas (BOAL, 2013).

Este capítulo é finalizado com a inserção da dramaturgia do TEN no contexto de literatura negra e afro-brasileira, postulados principalmente por Duarte (2011), de modo a revelar esta forma artística como expressão de uma voz autoral negra, na qual a temática, a linguagem e o protagonismo são indispensáveis para definição dessa modalidade literária. Nesse sentido, como é recorrente na literatura afro-brasileira, pretende-se ainda apresentar os negros como detentores de identidades culturais de descendência africana, que foram manchadas pelo colonialismo europeu.

1.1 DRAMAS PARA NEGROS E PRÓLOGO PARA BRANCOS: NEGROS E NEGRAS EM CENA

O presente tópico objetiva apresentar a obra *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961), sua relação com o teatro africano e com as propostas e os objetivos do Teatro Experimental do Negro (TEN) enquanto projeto social.

A partir do TEN, a primeira antologia de teatro negro brasileiro foi publicada em 1961, intitulada de *Dramas para negros e prólogo para brancos*, a qual foi organizada pelo próprio fundador do movimento teatral, Abdias do Nascimento. Nessa antologia, foram reunidos nove textos dramáticos de diferentes escritores, os quais foram produzidos especialmente para serem encenados pelo TEN. Tais produções têm por objetivo principal o resgate dos elementos da cultura africana, ignorados pelos membros da coletividade nacional, além de apresentar uma visão do afro-brasileiro, seja na produção das peças, seja no palco, que se opunha ao

pensamento elitista conservador, responsável por inferiorizar a condição de ser negro.

Dessa maneira, a dramaturgia do TEN, a única antologia de teatro negro publicada até a presente data, traz ao leitor, por meio de suas narrativas, aspectos da religiosidade, da cultura e da vida social do negro brasileiro, que são representados por “uma voz negra autêntica” que fala sobre o contexto no qual os afro-brasileiros estavam inseridos (NASCIMENTO, 1961).

No título da antologia é sugerido um distanciamento entre o drama escrito para brancos e o drama escrito para negros. Segundo Abdias (1961), o teatro tradicional se baseia nos conceitos de arte e de representação provenientes do continente europeu, enquanto o teatro negro deve se ater à figuração do sujeito negro como protagonista e como enunciador de seu lugar de fala. Nesse sentido, para Nascimento (1961), o branco não está apto a produzir um drama negro, pois não possui experiência interior da vivência deste grupo e, por assim ser, não compreende as intenções ou os anseios da proposição de um drama negro. O intelectual ainda completa: “Raça e cor diferenciam-nos e tornamos a sensibilidade específica, desenvolvida no século da Negritude, uma dimensão criadora” (NASCIMENTO, 1961, p. 10). Portanto, Nascimento justifica a criação de um teatro dirigido, escrito, encenado e produzido por negros, uma vez que só através deste é possível olhar para a história e para a sociedade por uma perspectiva negra, a qual desde o Brasil colônia foi silenciada pelos preceitos ocidentais que desconsideravam as formas culturais africanas.

Ainda que o TEN consolide uma dramaturgia afro-brasileira, através da publicação de suas obras, torna-se importante considerar que o teatro negro possui raízes distantes. De acordo com Nascimento (1961), o drama, desde a antiguidade, está vinculado à cultura negra. As manifestações ritualísticas dos povos africanos, as danças e os cantos antigos, utilizados para cultuar suas divindades, se traduzem como um desejo dos povos de representar seu papel na civilização, o que desde os primórdios é feito pelo homem (NASCIMENTO, 1961). Essas formas africanas de representação do homem vêm muito antes do teatro grego, embora este tenha se desprendido da forma do culto e evoluído pioneiramente, como explica Nascimento:

A própria forma dramática dos ritos, tornando-os mais sugestivos, assim como a prática do culto de Dionisos, foi imitação do Egito negro. Reproduziram os gregos a atmosfera teatral: canto, dança e poema, reunidos no culto dionisíaco. Todavia, na Grécia, o teatro despreendeu-se da rígida disciplina do culto. Avanço que o teatro egípcio não pôde ou não soube conquistar, rompendo a servidão ao sacerdote e assumindo a necessária liberdade (NASCIMENTO, 1961, p. 11).

Desse modo, ao contrário do que se pensa, a arte africana da representação possui raízes mais longínquas do que o teatro clássico, uma vez que antes deste já havia representação através dos ritos sagrados. Portanto, a representação africana antiga já era praticada de modo a transmitir ensinamentos, o que, de modo geral, o teatro se propôs a fazer em determinados momentos da história. O teatro dos jesuítas, por exemplo, é uma das modalidades teatrais que visava ao ensinamento do cristianismo para os povos que seguiam preceitos religiosos distintos. Dentre os grupos catequisados estão os negros, trazidos para o Brasil sob o regime de escravidão. Para Schmitz (1994), essa prática catequizadora era adotada com a intenção de reforçar o catolicismo e o poder da Igreja.

É importante destacar que as formas de representação das culturas negras, a arte negra de modo geral, foram criminalizadas no Brasil durante o período colonial. Para Nascimento (2016) isso ocorreu com a intenção de manter os africanos em posição de submissão perante a cultura e o homem europeu. Desse modo, o catolicismo era a única forma religiosa permitida no território nacional, o que obrigou os africanos a aprender sobre tais preceitos e segui-los fielmente, deixando de lado sua própria identidade cultural. Como mostra o registro histórico, a Igreja tinha interesse no regime escravocrata, com objetivo de reforçar sua atuação no campo religioso e reafirmar seu poder. Sobre essa questão, Macedo (1974) aponta: “Os conventos, a Sociedade de Jesus, frades e padres individualmente possuíam escravos, por mais difícil que seja entender como podiam conciliar a doutrina de Cristo com a exploração do homem pelo homem” (MACEDO, 1974, p. 36).

Desse modo, por conta desses processos sociais que desfavoreciam a manifestação de identidades africanas em solo brasileiro, a arte deste povo não teve espaço para sua expressão, a não ser a que era cultivada para fins comerciais (NASCIMENTO, 2016). Evidentemente, tal situação inviabilizava o surgimento de um teatro e de uma dramaturgia negra, organizada, escrita, encenada e dirigida pelos próprios negros, que representaria sua cultura, religiosidade e aspectos de sua vida social.

No entanto, embora muito dos conteúdos tenham se perdido por conta da imposição cultural branca, houve também diversas formas de resistência contra a aculturação e a escravidão, que garantiram a sobrevivência da cultura africana no Brasil. Dentre elas estão os quilombos, que se tratam de moradias nas quais residiam os negros que se revoltaram contra o regime escravocrata, e que fugiram das fazendas e dos engenhos. Nos quilombos, os negros, devidamente organizados, defendiam-se militarmente de ataques dos portugueses, que almejavam a desconstrução desta forma de resistência à imposição colonizadora. Evidentemente, as práticas culturais e religiosas dos afro-brasileiros se manifestavam nos Quilombos através dos rituais, do canto, da dança e do culto aos Orixás, os quais eram terminantemente proibidos pelos brancos e, mais tarde, foram representados no teatro afro-brasileiro do TEN, como também através de cultos clandestinos. Dentre os Quilombos mais famosos estão o Zumbi e o Palmares, os quais se tornaram símbolos de obstinação contra o processo de escravização:

Palmares e Zumbi se tornaram importantes símbolos da resistência contra a escravidão, sendo exemplo mais espetacular de um tipo de ação largamente adotada pelos escravos de todo o período escravista. Os quilombos, nos quais os escravos fugidos reconquistavam sua liberdade, podiam estar afastados de qualquer núcleo de colonização ou mais próximos de um arraial ou uma cidade. Nos mais isolados, os quilombolas viviam do cultivo da terra, da caça, da pesca, produzindo seus tecidos, seus potes, suas cestas, seus instrumentos de trabalho e armas. (SOUZA, 2008, p. 98)

O processo de aculturação acarretou a negação por parte dos próprios negros de sua religiosidade, valores e costumes, de modo a estabelecerem a cultura branca elitista como o sistema único e verdadeiro. Logo, os negros, de maneira forçada, adotam uma nova identidade cultural e deixam de lado a sua de origem, ainda que não se esqueçam da mesma totalmente. Nesse sentido, a “[...] assimilação cultural é tão eficiente que a herança da cultura africana existe em estado de permanente confrontação com o sistema dominante, concebido precisamente para negar suas fundações e fundamentos, destruir ou degradar suas estruturas” (NASCIMENTO, 2016, p. 112).

Cabe ressaltar ainda que, a fim de desmoralizar as culturas e religiões africanas, diversos cientistas classificaram os rituais desta natureza como manifestações patológicas e primitivas, o que obviamente contribuiu para o

surgimento do racismo e foi usado para justificar a escravidão destes povos por todo o mundo (NASCIMENTO, 2016). Para Nascimento (2016),

[...] o motivo da importação de escravos era a simples exploração econômica representada pelos lucros, os escravos, rotulados como subumanos ou inumanos, existiam relegados a um papel, na sociedade, correspondente à sua função na economia: mera força de trabalho (NASCIMENTO, 2016, p. 73).

Dessa maneira, pode-se afirmar que o racismo deriva de infundadas crenças, principalmente as que definem o homem negro como inferior ao branco, as quais foram inventadas para escravizar os negros africanos, de modo a favorecer os interesses dos colonizadores, que no Brasil se instalaram a partir de 1530. Mesmo após a abolição da escravatura em 1888, os negros foram mantidos em posição desigual, pois foram meramente dispersados pelos campos e centros urbanos sem qualquer tipo de assistência ou proteção. Os negros não eram recrutados para trabalhos remunerados, o que os mantinham em situação de pobreza e marginalização, pois os trabalhadores estrangeiros eram as principais escolhas dos empregadores: “Da cidade foi o negro, realmente, escorraçado. Com a intensificação da imigração, os trabalhadores estrangeiros, que gozavam da preferência dos empregadores, passavam a se concentrar nos centros urbanos mais desenvolvidos” (LUNA, 1968, p. 207).

Araujo (2007) denuncia a incoerência da sociedade brasileira que, ao mesmo tempo que condenava a cultura e práticas religiosas de origem africana, consome elementos da mesma cultura a seu favor:

Penso, por fim, na ambigüidade desta nossa história de que são vítimas os negros, numa sociedade que os exclui dos benefícios da vida social, mas que, no entanto, consome os deuses do candomblé, a música, a dança, a comida, a festa, todas as festas de negros, esquecida de suas origens. E penso também em como, em vez de registrar simplesmente o fracasso dos negros frente às tantas e inumeráveis injustiças sofridas, esta história termina por registrar a sua vitória e a sua vingança, em tudo o que eles foram capazes de fazer para incorporar-se à cultura brasileira. Uma cultura que guarda, através de sua história, um rastro profundo de negros africanos e brasileiros, mulatos e cafuzos, construtores silenciosos de nossa identidade (ARAUJO. 2007, p.5).

Evidentemente, denúncias dessas injustiças sociais são comuns em diversos discursos político, como foi no de Abdias do Nascimento e de muitos outros militantes negros e brancos, em estudos científicos sociais e na própria arte, como é

feito pelo Teatro Experimental do Negro. O movimento fundado por Nascimento, além de enaltecer a beleza da cultura afro-brasileira e expor sua relevância para a nação, traz um discurso negro que a história oficial não permitiu que fosse transmitido à coletividade. Além disso, a dramaturgia do TEN integra memórias afro-brasileiras, que resistiram ao esquecimento por gerações, de modo a preservar as identidades negras, parte integrante das identidades brasileiras, ainda que não sejam vistas efetivamente como tal.

Portanto, a literatura do TEN, traduz-se como um poderoso veículo de questionamento da história promulgada pela elite, esta concebida como única e verdadeira, por representar o negro a partir de sua própria visão da sociedade, sem a ofuscação de discursos estereotipados e preconceituosos que mantiveram os afro-brasileiros excluídos.

Provavelmente, o elemento mais discriminado dos africanos foi a religiosidade, que se difere das crenças do tradicionalismo europeu, e que foi associada à magia negra e a cultos demoníacos, conforme explica Alessandra Nascimento (2010):

A História das Religiões de matrizes africanas, assim como toda a parcela de História e cultura afrodescendente no Brasil, tem sido feita quase que anonimamente, sem muitos registros, no interior de inúmeros terreiros fundados ao longo do tempo em quase todas as cidades do país. Como reflexo da marginalização e discriminação reservada ao negro em nossa sociedade, as manifestações de religiosidade afro-brasileiras, por serem religiões de transe, de culto aos espíritos e em alguns casos de sacrifício animal, têm sido associadas a estereótipos como o de “magia negra”, (por não apresentarem geralmente uma ética voltada para uma visão dualista do bem e do mal, conforme estabelecem as religiões cristãs tradicionais), superstições de gente ignorante, práticas diabólicas, etc (NASCIMENTO, 2010, p. 924-925).

Assim como a situação social de marginalização do negro brasileiro, a representação das religiões de matrizes africanas também é proposta pela dramaturgia do TEN, em uma tentativa de esclarecer o público a respeito dos reais significados dos cultos e dos Orixás, opondo-se aos preconceitos e aos estereótipos firmados pela elite.

Na presente pesquisa, propõe-se o estudo de dois textos dramáticos da antologia *Drama para negros e prólogo para brancos* (1961), que são as peças *Sortilégio – Mistério Negro*, autoria do próprio Abdias do Nascimento, e *Auto da noiva*, de Rosário Fusco, além da peça *Sortilégio II – Mistério Negro de*

Zumbi Redivivo, a qual não pertence a referida antologia. Em ambas as peças pode-se verificar o desprezo do branco, e do próprio negro – fruto do denominado mito do embranquecimento -, pela simples condição de ser negro, discurso construído para manter os afro-brasileiros em condição de submissão. Essa não aceitação da cor da pele, como dos demais aspectos culturais, são representados pelas conflituosas relações existentes entre as personagens e pelo contexto social descrito durante as narrativas.

A peça *Sortilégio* retrata a história do negro Emanuel, personagem que deixou de lado a ancestralidade de seu povo, renegou os Orixás e o candomblé, em uma tentativa de adaptar-se e ser aceito em um mundo dominado por brancos e marcado pelo preconceito (ALEXANDRE, 2014). O herói² da peça de Nascimento casa-se com uma mulher branca, Margarida, torna-se advogado e passa a seguir a religiosidade cristã, mascarando-se de branco com o intuito de sobreviver e ser aceito numa sociedade em que os padrões culturais europeus são os únicos aceitos pelos grupos dominantes. A trama revela o fracasso do protagonista em alcançar o espaço almejado no meio elitista, o qual é incapaz de conceber que um sujeito negro tenha as mesmas oportunidades do homem branco.

Mediante a impossibilidade de obter aceitação social, Emanuel assassina Margarida, uma vez que até esta, esposa do herói, partilha do racismo que era imperante no contexto da peça. Assim sendo, Emanuel evade-se da cidade até se deparar com um terreiro, no qual será levado, através do transe provocado por Exú e pelas demais divindades, à aceitação da cultura e da religiosidade de origem africana. À medida que os pontos dos Orixás vão sendo introduzidos na peça, Emanuel vai tomando consciência das contradições responsáveis pela marginalização de seu povo. No final da narrativa, a personagem liberta-se das limitações impostas pelo branco e recobra suas identidades perdidas, assume-se negro e filho dos Orixás.

Já na peça *Auto da noiva*, o leitor é levado a confrontar uma protagonista feminina, a personagem Filha, que, como as demais mulheres negras retratadas na peça, é condicionada a servir os brancos e aceitar passivamente toda as condições que lhe são impostas. Assim como aconteceu com a Mãe, a heroína é

² Neste trabalho, o termo “herói” é empregado no sentido genérico do termo (MOISÉS, 2013), ou seja, apenas para se referir aos protagonistas ou personagens principais das peças selecionadas para análise.

obrigada pelo meio a gerar um filho de um indivíduo branco, porém este é isentado de qualquer tipo de responsabilidade, com a mulher e com a criança, pois o contexto retratado na peça não permite a união entre pessoas de diferentes raças. É notório na peça de Fusco, que as personagens femininas negras eram destinadas a se relacionar com homens brancos, de maneira a clarear a cor de seus descendentes e, desse modo, ir gradativamente extinguindo a raça negra da sociedade. Também fica perceptível no drama que, mesmo tendo filhos com brancos, os quais se aproveitavam da vulnerabilidade da mulher negra e da ausência de justiça, era com os negros as mesmas deviam se casar.

No decorrer do texto de Rosário Fusco, é confirmado o conflito vivido pela Filha, a qual tem conhecimento do destino que lhe é imposto, mas, em diversos momentos da peça, questiona-o e tenta argumentar contra os contrassensos sociais impostos aos negros, o que proporciona ao leitor da obra, ou ao espectador, uma nova visão sobre a mulher negra, ao colocar em evidência seus conflitos. Ao mesmo tempo, *Auto da noiva* revela uma resistência dos afro-brasileiros perante as formas de discriminação e marginalização. A personagem Namorado, rapaz negro com quem a Filha se casa no final da trama, também era detentor de um destino que lhe foi conferido pelo seu grupo, que era de assassinar o sujeito que seduziu e engravidou a Filha. No entanto, a tarefa imposta ao Namorado não se traduz inteiramente como vingança e luta frente à opressão, tendo em vista que há uma espécie de aceitação por parte dos negros da descendência branca. Evidentemente, isso remete à contaminação das identidades negras pelos preceitos brancos tradicionalistas, pois está intrínseco nas personagens negras representadas na peça concepções absorvidas que colocam o branco acima dos negros, de sua cultura e de seus valores.

É possível observar, nas narrativas do TEN, o desprezo demonstrado pelas personagens, brancas e negras, pelas religiões africanas, as quais são descritas pelo colonizador como cultos diabólicos e selvagens. Deve-se ressaltar que na personagem negra a discriminação religiosa ocorre por conta da forçada assimilação cultural, imposta aos africanos e transmitida de maneira geracional desde o período escravocrata. Além disso, o conteúdo temático das peças de Nascimento e Fusco revelam que a assimilação cultural, mesmo sendo evidente em diversas representações das personagens negras dos textos dramáticos, não os isentam do preconceito, marginalização e discriminação

racial. Nesse sentido, o teatro, como instrumento político de transformação social (BOAL, 2013), serviu aos propósitos do TEN para desconstruir as visões corrompidas sobre o negro brasileiro e de maneira a denunciar as contradições da sociedade.

Assim como ocorria nas representações ancestrais africanas, a dança, os ritos, os cantos e as máscaras africanas também estão presentes nas peças do TEN, utilizados para cultuar os Orixás, que se tratam de antepassados afros que foram divinizados, pois, durante sua vivência mortal, obtiveram o domínio sobre elementos da natureza, ofícios e qualidades humanas (PRANDI, 2001). Sobre essas divindades, Barbosa (2012) explica:

Houve um tempo em que os Orixás viviam como seres humanos: caçavam, plantavam, colhiam, mantinham relações de afeto e desafeto, mas também possuíam habilidades especiais, e por isso, se destacavam entre os outros seres. Dentre essas habilidades, estavam: os segredos da mata e do ferro, o poder sobre os ventos e tempestades, os conhecimentos sobre a caça, o poder de cura de doenças e muitos outros. Possuindo tais aptidões, os Orixás foram responsáveis por grandes feitos, e muitos mitos contam que, após as suas mortes como seres humanos, eles renasceram sob a forma de Orixás, e passaram a uma outra forma, ou nível de existência, denominada Orum (BARBOSA, 2012, p. 79).

Os Orixás foram trazidos para o Brasil pelos africanos escravizados, os quais eram dotados de um sistema cultural próprio que não foi apagado pelas imposições advindas da colonização, ainda que não tenham faltado esforços para tanto: “Nos flancos sonoros dos navios negreiros vieram não só os filhos da Noite, mas também os seus deuses, os Orixás dos bosques, dos rios e do céu africano” (BASTIDE, 2001, p. 327). Para Nascimento (2016), o “[...] culto dos Orixás, o candomblé resistiu e conservou intato seu corpo de doutrina, sua cosmogonia e teogonia, o testemunho dos seus mitos vivos e presentes”, ainda que tenha quase sido expulso do Brasil pelo cristianismo, religião das classes dominantes (NASCIMENTO, 2016, p. 125).

Ao se referir ao candomblé e aos Orixás, Verger (2009) defende:

A religião dos Orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O Orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das

propriedades das plantas e de sua utilização o poder axé, que do ancestral-Orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada. A passagem da vida terrestre à condição de orixá desses seres excepcionais, possuidores de um axé poderoso, produz-se em geral em um momento de paixão, cujas lendas conservaram a lembrança (VERGER, 2009, p. 03).

Diante do que foi exposto nesta seção, torna-se possível afirmar que a dramaturgia do Teatro Experimental do Negro foi escrita com o propósito de discutir os valores sociais que definiam o sujeito negro, sua cultura e seus deuses, tidos como inferiores aos padrões elitistas e dominantes. Esses questionamentos ocorrem pela perspectiva do negro brasileiro, sujeito oprimido pelo tradicionalismo europeu, através de textos dramáticos publicados, os primeiros que abordavam tais temáticas. As produções do TEN buscam nas antigas representações africanas, no teatro político e na arte, maneiras de afirmar as identidades negras, livres do preconceito edificado e estimulado socialmente. As peculiaridades dessas produções dramáticas, mencionadas no decorrer da presente seção, em especial *Sortilégio – Mistério Negro* e *Auto da Noiva*, serão exploradas com maiores detalhes mais adiante.

1.2 ABDIAS DO NASCIMENTO E ROSÁRIO FUSCO SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS ACADÊMICOS

Este tópico objetiva apresentar as pesquisas e os trabalhos acadêmicos existentes acerca de Abdias do Nascimento e Rosário Fusco, de maneira a expor e discutir seus respectivos conteúdos, além de evidenciar sua relevância para a composição do presente estudo. Assim, serão apresentados inicialmente estudos sobre Nascimento e suas produções, literárias e de outra natureza, e, posteriormente, trabalhos que contemplem a obra fusquiana.

Em busca de pesquisas desenvolvidas sobre o Abdias do Nascimento e sua produção, apenas nove trabalhos de pós-graduação, entre dissertações e teses, foram encontrados no banco de dissertações e teses da CAPES, dos quais apenas dois dedicam-se efetivamente aos estudos literários. As demais pesquisas, também importantíssimas para o reconhecimento das contribuições de Abdias do Nascimento para sociedade brasileira, destinam-se a outras áreas do conhecimento, o que resultou em uma contribuição parcial para o

desenvolvimento do presente estudo. Dentre as áreas do conhecimento dessas pesquisas estão estudos étnicos e africanos, artes cênicas, estudos sociais, educação e estudos da linguagem. Além dos trabalhos de pós-graduação, também foram pesquisados artigos de periódicos nacionais em busca de produções que abarcavam Abdias do Nascimento, como ativista político, como cientista social, fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN) e, principalmente, como dramaturgo. Assim como houve dificuldade em encontrar trabalhos de pós-graduação, também foi complexo encontrar artigos científicos, tanto na área de estudos literários, como nas demais áreas do conhecimento, que discorressem sobre Nascimento e sua produção. Os trabalhos de pós-graduação serão apresentados por ordem temática e será destacada a importância daqueles que foram selecionados para o desenvolvimento da presente dissertação.

Evidentemente, pelo TEN caracterizar-se em um movimento que visava à emancipação do negro brasileiro, sua proposta dramatúrgica revela, fundamentalmente, a representação de identidades afro-brasileiras marcadas pelo racismo, marginalização e pela inexistência de igualdade social, compreendidos como valores conservadores socialmente compartilhados que são oriundos do período colonial. Para a pesquisadora Soraya Martins do Patrocínio (2013), autora da dissertação de mestrado *Identidades afro-brasileiras: Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio*, o lugar de enunciação das personagens negras representadas nas peças do TEN, ou seja, o contexto desigual e privativo no qual os negros brasileiros foram inseridos e explorados, pode influenciar de maneira negativa e traumática na construção identitária destas personagens, as quais eram até então detentoras apenas de valores e padrões culturais de origem africana. Isso ocorre, pois, ainda que se tratem de produções ficcionais, essas peças revelam a perseguição histórica infligida ao negro brasileiro pelo simples fato de serem negros, por possuírem cultura e religiosidade diferentes da elite branca, as quais eram julgadas como menores e até primitivas, e pela exploração escravista da mão-de-obra por séculos que resultou nos estereótipos raciais e no preconceito (PATROCÍNIO, 2013).

Nesse sentido, a pesquisa de Patrocínio se traduz como um dos trabalhos que mais contribuiu para a construção da presente dissertação, principalmente porque se pretende, aqui, além do estudo da representação da cultura afro-brasileira e das narrativas míticas, evidenciar aspectos políticos nas peças produzidas para o movimento abdiانو, figurados para conscientizar a

sociedade, tanto os brancos como negros, acerca da existência do racismo e como este prejudica a vivência social entre oprimidos e opressores. Para tanto, faz-se necessário colocar em discussão a constituição dessas identidades afro-brasileiras representadas no teatro, uma vez que este é conceituado como instrumento político de transformação social (BOAL, 2013), a partir, sobretudo, do cenário e do contexto de produção nas quais estão inseridas.

De modo a contribuir com as reflexões de Patrocínio, Silva (2013) defende como extremamente importantes os estudos sobre as construções identitárias afro-brasileiras e de sua representação na arte de modo geral, pois, para o pesquisador, estes auxiliam na compreensão de fenômenos sociais vivenciados em dado contexto histórico. Portanto, o estudo da identidade afro figurada no teatro de Abdias do Nascimento torna-se viável, à medida que revela a condição social do negro brasileiro daquele período histórico a partir de seu próprio ponto de vista, o qual é ocultado pela história oficial, de modo a promover reflexões sobre as injustiças cometidas contra tal grupo, resgatar uma importante cultura que é parte da identidade brasileira e provocar transformação frente ao preconceito racial.

Além disso, o estudo das obras literárias de Nascimento pode ir além da constatação das desigualdades sociais entre as raças, uma vez que possibilita a compreensão da distinção social feita entre brancos e negros, bem como a origem desta, e a comprovação do desprezo pela cor da pele negra e dos costumes desse povo, o que inevitavelmente inviabiliza a negociação e a coexistência entre as diferentes formas culturais (SANTOS, 2012). Santos (2012) ainda destaca a importância da promoção de discussões sobre os temas abordados nas obras de Nascimento, tanto no plano da representação como pelo viés social, pois ainda que existam na legislação medidas que condenem as ações discriminatórias, estas ainda são praticadas em todos os âmbitos da sociedade, de forma velada e escancarada.

Evidentemente, as obras de escritores negros, que expõem as iniquidades cometidas contra seu povo e que trazem aspectos de sua cultura, traduzem-se como uma escrita de resistência e de difusão de memória que atuam como questionadoras da história oficial, a qual quase sempre é contada a partir do conservadorismo da elite e que deixa de fora o ponto de vista das minorias (SILVA, 2015). Logo, a literatura afro, em especial neste trabalho as peças de Abdias do Nascimento e Rosário Fusco, que serão analisadas na presente pesquisa, tornam-se

essenciais para a transformação da sociedade, uma vez que podem provocar no homem reflexões acerca de suas ações discriminatórias e a desconstrução de conceitos impostos socialmente e transmitidos de geração para geração.

Mediante a exposição inquestionável do preconceito racial na sociedade brasileira, pela dramaturgia do TEN, demais artes e pelos estudos científicos desenvolvidos por Nascimento, uma inversão desse quadro deve ser provocada, principalmente, no espaço escolar, espaço de formação do pensamento crítico e cidadão, o que Araújo propõe em sua dissertação. Voltada à prática docente do ensino de literatura, a professora Maria Luisa Araújo dos Anjos (2007) propõe uma adaptação da peça *Sortilégio II* (1979), a qual foi encenada pelos seus alunos do Ensino Médio, com o objetivo de levar os discentes a compreender o valor da herança africana, bem como conduzi-los a uma reflexão sobre os conceitos estereotipados e os preconceitos fixados contra o negro e a cultura afro. Para Anjos (2007), a desconstrução do racismo deve ser motivada também no ambiente escolar, para que se possa constituir efetivamente uma sociedade igualitária para todos os cidadãos, independentemente de sua raça ou cor. A peça de Nascimento traduz-se como uma forma artística capaz de colocar os estudantes em contato com expressões afro-brasileiras, de modo a levá-los a conhecer uma das identidades que constituem a cultura nacional, o que, conseqüentemente, pode contribuir para a inibição do racismo. Sobre *Sortilégio II*, Anjos defende:

A peça coloca em evidência formas de expressão da cultura afro-brasileira, como a presença das Filhas de Santo, os rituais de religiosidade africana, com a presença dos Orixás de forma sobrenatural. Mostra, ainda, a problemática do processo de aculturação e a perda de identidade do afrodescendente, tudo isso tendo como tônica uma linguagem popular eivada de lirismo (ANJOS, 2007, p. 67).

Devido ao trabalho de Anjos ter se centrado mais em uma proposta didática, a qual obviamente não deixa de ser importante, o mesmo não contribuiu significativamente com a proposta da presente dissertação, uma vez que esta se volta para um estudo teórico-crítico das peças de Nascimento e Fusco. Vale destacar que Anjos (2007) ressalta que um dos maiores desafios para se combater o preconceito racial no Brasil é a falta de conhecimento sobre as identidades, que é resultado de discursos conservadores que não permitem um olhar outro para a cultura negra. Sendo assim, as formas de representação artísticas afro, como são as

peças do TEN, enfrentaram um grande processo de rejeição pela crítica, o que refletiu na opinião popular e, na atualidade, há existência mínima de teatro e de dramaturgia afro-brasileiros, sendo necessários ainda grandes esforços para alcançar a continuidade de tal tipo de produção (LIMA, 2011).

Em sua antologia crítica de literatura afro-brasileira, o professor Eduardo de Assis Duarte (2011) elenca escritores negros, do século XVIII ao século XXI, que levam aos seus textos temáticas afro. Nessa antologia, apenas dois dramaturgos podem ser encontrados, sendo um deles Abdias do Nascimento, e o outro se trata de Carlos Correia Santos. Diante desses dados, cabem algumas indagações: Onde estão os dramaturgos afro-brasileiros? Existem outros além dos dois apresentados por Duarte? Por que é tão inferior o número de dramaturgos comparados às demais formas literárias afro? Por que existem tantos dramaturgos brancos e um número tão pequeno de dramaturgos negro?

As questões levantadas no parágrafo anterior merecem reflexões aprofundadas para serem respondidas de maneira satisfatória, porém se torna inaceitável afirmar que a ausência na atualidade de dramaturgos afro-brasileiros não esteja ligada ao racismo e o que este ocasionou no decorrer dos séculos. Nesse sentido, é importante que pesquisadores se dediquem aos estudos de teatro e dramaturgia afro-brasileiro, principalmente porque estas obras trazem em seu conteúdo a representação de identidades negras, as quais fazem parte da cultura brasileira.

Pesquisando a manifestação dos conteúdos identitários e religiosos presentes na poética de Abdias do Nascimento, especificamente na obra *Axés do Sangue e da Esperança – Orikis*, coletânea de poemas do referido autor, Lindinalva Amaro Barbosa (2009), em sua dissertação de mestrado intitulada *As encruzilhadas, o ferro e o espelho: A poética negra de Abdias do Nascimento*, buscou nos conceitos de Literatura Negra caminhos para a interpretação e compreensão dos poemas de Nascimento, e concluiu que essa literatura “[...] reflete os processos de construção de uma consciência e identidade, fundamentais para a afirmação racial do povo negro no Brasil” (BARBOSA, 2009, p. 197). A pesquisadora reafirma a necessidade de estudo sobre a representação afro-brasileira nas artes, não só por se caracterizarem em memórias ancestrais de um povo, que vêm se apagando pelo contexto desigual e seletivo, como também para contrapor-se ao discurso histórico conservador que mostra apenas um lado específico da história. Como já dito, o TEN

foi um dos movimentos que objetivavam esclarecer à coletividade, brancos e negros, sobre a condição dos negros no Brasil e contestar os discursos tradicionais elitistas que deixam o ponto de vista social negro de fora (NASCIMENTO, 1968). Ainda que a pesquisa de Barbosa se concentre apenas nos poemas de Nascimento, seu trabalho contribuiu parcialmente para o desenvolvimento do presente estudo, uma vez que se pretende destacar a relevância da produção de Abdias.

Os trabalhos de pós-graduação apresentados até aqui, de Patrocínio, Anjos e Barbosa, foram os únicos encontrados no banco de dados da CAPES que são da área de Letras, ou seja, que se destinam ao estudo das produções literárias de Abdias do Nascimento. No entanto, apenas um dos referidos trabalhos se dedica ao estudo crítico da dramaturgia do TEN, o trabalho de Patrocínio, uma vez que o trabalho de Anjos se concentra em uma proposta didática para o ensino de literatura e a dissertação de Barbosa tem como *corpus* de análise os poemas do autor em questão. Logo, um estudo com o foco na representação da cultura afro-brasileira, da narrativa mítica dos Orixás e da personagem negra torna-se válido, uma vez que os trabalhos anteriores não abarcaram tais temáticas como foco principal, os quais são extremamente importantes tanto pelo reconhecimento das produções do TEN e parte da literatura brasileira, como pela valorização da tradição e costumes afros, integrantes das identidades do nosso país.

Reconhecendo a relevância da proposta do TEN, Abdias do Nascimento e de suas peças, trabalhos foram desenvolvidos em outros campos do conhecimento, como os das artes cênicas. Para o pesquisador Christian Moura (2008), autor do trabalho de pós-graduação *O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)*, as personagens das peças do Teatro Experimental do Negro acrescentam novos elementos para a representação do negro no teatro brasileiro, uma vez que problematizam as contradições sociais vividas por esse grupo que são resultados das injustiças cometidas pelas classes elitistas:

[...] as personagens acrescentam novos dados para representação do negro pelo teatro brasileiro, dialetizando suas contradições, ampliando a compreensão de suas angústias, rebeldias, grandezas e misérias morais. E contribuem de maneira significativa não apenas para a revisão de ficcionalidade da personagem negra pelo teatro brasileiro, mas também para o debate do racismo, do preconceito e da inserção do negro e de sua cultura ao projeto de nação (MOURA, 2008, p. 168).

Claramente, o trabalho de Moura também é fundamental para o desenvolvimento da presente dissertação, por proporcionar e discutir a nova configuração da personagem negra nos palcos do teatro brasileiro, ou seja, das personagens interpretadas por atores negros que levam à cena as aspirações, angústias e grandezas de seu grupo. Moura (2008) ressalta que antes da fundação do TEN, as personagens negras eram representadas por atores brancos que se pintavam de negros, de modo a representarem a partir da perspectiva do branco, reforçando estereótipos raciais que mantêm o grupo representado em posição oprimida. É importante destacar ainda que os negros, antes do TEN, quando subiam aos palcos de teatro, ocupavam papéis insultuosos que reforçavam os estereótipos raciais (NASCIMENTO, 2003). Isso ocorria devido à falta de instrução educacional oferecidas aos negros brasileiros, que, até por volta da década de 70, eram impedidos de frequentar instituições públicas de ensino, consequência do preconceito racial (NASCIMENTO, 1968).

De modo a confirmar a exclusão do negro na cena brasileira como protagonista e com voz para narrar a partir de sua própria opinião, o professor Ederson de Paula Silva (2014a), autor da dissertação *O texto do negro ou o negro no texto: O teatro negro como fonte de memória e identidade afro-descendente*, apresenta um percurso histórico da participação das personagens negras no teatro e da representação destas de acordo com o contexto em que estavam inseridas. Assim sendo, ao comparar algumas peças do TEN, entre elas *Sortilégio*, com o teatro anterior a esse movimento, o teórico defende a dramaturgia do TEN como fonte de memória e de representação da identidade negra brasileira, à medida que se opõe ao teatro que antecede ao TEN, o qual é carregado de estereótipos que reforçam o desprezo pelos afro-brasileiros e suas formas de expressão.

Além disso, Silva (2014a) considera as obras do TEN como produto da memória e da identidade do negro brasileiro, ou seja, marcada pela exploração e preconceito advindos do período colonial, elementos abafados pelos detentores do poder, bem como fonte artística da cultura de origem africana, o que permite o resgate à cultura que até nos dias atuais é marginalizada pela sociedade. Logo, a proposta de Silva colabora significativamente para a presente pesquisa, por evidenciar aspectos do teatro negro e da personagem negra anteriores à fundação do TEN e durante o funcionamento deste, pela atenção dedicada aos aspectos da identidade negra brasileira, um dos focos do estudo proposto, e por expor as peças

no referido movimento como manifestações artísticas. É importante ressaltar que neste trabalho a identidade será concebida como processo mutável, ou seja, que se forma e se transforma constantemente a partir da interação do sujeito com o meio, o qual é carregado de distintos sistemas culturais (HALL, 2015). Ao se referir às identidades culturais, Hall (2015) defende que o sujeito tem se tornado cada vez mais fragmentado, ou seja,

[...] composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2015, p. 11).

Além da proposta teatral, o TEN incentivou também a escolarização e profissionalização dos negros através do ensino institucional que era negado aos mesmos na época. Devido à proposta pedagógica, que abrangia o campo das artes, da educação escolar e do preparo para o trabalho, Nascimento (2003) considera o Teatro Experimental do Negro como uma das maiores iniciativas de transformação social, que inclusive levou Abdias do Nascimento a ser indicado ao prêmio Nobel da Paz. Evidentemente, as moções da referida companhia foram estudadas na área da educação por alguns pesquisadores, com a intenção de analisar suas proposições e influências na vida social do negro brasileiro e da sociedade.

Também interessada na prática docente e conscientização da sociedade frente ao preconceito racial, a pesquisadora Antonia Ceva (2006), em sua dissertação de mestrado intitulada *O negro em cena: A proposta pedagógica do Teatro Experimental do Negro (1944-1968)*, avalia a dimensão educativa do Teatro Experimental do Negro (TEN). Para tanto, Ceva (2006) utiliza diversos documentos que tratam do TEN, comentários críticos do próprio criador, além de determinadas reportagens colocadas em circulação na mídia sobre as ações e atividades do TEN, bem como o apoio deste movimento para a fundação de outros que visavam a conquistas de direitos. Ceva (2006) conclui que, embora o TEN tenha se tratado de um movimento de breve atuação política no século XX, é dotado de contemporaneidade se comparado a movimentos que lutam hoje em prol de direitos das pessoas negras. A estudiosa ainda coloca que o TEN, assim como a Frente

Negra Brasileira, devido a sua preocupação de alfabetizar o negro, não só para a leitura e escrita, mas também para a compreensão da injustiça social na qual estavam mergulhados, “fizeram da educação sua principal estratégia de ação, para transformar a situação social do/a negro/a na sociedade brasileira” (CEVA, 2006, p. 70).

Notoriamente, por ter se caracterizado como um dos movimentos negros mais inovadores, diversos estudiosos e militantes partem das contribuições científicas de Nascimento e das propostas do TEN na tentativa de inibir o racismo. Partindo das colocações de Nascimento (1968), em sua dissertação intitulada *Intelectuais negros, memória e diálogos para uma educação antirracista: Uma leitura de Abdias do Nascimento e Edison Carneiro*, a pesquisadora Marluce de Lima Macêdo (2013) defende que, para efetiva eliminação do preconceito, este deve ser debatido e confrontado no ambiente escolar desde os primeiros ciclos da educação básica, de modo que os alunos deixem para trás o pensamento conservador geracional de que o negro é inferior ao branco. Para tanto, Macêdo (2013) acredita que é necessária uma mudança no currículo escolar, pois os estudos históricos exercidos em ambiente escolar atualmente, norteadores da formação intelectual do corpo estudantil, reforçam o preconceito, uma vez que os alunos são expostos a apenas uma versão da história, a do ponto de vista da elite dominante.

Desse modo, as contribuições de Ceva e Macêdo, extremamente importantes para área educacional, e conseqüentemente para a sociedade de modo geral, por conta de suas pretensões que visam à igualdade entre raças, contribuem de forma significativa para o desenvolvimento do presente trabalho, uma vez que um dos focos da presente dissertação é o estudo teórico-crítico da produção literária dramatúrgica do Teatro Experimental do Negro, tendo como base também as propostas políticas, educacionais e sociais do referido movimento.

Diante dos trabalhos apresentados até aqui, ficou evidente a preocupação de Nascimento em provocar transformação no desigual contexto social e político brasileiro, o qual favorece os indivíduos brancos e exclui os afro-brasileiros por conta do conservadorismo europeu que se consolidou no Brasil, responsável por condenar as culturas oriundas do continente africano e de seus membros. De acordo com André Luis Pereira (2011), pesquisador e autor do trabalho de pós-graduação *O pensamento social e político na obra de Abdias do Nascimento* (dissertação de mestrado), “[...] é perceptível a preocupação deste autor [Abdias do

Nascimento] em confrontar a imposição ocidental-europeia na dinâmica cotidiana da sociedade brasileira e, principalmente, sua incidência sobre os afrodescendentes” (PEREIRA, 2011, p.89).

A inquietação de Nascimento perante o racismo resulta na criação do TEN, de suas produções e de suas variadas atividades, as quais denunciam de maneira artística as contradições sociais e o infundado preconceito racial. As denúncias contra a discriminação racial também ocorrem nos ensaios sociais do intelectual afro-brasileiro, os quais, assim como em suas produções artísticas (SILVA, 2010), são deixados de lado pela academia e pela crítica por defenderem uma posição que se opõe às normas tradicionais impostas a todos os cidadãos. Nesse sentido, a professora Rosemere Ferreira da Silva (2010), em sua tese de doutorado *Trajéorias de dois intelectuais negros brasileiros: Abdias Nascimento e Milton Santos*, aponta:

Ao escolher representar o seu grupo étnico-racial, Nascimento fugiu de certas convenções articuladas ao trabalho do intelectual no Brasil. Junto com Abdias tantos outros intelectuais negros e intelectuais negras contemporâneos propuseram e continuam propondo mudanças para a sociedade, levando em conta as realidades do mundo negro em relação ao branco, mas o caminho, a ser percorrido para que alterações mais concretas sejam viabilizadas ainda é longo e demanda um reordenamento de forças políticas e sociais efetivas que promovam investimento de recursos à pesquisa e à aplicabilidade de projetos. Abdias Nascimento não seguiu um modelo de intelectual tradicional baseado em convicções absolutas de verdades acerca do objeto representado. Procurou intervir entre o objeto do conhecimento e o ato de conhecer desenhando para o Brasil um projeto político e intelectual de valorização e visibilidade às comunidades negras (SILVA, 2010, p. 216).

Logo, é possível perceber porque intelectuais afro-brasileiros, defensores de políticas e direitos igualitários para seu grupo, são pouco debatidos pelos teóricos e pesquisadores. Os estudos de Abdias do Nascimento se voltam para objetivos diferentes do que propõem as convenções conservadoras elitistas, ou seja, por meio de seu ativismo político, almeja construir um Brasil onde as diferenças sociais entre raças não existam. Dentre os principais ensaios de Nascimento que debatem essas propostas, estão *O quilombismo* (1980), *O genocídio do negro brasileiro* (2016), *Sitiado em Iagos* (1981) e *O Griot e as Muralhas* (2006).

Com foco no *O Quilombo*, Cunha (2012) explora o mito da democracia racial no Brasil, tema discutido exaustivamente pelo intelectual negro em seus ensaios, o que vai ao encontro da proposta desenvolvida por Pereira (2011),

uma vez que ambos os estudiosos discutem a importância dos escritos de Nascimento para a constatação do racismo na sociedade brasileira. O jornal dirigido pelo cientista social, criado para divulgação das atividades do TEN, contava com a colaboração de diversos intelectuais e escritores da época, como Raquel de Queiroz, Nelson Rodrigues e Solano Trindade que, assim como Nascimento em seus ensaios, buscaram revelar à sociedade brasileira a existência do preconceito racial, a qual era negada pela elite da época, e como este se manifestava socialmente, com o objetivo de provocar a desconstrução dos modelos estabelecidos a partir do período colonial (CUNHA, 2009).

Nesse sentido, de modo a destacar a relevância do movimento fundado por Nascimento, Albernaz e Azevedo (2013) defendem que a conquista de interesses e direitos dos grupos que se diferem da norma padrão pré-estabelecida, como é o caso dos negros, foram resultados de lutas precedentes ao Teatro Experimental do Negro, fundação esta que já era “atuante à época do primeiro grande movimento de democratização no país, que culminou com a Constituição de 1946 e com a legislação que lhe foi posterior” (ALBERNAZ e AZEVEDO, 2013, p. 33).

Evidentemente, a luta e militância de Abdias do Nascimento em prol da igualdade entre raças se iniciou a partir de sua frustração perante o caótico contexto histórico no qual estava inserido socialmente (JANUÁRIO, 2011). Além disso, ainda que tenham se passado algumas décadas depois de suas iniciativas sociais, as quais não se resumem na fundação do TEN e no desenvolvimento de suas atividades, destacam-se a realização e a participação nos primeiros congressos e conferências nacionais e internacionais que visavam à valorização e emancipação do negro, como também sua atuação na câmara e no congresso nacional, as discussões e questionamentos levantados pelo ativista político ainda estão nas pautas de reivindicações do Movimento Negro Contemporâneo, principalmente no que se refere às políticas afirmativas de identidades afro-brasileiras (JANUÁRIO, 2011).

Logo, fica mais do que comprovada a necessidade de retorno às obras de Abdias, tanto literárias como as de cunho social, uma vez que ainda hoje é preciso olhar com afinco os problemas sociais ligados ao racismo expostos pelo autor, e que ainda insistem na atualidade, além de reconhecer a contribuição de

Nascimento para o início de debates sociais e políticos que objetivavam o progresso de direitos e a valorização da cultura e identidade negra no Brasil.

Como se pode observar até aqui existem poucos trabalhos sobre as produções de Abdias do Nascimento, principalmente na área dos estudos literários, levando-se em conta o impacto que sua militância e intelectualidade refletiu na educação social e política brasileira, e que serão discutidos mais à frente. Fica evidente que um estudo mais aprofundado no campo dos estudos literários acerca da produção dramática de Nascimento é de extrema relevância, sobretudo para tratar de aspectos que ainda não foram abordados pelas pesquisas apresentadas, tais como a representação literária da cultura afro-brasileira e das narrativas míticas dos Orixás ligadas à trajetória da personagem negra. Outros elementos que não foram abordados, como a presença de elementos do teatro político, do épico brechtiano e da modernidade, também devem ser explorados na literatura do TEN de maneira a reconhecer o teatro negro como manifestação artística, de igual valor às demais formas teatrais, e sua relevância para a literatura brasileira.

Ainda que Nascimento seja o precursor do teatro produzido, dirigido e encenado por negros no Brasil, o intelectual contou com o apoio de poetas e dramaturgos que propuseram peças a serem encenadas pelo TEN, nas quais o negro era o protagonista das narrativas. Rosário Fusco é um desses escritores, sendo o *Auto da Noiva* a única de suas produções que problematiza a condição social do negro brasileiro. A escolha da referida peça para análise na presente dissertação se deve ao desconhecimento de Fusco pela crítica e pelos leitores, principalmente enquanto produtor de um texto literário afro-brasileiro. Desse modo, propõe-se também neste trabalho apresentar o escritor como dramaturgo colaborador do Teatro Experimental do Negro, sendo propositor de um texto dramático negro, que problematiza a condição da protagonista negra e que se difere de suas demais obras.

Na companhia de outros poetas, Fusco dedicou sua vasta produção literária à modernidade, como romancista, dramaturgo e poeta, além de seu trabalho crítico na edição e redação da revista *Verde*, um dos periódicos mais respeitados pelos principais eixos do movimento modernista brasileiro (OLIVEIRA, 2002). Para Werneck (1988), devido à contribuição apresentada pelos responsáveis ao periódico *Verde*, os mesmos foram definidos como intelectuais de uma geração literária articulada por atribuir a esta modalidade artística uma acepção de missão, que deixa

para traz o velho legado conservador e dedica-se à propagação e à criação de novas formas, ou seja, à inovadoras maneiras de se produzir literatura.

Outro importante colaborador da *Revista Verde*, incentivado e cativado por Rosário Fusco a participar desse projeto moderno, foi Luiz Ruffato, autor que destacou a iniciativa e talento do jovem escritor boêmio:

Foi em maio deste ano (1927) que conheci Rosário Fusco e, logo em seguida, todos aqueles que hoje fazem parte do grupo Verde. Autor, que sou, de livro de poemas (Turrís Ebúrnea, M. Lobato & Cia. 1923 – edição esquecida) entendeu Rosário de mandar-me, por isso, alguns versos seus, acompanhados de uma carta interessantíssima. Saí imediatamente à procura do poeta pelas poucas ruas da cidade pequenina a perguntar a uns e outros onde era a sua casa, onde trabalhava etc. Não trabalhava nem tinha casa. Mesmo assim, topamos logo. Depois desse dia vieram outras cartas de Rosário e outros poetas. Resultado: em Junho, éramos nove, dos quais oito escritores e o pianista Renato Gama. Foi um pasmo (RUFFATO, 2002, p.81).

Desse modo, além da aptidão para escrita poética moderna, Fusco já na adolescência apresentava competência organizacional e criativa, uma vez que conseguiu obter a contribuição e apoio de escritores brasileiros que foram adeptos à pequena revista criada no interior de Minas Gerais. Nas palavras de Mário de Andrade, o periódico modernista *Verde* foi indiscutivelmente “o agenciador das colaborações brasileiras e estrangeiras” à arte moderna (1976, p. 549). Mais do que um rompimento dos códigos literários do século XIX e início do século XX, entende-se por modernismo um conjunto de experiências de linguagem, uma crítica às estruturas mentais das gerações passadas e um esforço de adentrar com profundidade na realidade brasileira (BOSI, 2015).

Para a pesquisadora Marta Dantas (2016), Fusco criou um novo modelo de prosa que se opunha à produção literária em vigor no Brasil da década de 40, que inclusive afrontava a estética modernista de Mário de Andrade: "Na verdade, o projeto literário de Rosário Fusco ia na contramão do movimento estético modernista de Mário de Andrade, além disso, Fusco não se subordinava ao mestre" (DANTAS, 2016, s/n). Dantas (2016) ainda explica que as obras fusquianas possuem temas que se assemelham, os quais remetem à “[...] fragmentação das personagens; o juízo final; o aborto; o conflito entre desejo e moral; indivíduo e sociedade (DANTAS, 2016, s/n).

As obras literárias de Fusco, com exceção da peça escrita para a organização teatral fundada por Abdias do Nascimento, concentravam-se nas

características do surrealismo, vanguarda de origem europeia incutida ao modernismo, na qual predominavam “[...] a exploração do inconsciente, as narrações do sonho, as experiências com o sono hipnótico e, também, a partir de 1925, a fase de conscientização política [...]” (TELES, 1997, p 171-172). Esse último aspecto do movimento surrealista, responsável por colocar em evidência as contradições sociais, é um dos mais recorrentes na obra fusquiana, o que levou o escritor ser considerado um “agitador cultural rebelde e escandaloso” (OLIVEIRA, 2002, p. 46), pois tinha por principal objetivo provocar e desestabilizar os padrões sociais estipulados pela elite conservadora, principalmente porque esse grupo e seus preceitos já estavam em decadência (FARIA, 2011).

Ainda que a produção de Fusco seja uma ferramenta fundamental para combater e questionar as desigualdades existentes no país, no século XX e inclusive na atualidade, a mesma não foi tão influente em seu contexto de produção, principalmente porque o manifesto surrealista no Brasil não foi tão atuante, o que evidentemente ocasionou o esquecimento de escritores que se dedicavam a esse tipo de arte, como o próprio Rosário Fusco. Além disso, segundo Candido, a produção literária fusquiana não se apropria devidamente dos modelos europeus, de modo a provocar efeitos artificiais, uma vez que a apropriação feita não se caracterizava como antropofágica, pois, de acordo com o estudioso, verifica-se na obra de Fusco uma devoração, porém sem digestão (CANDIDO, 1992). Logo, por Candido ocupar uma posição de poder perante a crítica literária, e por tal posição se traduzir em uma forma de imposição e de dominação cultural ideológica hegemônica, principalmente em relação ao que pode ser considerado literário e de qualidade (ABREU, 2006), a obra de Fusco foi ainda mais esquecida pela literatura brasileira.

No entanto, acredita-se que este não seja o único motivo para o esquecimento e exclusão desse talentoso escritor pelo cânone literário e pela crítica. Para Curvello (2003), Fusco possuía características que eram extremamente estigmatizadas pela sociedade brasileira da década de 20, era pobre, boêmio e mulato, além de seus textos terem sido considerados vulgares, cheios de ironia e sarcasmo, capazes de incomodar muitas pessoas, o que provavelmente impediu que o escritor fosse canonizado na literatura. O processo de canonização envolve relações de poder e peculiaridades, em que o tradicional, o culto e o erudito são privilegiados, de modo a desconsiderar o que se difere deste padrão (GRUIA, 2007).

Os trabalhos dos dois escritores estudados na presente dissertação, Nascimento e Fusco, se encaixam nas literaturas que são deixadas à margem, por se diferirem do padrão construído socialmente.

Nesse sentido, para Dantas (2014),

Apesar da sua significativa produção, marcada pela ironia, pelo insólito e pelo erótico, Fusco ocupa lugar marginal na literatura brasileira do século XX; seu nome está mais associado à sua personalidade marcante, ao seu comportamento boêmio e ao seu paladar afeito ao uísque do que àquela: de maneira geral, os livros de história de literatura brasileira trazem algumas citações informando sua participação na Verde, um comentário ou outro sobre seu trabalho como crítico, ensaísta e ficcionista (DANTAS, 2014, p. 83-84).

Tanto Fusco como Nascimento tinham o propósito de tirar o homem de seu estável conforto e a apresentá-lo às irregularidades existentes na sociedade através da arte literária, de maneira figurativa e simbólica, principalmente no que se refere à desigualdade entre as classes elitistas e as populares. Além disso, ambos os escritores eram negros, o que socialmente já impunha uma outra limitação, ou seja, devido a sua condição racial os mesmos não poderiam ser concebidos como artistas, críticos ou escritores. Evidentemente, por serem autores negros e propositores de temáticas que iam contra os interesses dominantes, as quais se desviam das normas canônicas, tanto Fusco como Nascimento não tiveram em suas épocas o devido reconhecimento e, além disso, foram desconsiderados pelos críticos e, conseqüentemente, nem foram apresentados aos leitores.

Devido à relevância de escritores como Fusco e Nascimento para a sociedade, questionadores das imposições políticas, sociais e culturais, e esquecidos pela crítica, faz-se necessária a revisão constante da literatura e do cânone literário brasileiro, de modo a reconhecer as produções que na época foram apagadas:

[...] é notável a importância da revisitação de obras de autores desconhecidos e o resgate dos mesmos para o cenário literário e cultural do país. Bem como um olhar crítico para o cânone nacional, para que nele se incluam obras e autores que possuem uma produção de qualidade, sendo que esses foram esquecidos pelo fato de serem vozes dissonantes das especificidades que eram tidas como importantes e aceitáveis pelas instâncias de poder de suas épocas (ANDRADE, 2014, s/n).

Em se tratando de pesquisas sobre Fusco e sua produção literária, o número de trabalhos é ainda menor do que os trabalhos dedicados à obra de Abdias do Nascimento. No banco de dados da CAPES, apenas três estudos de pós-graduação estão disponíveis para consulta, dos quais nenhum deles estudam a peça *Auto da Noiva* ou propõem uma análise da mesma, porém se concentram nos romances do referido autor, com foco nas representações surrealistas e fantásticas, ou ainda na sua produção crítica literária e ensaios.

De modo a explorar a qualidade e relevância da literatura fusquiana, Cassiana Lima Cardoso (2008), propositora da dissertação *O dia do juízo: Ironia e tragédia nos infernos de Rosário Fusco*, destaca no romance *Dia do juízo* (1961) diálogos com as noções irônica e trágica da literatura universal, além de verificar questionamentos e problematização dos fundamentos da metafísica, os quais “nortearam o Homem ao longo de sua história e a moralidade de costumes que delinearam sua conduta” (CARDOSO, 2008, p. 6). Desse modo, a pesquisadora apresenta aspectos das obras de Fusco que são recorrentes nas produções de autores clássicos reconhecidos mundialmente, como Aristófanes e Cervantes, além de investigar as realidades que ultrapassam as experiências sensíveis, por meio de reflexões acerca da natureza básica e central do homem. Isso significa que os escritos de Fusco merecem estudos mais aprofundados, uma vez que tais obras estão ligadas a questões humanas existenciais, capazes de tirar o leitor de seu conforto e levá-lo a reflexão sobre temas que assombraram e ainda incomodam a humanidade desde os seus primórdios:

A complexidade de sua escrita merece a atenção dos estudiosos de literatura que se queiram lançar num território inusitado, no qual a estranheza mediante à estrutura de sua narrativa, parece confundir-se com a temática de seus escritos, que incide justamente nas mais intrincadas questões existenciais humanas. No dia do apocalipse fusquiano, o narrador procura, por meio de sua ironia, analisar as relações do Homem com a Morte, Deus, o Destino, questionando a maneira com a qual a Moral e Razão interpuseram-se, ao longo da história da civilização Ocidental, como mediadoras desses conflitos (CARDOSO, 2008, p. 107).

Por se concentrar no romance *Dia do juízo*, não se referir à peça *Auto Noiva* e às representações dessa, a pesquisa de Cardoso pouco contribuiu para o desenvolvimento da proposta da presente dissertação. Todavia, o trabalho possibilitou o reconhecimento de aspectos do romance de Fusco ligados às vanguardas, em especial ao Surrealismo, e ao modernismo brasileiro, principalmente

no que se refere à tentativa desse de questionar a realidade, criticar os valores tradicionais desiguais, além de representar o sentimento de frustração perante a existência de tais valores. Assim como em *Dia do juízo*, temáticas como a frustração, a desaprovação dos valores sociais e a abordagem dessas de maneira irônica podem ser destacadas na peça *Auto da noiva*, a qual será analisada no capítulo seguinte.

Segundo Cecília Gusmão Wellisch (2013), autora da tese *Rumor de Arquivo: Romance e Contágio. Rosário Fusco, c'est la vie!*, o desencanto e frustração perante os eventos sociais que se figuram na obra de Fusco traduzem-se como uma insatisfação do autor que é transposta para sua literatura. O escritor figura sua própria frustração na personagem David, e registra no espaço ficcional de sua obra o seu “impulso desejanste”, o qual refere-se ao seu anseio de superar o apagamento da memória (WELLISCH, 2013, p.06). A frustração pessoal do romancista é averiguada em inúmeros arquivos de Fusco, principalmente nas correspondências trocadas entre ele e Mário de Andrade. A pesquisadora revela que o romance de Fusco, *O agressor*, especificamente, foi escrito com dor, mediante as experiências negativas vivenciais do autor, que são evidenciadas em seus arquivos e correspondências pessoais adaptadas em sua obra (WELLISCH, 2013).

Nesse sentido, com base na temática abordada na peça *Auto da noiva*, principalmente no que se refere à imposição desigual infligida ao negro brasileiro, e à insatisfação do escritor perante tais valores sociais que é evidenciada nos trabalhos de Cardoso e Wellisch, é possível pensar sobre um descontentamento de Fusco frente ao racismo e à discriminação, um dos fatores que o desfavoreceu socialmente e impediu-o de ser reconhecido pela crítica. Evidentemente, por ter proposto uma peça ao Teatro Experimental do Negro, movimento que tinha por principal objetivo a emancipação social e política do negro brasileiro (NASCIMENTO, 1968), Rosário Fusco compreendia que era necessário mostrar ao público e à sociedade como um todo a inconsistência do racismo, bem como defender as identidades negras como parte constituinte das identidades brasileiras.

Além de romancista e dramaturgo, Fusco também foi produtor de poesia, crítico literário, jornalista e colunista. Para o pesquisador Anthony Heden (2008), propositor da dissertação *Rosário Fusco e o Estado Novo*, a proposta literária de Fusco revela o mesmo como um escritor rebelde e injustiçado, questionador da sociedade e das imposições desiguais feitas aos membros da

coletividade. Por outro lado, seus escritos políticos e sociais servem aos ideais do Estado Novo, principalmente no que diz respeito ao nacionalismo, autoritarismo e ao reajuste dos organismos políticos às necessidades do país (HEDEN 2008). Desse modo, para o pesquisador, é como se a produção fusquiana deixasse para a arte o papel de protestar frente a uma visão de realidade injusta, desigual e incômoda, e para os ensaios sociológicos oferecia uma perspectiva teórica conformada com o regime político do Estado Novo de Vargas. Nesse sentido, o teórico conclui:

É como se o trabalho de Fusco fosse, também, além de servir diretamente ao pensamento do Estado Novo, também buscar essa unidade perdida, seqüestrada, a linha que justifica a comunidade formada pelas páginas, comunidade de leitores, de escritores, de comentaristas, do povo em geral. Dessa forma, um Estado populista e que busca a unidade dentro do que é transitório, também poderia fomentar três tipos de sujeito para se constituir: que seja esperançoso (sublime e devedor), responsável (merecedor e competente) e fiel (temerário e afetuoso) (HEDEN, 2008, p.136).

Logo, é possível pensar que Fusco soube harmonizar “o poder materialista do governo com as potencialidades virtuais do espírito; utilizou o talento como o mais escancarado produto de consumo” (HEDEN, 2008, p. 142). O trabalho desenvolvido por Heden configura-se como uma produção de viés sociológico e filosófico, considerando que não completa um estudo crítico de sua produção literária dramatúrgica, como o *Auto da Noiva*, atendo-se mais ao seu trabalho de cunho sociológico e aos romances. No entanto, pode-se observar Rosário Fusco enquanto um sujeito em um meio político ditatorial, possivelmente sem força popular para opor-se às determinações do governo autoritarista, mas que ainda sim questionava as contradições políticas através da arte, o que inviabilizou, dentre os demais motivos mencionados, a sua consagração no cânone literário (FARIA, 2011).

Com base em todas as pesquisas apresentadas, é possível constatar que um número significativamente pequeno das mesmas se concentram nos estudos literários, relacionadas às obras literárias dramatúrgicas tanto de Abdias Nascimento como de Rosário Fusco. Portanto, tendo em vista a relevância das temáticas abordadas por esses autores e o esquecimento dos mesmos pela crítica e pelos leitores, faz-se necessário um estudo crítico de sua produção, de modo a destacar sua importância e seu lugar na literatura brasileira. Embora as contribuições de Abdias do Nascimento sejam notáveis no que se refere ao reconhecimento e valorização das identidades afro-brasileiras, as obras do

intelectual, de cunho literário e social, são quase esquecidas pela academia, principalmente porque este defende interesses de minorias e, assim sendo, o espaço concebido ao intelectual negro é limitado. O mesmo se aplica a Rosário Fusco, escritor e crítico negro que, por meio de sua literatura, visava tirar as classes dominantes de seu conforto, à medida que criticava seus valores e costumes sociais responsáveis pelas desigualdades e pelas contradições da política brasileira.

1.3 O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: MOVIMENTO ARTÍSTICO E SOCIAL

Esta parte da pesquisa tem por intuito apresentar a importância do Teatro Experimental do Negro, enquanto movimento teatral artístico e como projeto social de inclusão do afro-brasileiro, tanto na educação como na inserção deste na discussão política do país, e o papel desse movimento na dramaturgia nacional.

Durante uma fase boêmia, Nascimento, na companhia de outros poetas brasileiros, viajaram pela América do Sul para explorar a arte de outros países latinos, com a intenção de inspirar-se para criar sua própria forma artística e obras de sua autoria. Em Lima, no Peru, Abdias assistiu à peça *O imperador Jones* (1920), autoria de Eugene O'Neill, no teatro municipal. Nesta peça, Nascimento deparou-se pela primeira vez com personagens negras no teatro, mas que não eram representadas por sujeitos negros, porém por brancos que se pintavam para poder figurar as personagens negras. Por consequência de tal situação, Nascimento compreendeu o motivo de nunca ter visto atores negros participarem de peças de teatro e ele próprio nunca ter podido representar: “Está aí por que nunca pude atuar em teatro (no grupo escolar em Franca, sobretudo)! Por que nunca vi ator negro! Por que nunca vi uma peça só para negros! Nunca vi a cultura negra representada no palco: porque os brancos não deixam” (NASCIMENTO apud ALMADA, 2014, p. 64-65).

Por assim ser, determinado a criar um teatro no qual pessoas negras pudessem atuar, bem como evidenciar a cultura de origem africana e trazer aos olhos da plateia a situação social do negro brasileiro, Abdias do Nascimento dirigiu-se a Buenos Aires, na Argentina, onde participou do Teatro del Pueblo. Nesse grupo teatral, Nascimento recebeu lições de teatro por quase um ano, no qual aprendeu a atuar, dirigir, editar roteiros e a produzir espetáculos (ALMADA, 2014). Desse modo,

o ativista afro-brasileiro, em 13 de outubro de 1944, dedicou-se à fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN), aos 30 anos de idade, com o apoio de Aguinaldo de Oliveira Camargo, Ironides Rodrigues, José Herbal, Teodorico dos Santos e Wilson Tibério. Nesse movimento, Nascimento propunha um teatro no qual os negros brasileiros eram diretores, dramaturgos, atores, roteiristas e produtores, de peças de teatro em que a personagem negra era protagonista das tramas, de modo a revelar a realidade a partir de sua própria visão e sem que houvesse estereótipos raciais. A respeito do TEN, o próprio fundador explica:

Um teatro negro do Brasil teria de partir do conhecimento prévio da realidade histórica, na qual exerceria sua influência e cumpriria sua missão revolucionária. Engajado a esses propósitos que surgiu o TEN, que fundamentalmente se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da cultura negro-africana degradados e negados pela violência da cultura branco-europeia; propunha-se a valorização social do negro através da educação, da cultura e da arte. Teríamos que agir urgentemente em duas frentes: promover, de um lado, a denúncia dos equívocos e da alienação dos estudos sobre o afro-brasileiro; de outro, fazer como que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido (NASCIMENTO, 1968, p. 198)

Como aponta Nascimento (1968), o Teatro Experimental do Negro foi fundado com o intuito de levar o negro brasileiro a protagonizar suas experiências, as quais são marcadas pela influência conservadora e discriminatória da elite embranquecida, como também denunciar as injustiças sociais advindas do preconceito racial. O TEN, além de apresentar à sociedade o ponto de vista do negro na história, também objetivava suprir dos afro-brasileiros o sentimento de inferioridade e submissão implantados pelo discurso branco dominante, o qual impedia-os de se opor à exclusão. Para tanto, o negro no teatro brasileiro como protagonista, narrando sua própria história e seus conflitos, promovia ainda a valorização e reconhecimento de sua cultura de origem e a sua religiosidade, as quais por muito tempo e, ainda, são vítimas de julgamento estereotipado.

Como um acerto de contas para Abdias do Nascimento, a peça de estreia do TEN foi a mesma vista pelo intelectual no Peru, *O imperador Jones* (1920), de Eugene O'Neill, dramaturgo que simpatizou com a causa de Nascimento e cedeu para o TEN os direitos de todas as peças que envolviam o negro e sua vida social (ALMADA, 2014). Assim, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, autorizado e com espaço cedido por Getúlio Vargas, a peça de O'Neill foi encenada pelos colaboradores do TEN, dentre eles o próprio Abdias do Nascimento, o qual fez o

papel do imperador Jones. Sobre a peça de estreia do movimento teatral, o fundador comenta: “Só fizemos uma única apresentação de *O imperador Jones*, no Teatro Municipal, que nos foi cedido por Getúlio Vargas. No dia seguinte, a negrada do Brasil todo estava orgulhosa, não se falava de outra coisa! Uma maravilha! Uma coisa linda” (NASCIMENTO Apud ALMADA, 2014, p. 70).

Consequentemente, o TEN conquistou admiração e respeito de vários dramaturgos do teatro nacional e de outros artistas, os quais inclusive ofereceram contribuições ao teatro negro de Abdias. Dentre eles estão Nelson Rodrigues, o qual escreveu a peça *Anjo Negro* para ser encenada exclusivamente pelo TEN, Lúcio Cardoso, autor de *O filho pródigo*, Joaquim Ribeiro, pela peça *Aruanda*, José Moraes Pinho, que escreveu *Filhos de Santo*, Rosário Fusco, criador de *Auto da Noiva*, Romeu Crusoé, pela peça *O castigo de Oxalá*, Agostinho Olavo, autor de *Além do Rio*, Tasso da Silveira, pela peça *O Emparedado*, além da peça *Sortilégio*, autoria do próprio Abdias do Nascimento. Todas as nove peças foram reunidas por Abdias do Nascimento e lançadas na obra *Dramas para negros e prólogo para brancos: Antologia de teatro negro-brasileiro*, publicada em 1961.

Embora o TEN tenha alcançado grande sucesso com os diversos espetáculos promovidos, suas atividades não se resumiam ao teatro e à dramaturgia. A principal proposta do movimento criado por Nascimento era a emancipação política do negro brasileiro, o que, para Nascimento (2003), só poderia ocorrer através da educação:

Quando fundamos o Teatro Negro, ficou desde logo estabelecido que o espetáculo, a pura representação, seria coisa secundária. O principal, para nós, era a educação, e esclarecimento do povo. Pretendíamos dar ocasião aos negros de alfabetizar-se com conhecimentos gerais sobre história, geografia, matemática, línguas, literatura, etc. Por isso, enquanto a União Nacional dos Estudantes nos cedeu algumas de suas inúmeras salas, pudemos executar em parte esse programa (NASCIMENTO apud NASCIMENTO, 2003, p. 289).

Portanto, o TEN viabilizava aos afro-brasileiros formação inicial básica, desde a alfabetização até o estudo das disciplinas seriadas, a qual não era proporcionada pelo Estado brasileiro devido ao racismo, salvo raros casos. Para Nascimento (1968), não era possível se pensar em teatro antes de que os negros fossem alfabetizados e escolarizados, de modo que pudessem compreender o conteúdo contextual e temático das peças escritas e encenadas para o TEN. Logo, o

ensino propiciou aos negros uma melhor compreensão da sociedade em que viviam, em especial da realidade em que foram inseridos, e tornou uma parcela deles capazes de posicionar criticamente frente ao preconceito racial, de modo a combatê-lo e não o aceitar passivamente, o que era recorrente até então devido à falta de instrução (NASCIMENTO, 2016).

Além das disciplinas básicas do currículo escolar, o TEN propiciava a seus participantes cursos de cultura geral e cultura africana, com a intenção de resgatar tais identidades, que já vinham se perdendo por conta da imposição cultural elitista, bem como fortalecer e valorizar a beleza da estética negra na arte e na cultura. Para Almada (2014), o TEN investiu principalmente em

[...] atividades capazes de estimular o protagonismo social, cultural e político da população negra. Na base do seu projeto encontrava-se o fortalecimento da autoestima, da identidade cultural e da estética negra com base na valorização da matriz cultural africana e de uma série de projetos de intervenção social (ALMADA, 2009, p. 80).

O resgate da cultura e valorização da estética africana era essencial. Evidentemente, sem o resgate da cultura e identidades negras, a encenação no palco não faria o menor sentido para os atores que estariam atuando, assim como para os espectadores negros, o que não despertaria nesta classe popular o desejo de luta pela emancipação social e de reconhecimento de suas identidades na sociedade brasileira. Assim sendo, a cena e a dramaturgia partiram de uma proposta muito mais ampla do que foi o TEN, movimento que portava um projeto inovador de conscientização da importância das identidades negras no Brasil e de emancipação dos afro-brasileiros que por séculos foram deixados à margem da sociedade. De acordo com Alexandre (2011), o movimento teatral fundado por Abdias do Nascimento “[...] alfabetizou centenas de negros, lutou em prol de sua inclusão social, combateu o racismo e levou ao teatro vários textos em que o negro brasileiro e sua cultura eram temática central (ALEXANDRE, 2011, p. 341).

Nesse sentido, pode-se dizer que a dramaturgia do TEN, sua representação cênica e as demais atividades do movimento negro, integravam os elementos que, para Nascimento (1981), eram indispensáveis para a libertação dos negros das condições sociais que lhes eram impostas e para a consolidação das identidades afro-brasileiras. Para Duarte (2011), “[...] o TEN opera como centro de

reflexão e difusão do negro, uma verdadeira escola de cidadania” (DUARTE, 2011, p. 419).

Ainda que o teatro seja uma proposta secundária do Teatro Experimental do Negro, é inegável sua relevância para a representação social de uma classe minoritária, tendo em vista que esta modalidade artística, por meio da cena e seus elementos temáticos e simbólicos, é capaz de provocar reflexões e ações capazes de gerar mudanças tanto individual como coletivamente. Tais ações provocadas pelo teatro se traduzem como elementos que o definem como arma política, uma vez que oferece espaço para discussão de questões sociais, econômicas e políticas de determinada classe ou grupo (BOAL, 2013).

Para Boal (2013), todo teatro é político, uma vez que todas as atividades executadas pelo homem são políticas, ou seja, se baseiam na organização, administração e na escolha de cada ação que o sujeito seleciona diariamente para si e para sua vida social. Por se tratar de uma manifestação artística capaz de levar o homem a discutir questões que interferem na vida social de um determinado grupo, e até repensar seu posicionamento perante determinada situação, o teatro tem sido almejado pelas classes oprimidas, como é caso dos sujeitos do TEN, com o intuito de evidenciar um olhar outro sobre as classes marginalizadas. Isso significa que a arte política desenvolvida pelas minorias tem por principal objetivo proporcionar uma nova perspectiva ao opressor acerca das condições impostas ao oprimido, principalmente porque essa modalidade artística é capaz de levar o homem a vivenciar e a compreender as angústias das vítimas de exploração. O teatro também é capaz de causar nos espectadores oprimidos o desejo de transformação social e libertação das amarras assentadas pelo conservadorismo infundado da classe dominante, como defende Boal (2013):

O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. O fim é o começo!

O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é a preparação para ações futuras (BOAL, 2013, p. 18).

Desse modo, fica evidente que o teatro político opera como uma ferramenta modificadora e humanizadora da sociedade, tanto para o opressor como para o oprimido, uma vez que provoca no homem a necessidade de transformar a realidade, com base nas temáticas e assuntos problematizados nas peças. O

processo de compreensão de questões sociais através do teatro atinge também as classes dominantes, à medida que esta modalidade artística discute os contrassensos da humanidade, os quais podem estar relacionados com a opressão social e discriminação das minorias. Nesse sentido, a cena e a dramaturgia do Teatro Experimental do Negro também podem ser concebidas como teatro político, tendo em vista que também abordam em sua temática conflitos que são decorrentes na sociedade, por meio de uma perspectiva de um grupo oprimido. Ao mesmo tempo, o teatro político do oprimido também desperta no próprio explorado o desejo de luta, mediante a gritante irracionalidade social que mantém seu grupo em uma posição desigual e sem que seja proporcionada condições de melhora:

O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recuse a tomar partido – é teatro de luta! É teatro DOS oprimidos PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos, sejam eles operários camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiência física ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à experiência plena (BOAL, 2013, p. 26).

Portanto, o TEN pode ser encarado como uma manifestação artística teatral política do oprimido, à medida que surgiu como uma organização que visava à inserção e à aceitação do negro e de sua cultura na sociedade brasileira, através de uma forma artística escrita, encenada, produzida e dirigida pelos próprios oprimidos, neste caso os afro-brasileiros, além das demais propostas que objetivam a inclusão social através da educação e profissionalização.

Além disso, o TEN participou e foi responsável pela organização de variados congressos e seminários, inclusive de nível internacional, que debatiam temáticas relacionadas ao negro, sua cultura, sua vida social e ao racismo. Desse modo, o TEN tornou-se um movimento revolucionário, à medida que proporcionava meios para que o próprio povo lutasse pela igualdade, seja por um viés social, de modo a desmascarar e enfrentar explicitamente o preconceito nos diversos segmentos da sociedade, que só ocorreu a partir da instrução do TEN, ou por um viés artísticos, como o teatro, a dramaturgia e cena, que funcionam como uma arma manejada para o povo para reivindicar direitos pela voz do próprio oprimido.

Por almejar mudanças em determinados comportamentos da coletividade, o teatro do TEN, seguindo o viés do teatro político do oprimido, pretendeu esclarecer a população acerca das contradições sociais no que se referia

à marginalização e à exclusão dos afro-brasileiros. Desse modo, as experiências apresentadas no palco possuem um começo, ou seja, propõe-se esclarecimento, mas não é apresentado como terminam, pois cabe ao espectador, através das explicações propostas, tomar uma atitude ou ação que modifique seu meio, conforme aponta Boal (2013):

São experiências que se sabe como começam mas não como terminam, porque o espectador está livre de suas correntes e finalmente atua e se converte em protagonista. Porque respondem a necessidades reais do público popular, são sempre praticadas com êxito e com alegria (BOAL, 2013, p. 148).

Obviamente, pela falta de conteúdo artístico protagonizado pelos negros, a cultura afro-brasileira foi pouco difundida na sociedade através da perspectiva do grupo oprimido, o que contribuiu para a construção de estereótipos que condenam as identidades negras. No entanto, embora tenham sido criados muitos discursos contrários, isso não significa que a arte produzida pelo negro se caracterize como sendo inferior aos chamados “Grandes Clássicos da Arte”. Tanto na literatura, poesia, teatro, ou nas artes plásticas, as produções afro-brasileiras detêm expressiva qualidade subjetiva e poética, que inclusive podem ser comparadas com os mais nobres nomes da arte mundial. Aspectos do teatro, da dramaturgia e do conjunto de propostas pedagógicas do TEN podem ser confrontados com aspectos do teatro épico teorizado por Bertold Brecht, no que se refere ao conteúdo e à forma de tais produções, os quais o presente trabalho pretende discutir no capítulo seguinte, de modo a estabelecer paralelos entre ambas. No entanto, faz-se necessário destacar que este estudo não pretende enquadrar ou classificar o TEN como teatro épico brechtiano, mas destacar aspectos em comum entre as propostas destas formas teatrais.

Com os estudos sociais e culturais que revelaram as relações sociais humanas como problemáticas e complexas, a arte tradicional, que defendia o homem como ser totalitário e uno, foi colocada em xeque. Assim, novas formas de se produzir arte surgiram para problematizar a vivência coletiva e suas relações, de modo a romper com o estilo clássico tradicional de cada modalidade artística. No teatro moderno de Brecht, por exemplo, houve uma oposição em relação ao teatro dramático aristotélico, uma vez que este não abarcava ou abordava as relações sociais como conflituosas (SZONDI, 2011).

Assim, diferente da perspectiva proposta pelo teatro dramático aristotélico, a qual se concentra em apresentar somente as relações inter-humanas singulares, o teatro épico de Brecht propõe, além disso, expor as determinantes sociais de tais relações (ROSENFELD, 2014). Para o dramaturgo, seguidor da linha de estudos sociais marxistas, o homem apenas pode ser compreendido de maneira efetiva se todos os processos nos quais está inserido, individuais e sociais, forem levados em consideração sem a exclusão de nenhuma de suas variantes (ROSENFELD, 2014).

Assim sendo, o teatro e dramaturgia brechtiana exhibe não somente uma cena onde ocorre uma ação dramática de forma isolada, porém indica ainda possíveis razões para o acontecimento de uma dada situação representada, uma vez que, para Brecht, a personagem no teatro “é objeto das forças sociais”, ou seja, é influenciado pelas variantes que cercam o seu meio (BOAL, 2013, p. 99).

O teatro épico, devido à exposição de diversas ações humanas influenciadas pelo seu contexto histórico social, passa a ser concebido também como uma ferramenta didática, à medida que é capaz de trazer à consciência do público espectador fatores e comportamentos que necessitam de mudança:

O teatro deve ser épico, também, para corresponder ao intuito didático de Brecht, para esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la. O fim didático exige – segundo Brecht – que se elimine a ilusão, o impacto mágico do teatro tradicional, que, devido, à sua estrutura peculiar, leva o público à identificação intensa com o mundo cênico e o convence da necessidade inexorável dos destinos apresentados (ROSENFELD, 2012, p. 31).

Ao mesmo tempo, a exposição de tais situações, ainda que de forma figurada, tem o poder de suscitar no público o desejo de transformação social e também de respectivas ações para que tais transformações ocorram (ROSENFELD, 2014). É possível observar também aspectos políticos no teatro épico de Brecht, uma vez que a ação da cena teatral não termina no palco, mas serve de iniciativa para mudanças, tanto no que se refere à transformação de concepções individuais, como também nas coletivas, que podem significar quebra de tabus e paradigmas que eram, até então, responsáveis pela falta de compreensão de uma determinada situação social. Ao se referir ao teatro brechtiano, Boal comenta:

[...] uma peça de teatro não deve terminar em repouso, em equilíbrio. Deve, pelo contrário, mostrar por que caminhos se desequilibra a sociedade, para onde caminha e como apressar sua transição.

[...]

Um teatro que pretende transformar os transformadores da sociedade não pode terminar em repouso, não pode restabelecer equilíbrio (BOAL, 2013, p. 113).

Evidentemente, diferente do teatro dramático em que o homem era representado como ser imutável, o teatro épico, marcado pela influência moderna das teorias científicas sociais, encara os indivíduos como seres detentores de uma natureza que está em constante variação, principalmente devido às diversas ações históricas e sociais que estão em paralelo com sua vivência. Assim, o homem, por meio de estudos científicos sociais e das manifestações artísticas, como é o teatro épico, torna-se capaz de reconhecer que os problemas e infortúnios sociais não se traduzem como fatalidades, mas são condições preservadas pela própria sociedade histórica e, assim sendo, podem ser alteradas (ROSENFELD, 2014).

Para Brecht (1978), o espectador do teatro épico, ao contrário do espectador do teatro dramático, é levado a questionar-se a respeito da realidade do homem e as injustiças cometidas contra o mesmo, de maneira a suscitar o desejo de mudança, além de evidenciar que determinadas ações podiam ser diferentes do que acontece na sociedade.

Determinados recursos utilizados por Brecht no teatro épico também são recorrentes em *Sortilégio* e em *Auto da noiva*, de maneira a incluir nas referidas peças, dentre os aspectos já mencionados, um caráter didático. Evidentemente, a utilização desses recursos nas peças do TEN tem por intuito conscientizar o meio acerca das injustiças sociais e políticas cometidas contra o negro brasileiro. Dentre os meios utilizados pelo teatro épico para alcançar seu efeito didático, os quais também são utilizados nas peças do TEN selecionadas para análise, destacam-se o efeito de distanciamento, a utilização do coro, a narração de ações e a paródia, ferramentas que contribuem para que o texto se torne uma forma de engajamento político e de formação de consciência crítica (ROSENFELD, 2014). Na peça *Sortilégio*, por exemplo, é comum o uso do coro, representado pelas Filhas de Santo, para interromper a ação que está em desenvolvimento, e da narração de ações ao invés de representá-las, a qual é feita pelo protagonista de modo a distanciá-lo da situação descrita. Ambos os recursos, conforme postulou Brecht (1967), suscitam no público o desejo de transformação social, uma vez que o leva a

perceber e a repensar contrassensos do meio em que vive. Já, em *Auto da noiva* é recorrente a utilização da paródia, que opera como uma releitura contestadora tanto dos gêneros abarcados na peça (Fusco intitula sua peça de *Auto e de Farsa*), como de comportamentos sociais contraditórios. Os recursos do teatro épico utilizados nas duas peças do TEN serão melhor explanados no próximo capítulo.

Nesse sentido, as características do Teatro Experimental do Negro se assemelham às do teatro épico de Brecht, uma vez que a produção dramatúrgica e cênica de ambos tinha por finalidade a transformação social e a libertação de grupos oprimidos, os quais tiveram sua vivência social prejudicada pela exclusão e pelo preconceito. Além disso, o TEN buscou a libertação da classe dominante, contaminada por infundados preceitos do passado, que impediam o seu desenvolvimento intelectual e político. Portanto, tanto o TEN, de Abdias do Nascimento, como o teatro épico teorizado por Bertold Brecht, buscaram a libertação da sociedade como um todo, a fim de que se construísse um ambiente coletivo igualitário para todos os homens, sujeitos políticos, no qual todos possuam voz e sejam ouvidos pelos demais membros da comunidade.

1.4 A DRAMATURGIA DO TEN E SEU ESPAÇO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA AFRO-BRASILEIRA

Nesta seção, pretende-se situar a produção dramatúrgica do TEN nos conceitos desenvolvidos sobre literatura afro-brasileira, em especial as discussões postuladas pelo professor Eduardo de Assis Duarte (2011).

Como já mencionado, ainda que Abdias do Nascimento tenha sido o principal introdutor da dramaturgia e do teatro afro no Brasil, poucos estudos se dedicaram às obras deste importante escritor e dos demais dramaturgos do TEN. Evidentemente, a intenção de Nascimento ao propor um teatro de negros, ou seja, levar ao palco autores e personagens negros para representar a condição social deste grupo a partir de sua própria perspectiva e sem estereótipos raciais, se traduz como uma das formas de emancipação social e política do negro brasileiro, como também opera no resgate da memória, cultura e religiosidade africana (NASCIMENTO, 1968).

Devido aos preceitos tradicionalistas advindos dos valores europeus, escritores e estudiosos negros como Nascimento e Fusco, foram afastados da academia e da rede básica de ensino, conseqüentemente também das prateleiras

das bibliotecas e das livrarias, por conta de uma visão dominante elitista que não reconheceu a produção destes autores, questionadoras de uma realidade consolidada, como relevantes, principalmente porque operam de maneira opostora ao pensamento conservador estabelecido.

Ainda que já existisse um teatro de negros no Brasil, Nascimento propunha um movimento no qual os negros fossem produtores, diretores, atores e colaboradores de um teatro, cuja temática principal era revelar os problemas e aspirações dos afro-brasileiros que foram ocultados e silenciados pela história oficial. Além disso, foi apenas com a fundação do TEN que houve a primeira publicação de textos dramaturgícos escritos por negros, os quais foram reunidos na primeira antologia de teatro negro brasileiro *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961), organizada por Nascimento. O intelectual afro-brasileiro acreditava que o teatro operava como uma ferramenta artística e humanitária capaz de tirar os espectadores de sua posição de conformismo, de maneira a levá-los a repensar os conceitos e paradigmas estabelecidos, oriundos de uma mentalidade colonial escravagista (NASCIMENTO, 2016).

Por assim ser, uma atenção maior deve ser concedida a dramaturgos, como também a escritores de outros gêneros literários, que trazem na sua produção a realidade pelo ponto de vista das minorias, pois são capazes de levar seus receptores à tomada de consciência sobre as desiguais condições impostas a estas classes, as quais não apresentam bases sólidas de fundamentação (DUARTE, 2011). Tendo consciência da importância da literatura produzida por grupos oprimidos, em especial o dos afro-brasileiros, o pesquisador da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professor Eduardo de Assis Duarte, reuniu na coletânea *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica* escritores e escritoras negros, do século XVIII ao XXI, que apresentavam em suas obras uma temática negra narrada também por uma visão afro-brasileira.

É importante destacar ainda que só foi possível abrir para discussão temáticas sobre literatura negra e literatura afro-brasileira após a consolidação dos primeiros movimentos negros. Dentre os movimentos pioneiros iniciados no continente americano ligados à literatura, Fonseca (2011) destaca o Renascimento Negro Norte-Americano, que se formou a partir de diversos movimentos em que o negro era o protagonista das narrativas ou da poesia. Sobre tal movimento, a estudiosa comenta:

Esse movimento, através de suas vertentes – o Black Renaissance, o New Negro e o Harlem Renaissance – se pautou pela assunção dos vínculos que o ligavam ao continente africano e pela rejeição aos valores defendidos pela chamada “White middle-class” norte americana. Várias publicações lançadas na década de 1920 constituem contribuições importantes do movimento e de suas vertentes por tocarem em questões relacionadas com a segregação vivida pelo negro norte-americano e na luta pela conscientização de seus direitos como cidadão (FONSECA, 2011, p. 245-246).

Movimentos como o Renascimento Negro Norte-Americano influenciaram a consolidação de movimentos negros literários de outros países, os quais tinham objetivos em comum: expor a situação na qual foram submetidos os negros, revelar as consequências da imposição cultural, a busca da valorização de suas origens culturais, além do “desejo do negro americano de proceder à sua própria leitura e interpretação de mundo” (BERND, 1988, p. 26).

Desse modo, tardiamente, por conta das manifestações e luta dos negros por todo o mundo, um enfoque foi concebido às produções deste grupo. Mediante isso, estudos acadêmicos científicos sobre as obras de autores afro-brasileiros foram iniciados, considerando não apenas a temática negra, mas também o estilo e o valor estético de cada produção (DUARTE, 2011). Evidentemente, no campo dos estudos literários, muitas discussões sobre literatura afro-brasileira foram desencadeadas, além da busca pela definição dessa modalidade literária que não é nova, mas que passou a ser estudada com atraso mediante o não reconhecimento das obras de autores negros que se valem de temáticas negras em sua produção.

Consequentemente, como aponta Duarte (2011), não se pode falar em um conceito definitivo e fechado de literatura afro-brasileira, não só devido à quantidade mínima de estudos dedicados a essa forma literária, mas também à pluralidade de produções que se diferem uma das outras, em seus temas e estilos, e que na contemporaneidade tem se multiplicado cada vez mais. Ora, se o próprio conceito de literatura não é categórico, torna-se impossível delimitar as obras afro-brasileiras em categorias decisivas e prontas.

Faz-se necessário dizer ainda que, muito além de obras que trazem o negro como protagonistas das narrativas, a literatura negra brasileira é capaz de refletir e ordenar a consciência social dos membros deste grupo:

A literatura não só expressa como também organiza uma parte importante da consciência social do negro. Ao lado da política, da religião e outras formas de consciência, ela é uma forma singular privilegiada, de expressão e organização das condições e possibilidades da consciência do negro. Conforme a configuração histórica, a situação social, a conjuntura política, os meios de expressão disponíveis, o horizonte intelectual do escritor, as manifestações da consciência social do negro polarizam-se nesta ou naquela direção: fatalismo e resignação, quilombismo e messianismo, denúncia e crítica social, protesto e revolta. Essas e outras polarizações estão presentes em boa parte da poesia e prosa. E refletem as inquietações, as reivindicações, as buscas de alternativas, o sentimento do mundo, que se espraiam por todos os recantos da vida de indivíduos, famílias, grupos e classes; e atravessa a história da sociedade brasileira (IANNI, 1988, p. 196).

Mediante isso, é possível verificar a relevância da produção literária que aborda temas inerentes à vida e à condição do negro, uma vez que se traduz como uma forma de expressão capaz de organizar a consciência dos indivíduos negros, além de oferecer subsídios a estes para transformar sua realidade e mudar sua percepção de si próprios. Tendo em vista a relevância da literatura afro, propõe-se nesse momento discutir e apresentar o que os estudiosos dessa modalidade literária defendem sobre tal manifestação. Para tanto, serão abordadas inicialmente visões de literatura negra proposta por alguns teóricos, até a contemporaneidade, em que propõem estudos denominados de literatura afro-brasileira. Neste trabalho, serão utilizados o conceito e o termo literatura afro-brasileira para se referir à produção literária de escritores negros, como Nascimento e Fusco, dramaturgos focalizados na presente dissertação.

Como já mencionado, o conceito de literatura negra ou então afro-brasileira está em constante transformação, por conta da pluralidade de obras literárias existentes que tratam da temática negra, a qual também é significativamente diversificada. Ainda que esteja mais visível a produção de autores negros na contemporaneidade, tal produção não é recente (DUARTE, 2011).

Diferentemente de movimentos literários internacionais que se esforçaram em produzir uma literatura reivindicatória, valorizando fundamentos estéticos, tais como o Renascimento Negro Norte-Americano e Negritude, no Brasil não houve movimentos que tenham causado tamanha repercussão, salvo o Teatro Experimental do Negro em 1944.

O movimento negro literário brasileiro se iniciou em 1978 com a publicação do primeiro volume dos *Cadernos Negros*, o qual reunia a poesia de oito

escritores que dividiam os custos de produção, bem como reflexões teóricas acerca de literatura negra de seus criadores (FONSECA, 2011).

Sobre os *Cadernos Negros*, Antônio (2005) comenta:

A série *Cadernos Negros*, criada em 1978, é o principal veículo, no Brasil, de produção literária referenciada na cultura e herança de matriz africana. Cada livro, desde a primeira edição, provém de um processo de seleção que inclui leitores, críticos e protagonistas, isto é, escritores e poetas negros. [...] A viabilização da coletânea, [...] se deu graças à cotização de cada um dos autores envolvidos. Os *Cadernos* são, portanto, fruto da organização coletiva de escritores e leitores negros (ANTÔNIO, 2005, p. 13).

Desse modo, revela-se assim o primeiro movimento literário negro no Brasil, o qual, deve-se ressaltar, não contava com apoio governamental ou de instituições privadas, porém era mantido por escritores e poetas negros e, obviamente, com o apoio dos leitores dessa literatura. Por consequência da falta de apoio e investimento, os *Cadernos Negros* permaneceram por algumas décadas sem a devida visibilidade. Ainda sobre as *Cadernos Negros*, Fonseca (2011) comenta:

Os *Cadernos Negros*, principalmente em seus primeiros números, tinham como proposta concreta a produção de uma literatura que, [...], seja percebida como um dos instrumentos necessários ao fortalecimento da consciência de ser negro. Para ser coerente com essa proposta, a coletânea apresenta uma literatura comprometida, de certo modo, com uma posição política e com formas de autoconhecimento. É possível perceber, nas propostas iniciais dos *Cadernos Negros*, a presença da reflexão produzida por Frantz Fanon e por intelectuais do movimento da Negritude, ainda que os poemas e contos se abrissem, de forma concreta, para a discussão dos modos de produção, circulação e recepção dos textos escritos pelo escritor negro no Brasil (FONSECA, 2011, p. 263).

No cânone literário brasileiro é comum nos depararmos com escritores que trazem a figura do negro em suas narrativas, muito antes da publicação do primeiro *Cadernos Negros*. Entretanto, tais obras apresentam o negro brasileiro por um olhar de fora, ou seja, não tratam da vida do negro sob a perspectiva do negro, porém com um olhar estereotipado, preconceituoso e vitimado. Assim sendo, não se pode conceber tal literatura como negra ou afro-brasileira. Para Proença Filho (1988),

[...] será negra, em sentido restrito, uma literatura feita por negros ou descendentes assumidos de negros, e como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições

atávicas, sociais e históricas, se caracteriza por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularização cultural. Lato sensu, será a arte literária feita por quem quer que seja, desde que reveladora de dimensões particulares aos negros ou aos descendentes de negros (PROENÇA FILHO, 1988, p. 78)

Desse modo, a literatura negra deve expor as visões do negro brasileiro sobre seu meio e a sociedade de modo geral, sua ideologia, sua vida social, bem como suas condições históricas. Logo, nessa literatura, deve haver um ponto de vista negro, que trate de sua classe e como esta é recepcionada pelos demais membros de uma comunidade, sua concepção de mundo e que seja capaz de apresentar o seu lado da história, o qual foi escondido e ignorado por séculos, e que a literatura, como arte da representação, tem tentado colocar em foco. Nesse sentido, Bernd (1988) comenta:

[...] o negro assume na poesia sua própria fala e conta a história de seu ponto de vista. Em outras palavras: esse *eu* representa uma tentativa de dar voz ao marginal, de contrapor-se aos estereótipos (negativos e positivos) de uma literatura brasileira legitimada pelas instâncias de consagração (BERND, 1988, p. 50)

Ainda sob o raciocínio da literatura negra como instrumento que possibilita ao grupo marginalizado serem protagonistas de sua história, revelando suas angústias e desejos que até então foram abafados pela elite dominante, vale ressaltar que é uma das funções da literatura “contribuir para libertação do povo: libertação não apenas política, mas mental, fazendo-o compreender em que consiste a liberdade” (BERND, 1988, p. 27).

Mediante o que foi exposto, a literatura produzida por Castro Alves, Aluísio de Azevedo e Adolfo Caminha, José de Alencar, Fagundes Varela, dentre outros importantes nomes da literatura brasileira, não deve ser considerada literatura negra, uma vez que, para Fonseca (2011), tais obras cultivam estereótipos do negro vítima, do negro ruim, do negro selvagem, do negro submisso e do negro pervertido:

A representação do negro como objeto agrega valores e visões forjados no âmbito da escravidão, interessado em afirmar a inferioridade dos negros ou sua condição instintiva – propensos à submissão e/ou à violência. Tais visões ficam evidentes na caracterização de personagens negras infantilizadas ou imbecilizadas, que reproduzem a condição subalterna em que os africanos escravizados viviam na sociedade brasileira (FONSECA, 2011, p. 255).

Dessa forma, é possível verificar a diferença entre literatura negra e a literatura escrita sobre os negros, a qual pode ser portadora de um olhar de fora dos fatos, o que certamente contribui para a continuidade de valores conservadores e sem embasamento. Para Proença Filho (1988), essa visão distanciada da real condição do negro brasileiro, leva à produção de uma literatura em que o negro é representado como objeto, portanto, sem uma atitude compromissada, na qual o negro é visto como sujeito (PROENÇA FILHO, 1988).

Ainda que existam obras literárias brasileiras a reduzirem o negro a condições subalternas, no século XX produziram-se textos que tendiam à superação do preconceito racial e que, em alguns casos, não foram escritos por autores negros, mas por autores brancos que compreendiam a sociedade brasileira como constituída de variadas identidades culturais e a importância e relevância de cada uma delas. Dentre essas obras, para Fonseca (2011), está a produção do escritor baiano João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro* (1984), a qual

[...] procura narrar a história da formação da sociedade brasileira entendida como resultado de diferentes modos de violência que caracterizam o encontro dos colonizadores com o gentio e com os oriundos da África. O romance, [...], constitui referência significativa para se estabelecer um contraponto com as chamadas narrativas de fundação. Assumindo o modelo híbrido dessas narrativas, misto de criação artística e referencial histórico, o romance propõe rastrear a herança indígena e africana do povo brasileiro para dessacralizar os mitos de harmonização que emolduram a face grandiosa do país (FONSECA, 2011, p.261).

Por conta dessa preocupação em trazer a memória do negro à luz da sociedade, sem estereótipos raciais ou preconceito, mas com uma preocupação em mostrar o lado do negro na história brasileira, Ribeiro pode ser considerado produtor de uma literatura negra, ou seja, como defende Bernd (1988), por escrever uma obra que “emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciativo que se quer negro” (BERND, 1988, p. 22). Desse modo, no sentido *lato sensu*, como expõe Proença Filho (1988), *Viva o povo brasileiro* se traduz como um dos romances concebidos como literatura negra, ainda que tenha sido proposto por um escritor branco, ou seja, um indivíduo que não sofreu limitações impostas pelo preconceito racial, e que ainda persistem na atualidade.

Mesmo que Zilá Bernd e Proença Filho reconheçam a literatura negra como aquela produzida por indivíduos que se posicionam negros, seja qual for

sua cor, o professor Eduardo de Assis Duarte (2011) acentua o conceito de literatura afro-brasileira, o qual remete a escritos e escritores negros, deixando de lado a concepção de literatura negra defendida por Bernd e Proença Filho, no que tange, por exemplo, à indiferença à cor da pele do escritor.

Para Duarte (2011), o conceito de literatura negra teorizada por Bernd se traduz em uma literatura significativamente abrangente, o que enfraquece os efeitos do conceito no nível teórico e crítico, em decorrência “da militância e celebração identitária ao negrismo descomprometido e tendente ao exótico, passando por escritos distantes de uma postura como de outra” (DUARTE, 2011, p. 381).

Por assim ser, Duarte (2011) se apegua ao termo afro-brasileiro, o qual, segundo ele

[...] por conta de sua própria configuração semântica, remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos. Processo de hibridação étnica e linguística, religiosa e cultural. De acordo com o pensamento conservador, poder-se-ia dizer que afro-brasileiros são também todos os que provêm ou pertencem a famílias mais antigas, cuja genealogia remonta ao período anterior aos grandes fluxos migratórios ocorridos desde o século XIX (DUARTE, 2011, p. 381-382)

Dessa forma, os estudos propostos por Duarte (2011) focalizaram a literatura produzida exclusivamente pelo negro brasileiro, ambos entendidos como sujeitos de uma enunciação própria, que tratará da condição histórica e social de tais indivíduos, com o intuito de expor sua visão de mundo perante a elite embranquecida e que não reconhece ou valoriza as culturas oriundas do continente africano. Conseqüentemente, o negro será protagonista dessas narrativas, nas quais há implícita ou explicitamente uma busca por compreensão, aceitação, respeito e valorização.

De modo a contribuir com a perspectiva do professor Eduardo de Assis Duarte, ou seja, a sua visão de literatura afro-brasileira e quem são seus produtores, Lobo (2007) argumenta:

Poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo) (LOBO, 2007, p. 315).

Diante disso, é possível compreender o motivo do romance *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, por exemplo, não pode ser considerado afro-brasileiro de acordo com a concepção de tal literatura por Duarte, pois além do escritor da obra em questão não ser negro ou descendente de negros ou africanos, estamos diante de um enunciador e de um narrador que não se definem como negro, embora compreenda a angústia, sofrimento e injustiça infringidas a esse povo e se posiciona contra tal evento. Tendo consciência da história brasileira que deixa o negro à margem, Ribeiro coloca em realce a riqueza da cultura de origem africana, seu misticismo e sua contribuição para a afirmação da(s) identidade(s) brasileira(s). Portanto, enquanto Bernd (1988) aproxima a obra de Ribeiro dos conceitos teorizados sobre literatura negra, Duarte (2011) afasta a literatura do escritor baiano das definições acerca da literatura afro-brasileira.

Para Duarte (2011), a literatura afro-brasileira tem início no século XVIII, com Domingos Caldas Barbosa e sua obra mais famosa *Viola de Lereno*, e perpassa até os dias de hoje. No século XIX, Duarte (2011) destaca escritores como Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis, José do Patrocínio, Paula Brito, Luiz Gama, Gonçalves Crespo e Cruz e Sousa.

No que se refere a Machado de Assis, um dos maiores nomes da literatura brasileira e universal, existe um número significativo de estudos que discutem a representação afro-brasileira em suas obras, ainda que este escritor nunca tenha assumido o papel de escritor negro. Assim como Rosário Fusco, e diferente de Abdias do Nascimento, Machado de Assis não se envolveu com a militância e os movimentos negros que denunciavam o racismo e a discriminação no contexto brasileiro. Entretanto, de forma crítica e irônica, marcas da escrita machadiana, o autor carioca expõe em seus textos representações do negro brasileiro, de modo a questionar os valores sociais de sua época, os quais detinham visões deturpadas sobre o negro e sua identidade cultural (LOPES, 2014). Para Lopes (2014), contos machadianos como “O caso da vara” e “Pai contra mãe”, publicados na coletânea *Relíquias de casa velha* (1906), além dos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Esaú e Jacó* (1904), por exemplo, demonstram o olhar analítico do escritor em relação à marginalização do negro já naquele período, com seu toque de ironia e sarcasmo. No entanto, evidentemente, o cenário brasileiro das obras machadianas não permitia o questionamento e a

denúncia direta das contradições sociais que condenavam e desfavoreciam os afro-brasileiros, o que pode ter inibido do autor um olhar mais atento e direto à causa. Porém, tais escritos já clamavam contra as injustiças da coletividade que atingiam os negros, o que, desse modo, revela a preocupação de Assis em incomodar e contestar a posição política dos sujeitos (LOPES, 2014). Nesse sentido, torna-se impossível não considerar Machado de Assis como produtor de uma literatura afro-brasileira, ainda que não tenha se declarado como tal.

Do século XX até a contemporaneidade, de acordo com os registros de Duarte (2011), o número de escritores afro-brasileiros aumentou significativamente, e, dentre eles estão: Lima Barreto, Solano Trindade, Abdias do Nascimento, Carolina Maria de Jesus, Mestre Didi, Joel Rufino dos Santos, Paulo Lins, Ademiro Alves (Sacolinha), Cristiane Sobral e muitos outros.

Ainda de acordo com Duarte (2011), além das discussões conceituais sobre literatura afro-brasileira, o teórico considera alguns elementos como identificadores dessa modalidade artística, tais como

[...] uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um *ponto de vista ou lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo (DUARTE, 2011, p. 385).

Dessa forma, compreende-se que Duarte (2011) avalia cinco elementos para identificar uma obra literária como afro-brasileira ou não, os quais se remetem à temática, à autoria, ao ponto de vista, à linguagem e ao público. No entanto, é indispensável destacar que o estudioso defende essa modalidade da literatura como detentora de um conceito ainda em construção, e, por assim ser, não a define de maneira fechada e conclusiva. Consequentemente, ainda que haja estudos, dentre eles o do professor Eduardo de Assis Duarte, que tentam estabelecer padrões nas obras consideradas afro-brasileiras, fechar a definição não é possível.

Mesmo diante de divergências de conceitos entre literatura negra e literatura afro-brasileira, e também diferenças de concepções entre ambas, para Fonseca (2011) existem decorrências em comum entre as mesmas:

Deve-se destacar que, na literatura dita negra ou afro-brasileira, as imagens do negro circulam com intenções que se marcam pela autoconscientização e pela imposição de ampliar o espaço de visibilidade dos negros e de seus descendentes, independentemente da cor da pele, do tipo de cabelo ou da carnadura do corpo. A luta por maior visibilidade nos diferentes espaços com que se desenham os mapas das cidades atuais almeja reverter as associações que ligam o negro à feiura, à sujeira, ao que fora dos padrões determinantes de um gosto estético e construir uma semântica que esvazie os significados negativos gravados no corpo negro e nos lugares por onde ele é levado a circular (FONSECA, 2011, p. 266).

Diante disso, pode-se ver que a maior relevância da literatura produzida por negros se traduz na superação dos obstáculos impostos ao grupo de origem africana desde o período escravocrata. Assim, essa literatura busca a conscientização social frente à desigualdade, discriminação racial, além do reconhecimento do negro como membro e cidadão ativo da sociedade, detentor de culturas peculiares dentre as milhares existentes. Sobre a dualidade entre literatura negra e afro-brasileira, e também suas semelhanças, Fonseca (2011) ainda completa:

Transitando sempre em vias de mão dupla, as expressões assumem as contradições inerentes à sua utilização, mas permitem que se pense na vasta produção de textos que instigam à reflexão sobre a função da literatura que se volta para os seguimentos excluídos ou neles produzidos, fazendo-se, no campo da arte, instrumento capaz de produzir efeitos significativos de mudança em cenários culturais e atitudes (FONSECA, 2011, p. 272).

Ambas literaturas, tanto a teorizada literatura negra como a afro-brasileira possuem um papel fundamental na sociedade e na formação do homem, seja este negro ou branco. Ainda que a literatura negra abranja escritores que não são negros, os quais, portanto, não sofreram as injustiças e diferenças desencadeadas pelo preconceito da cor, é relevante considerar que tais autores integram um grupo de branquitude. Compreende-se, nesta pesquisa, branquitude como um “[...] um movimento de negação da supremacia branca enquanto expressão de humanidade” (PIZA, 2005, s/n), e que, desse modo, reconhece a importância das identidades negras sem qualquer diferença perante as demais (PIZA, 2005). Assim sendo, os propositores brancos de literatura negra, por compreenderem os processos sociais injustos, tentam, através da arte, conscientizar o meio acerca das infundadas acepções do racismo e da exclusão, assim como também fazem os poetas negros. O escritor baiano Jorge Amado pode ser visto sob

essa perspectiva, uma vez que suas obras foram empáticas à cultura afro-brasileira e as religiosidades de matrizes africanas, ao mostrá-las como importante elemento da formação cultural brasileira. Devido as temáticas abordadas nas obras e a consciência social que emanam da escrita dos autores de literatura negra, na acepção de Bern (1988), mesmo sendo brancos, tais obras podem ser consideradas tão importantes quanto as produções sugeridas por autores negros, propositores de uma, então, literatura afro-brasileira. Da mesma forma, também é reconhecida na presente pesquisa a diferença de conceitos entre tais literaturas, as quais são teorizadas por distintos estudiosos de forma consistente e significativa. Reforço que na presente pesquisa elementos ligados ao termo literatura afro-brasileira, teorizados por Eduardo de Assis Duarte (2011), serão utilizados para tratar das peças do TEN que foram selecionadas para análise.

Dentre os autores apresentados na coletânea organizada por Duarte, está Abdias do Nascimento, apresentado como fundador do Teatro Experimental do Negro, o primeiro movimento teatral e dramático negro que publicou uma antologia de teatro afro-brasileiro, o que evidentemente repercutiu significativamente no contexto social da época. O teatro proposto por esse movimento preocupava-se com a representação social do negro brasileiro, de modo a questionar e problematizar a postura elitista conservadora, responsável pela exclusão social das classes minoritárias, o que, segundo Duarte (2011), é um dos propósitos de uma literatura afro-brasileira.

A partir dos conceitos sobre literatura afro-brasileira expostos até aqui, especialmente os postulados por Duarte (2011), torna-se possível pensar tanto a peça de Nascimento como a de Fusco dentro das perspectivas apresentadas pelos estudiosos da área.

Na peça *Sortilégio*, o leitor/ espectador é surpreendido por um protagonista que expõe explicitamente como é ser negro em contexto no qual o racismo é presente. Durante a peça, Emanuel conta que já havia sido preso diversas vezes simplesmente por ser negro, ainda que tenha abdicado de suas identidades afro-brasileiras para ser aceito pelo meio. Além desse aspecto social, a peça também traz elementos da cultura de origem africana, como os rituais e os Orixás, envolvidos diretamente com a trajetória de transformação de Emanuel em seu reencontro com a ancestralidade. No contexto retratado na peça, as divindades e os cultos afro opõem-se aos conceitos pejorativos criados no período colonial,

responsáveis pela propagação do racismo, o que, desse modo, proporciona a afirmação da religiosidade afro pelo ponto de vista do negro. A reafirmação das identidades negras pode ser verificada na peça de Nascimento através do fragmento a seguir, o qual evidencia o desapego do protagonista dos valores criados pelo branco que mantinham o povo negro em condição subalterna:

EMANUEL – [...] Me roubaram tudo. Melhor. Muito melhor assim. (gritos, intercalados de forte riso e triunfo, que vai até o fim da peça). Agora me libertei. Para sempre. Sou um negro liberto da bondade. Liberto do medo. Liberto da caridade e da compaixão de vocês. Levem também esses molambos civilizados, brancos (NASCIMENTO, 1961, p. 193).

Na peça, a tomada de consciência de Emanuel ocorre através da influência das divindades africanas, as quais, à medida que se manifestam durante ritual de candomblé e se envolvem com o protagonista, esclarece o mesmo sobre as iniquidades impostas aos negros. Os Orixás são retratados na peça como entidades ancestrais que dão força ao homem negro, representados em estreita relação com Emanuel, para superar os obstáculos, os desafios e as limitações impostas pelo cotidiano, e não como seres demoníacos como aponta o discurso conservador.

Ainda na peça de Nascimento, mediante a apresentação da cultura e da vida social dos afro-brasileiros por uma voz autoral negra que mostra a sua visão da realidade, apresenta-se um lugar de enunciação deste grupo político e cultural. Há em *Sortilégio* uma preocupação em contestar o discurso elitista, que relata apenas um lado da história, silenciando as classes minoritárias, como é claro na passagem a seguir:

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 domésticos... 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 (NASCIMENTO, 1961, p. 193).

Assim sendo, verifica-se uma preocupação do enunciador em revelar seu próprio ponto de vista dos fatos, contrariando os discursos dominantes que rebaixavam o negro. Além disso, Nascimento, principalmente através dos Pontos dos Orixás, forma de culto às divindades do candomblé, revela aspectos da cultura de origem africana que se contrapõem ao discurso branco utilizado para desacreditar a cultura afro, o que contribui significativamente para a afirmação social

das identidades negras na sociedade brasileira. Dentre os Pontos entoados na peça está o de Exu:

Ê pomba-gira-ê – “Vamo Saravá”
 Eu quero a pomba-ê – “Vamo Saravá”
 Prá “risca” ponto-ê – “Vamo Saravá”
 “Na minha terreiro” ê – “Vamo Saravá”

Ê Kolôbô-ê
 Abre caminho-ê
 Na fé de Zambe-ê
 Esse Quimbanda-ê

Ê pomba-gira ê – “Vamo Saravá”
 Exu-Tranca-Rua-ê – “Vamo Saravá”
 Exu Tiriri-ê – “Vamo Saravá”
 Exu Barobô-ê – “Vamo Saravá”
 (NASCIMENTO, 1961, p. 194)

Os elementos míticos presentes na peça, como os Pontos dos Orixás, de Nascimento referem-se à representatividade destas divindades, as quais realçam o seu caráter benigno, e não diabólico como anunciam as expressões regressistas. O ponto de vista do negro, como constante enunciativa na peça, é fundamental para essa expressão contestatória e, ao mesmo tempo, de afirmação cultural. Tema voltado à cultura, religiosidade afro, problemas sociais relativos à condição negra, voz autoral e protagonismo negro, juntos, contribuem para, artisticamente, representarem outro viés histórico e político da condição de mulheres e homens negros.

Os temas afro-brasileiros da peça de Fusco concentram-se nas dimensões sociais representadas pelas personagens, principalmente em relação à marginalização e à exploração da mulher e ao almejo pela extinção da raça negra. Essa denúncia é feita através do destino imposto às personagens femininas da peça, ou seja, de gerar filhos de homens brancos, os quais são isentados de qualquer tipo de obrigação, tanto com a mulher como com a criança. Nesse sentido, o questionamento aos valores dominantes é feito através da apresentação de contradições sociais, principalmente em relação aos valores firmados pela religiosidade católica. Na peça *Auto da noiva*, o leitor/ espectador é confrontado com um grupo de indivíduos que prezam os princípios cristãos, mas que, ao mesmo tempo, desrespeitam estes fundamentos quando se tratam de eventos ligados a indivíduos negros. Como se sabe, o conservadorismo religioso desaprova a

consumação de relações sexuais e gravidez antes do matrimônio. No entanto, na peça de Fusco, quando se trata dos negros, tais princípios e normas não são levados em consideração pela coletividade, uma vez que as mulheres são violentadas e seduzidas por homens brancos, os quais, em nenhum momento do texto, são responsabilizados por tais atos. A peça revela que as mulheres negras que são engravidadas por homens brancos, são abandonadas por estes e destinadas a se casarem com homens negros, sem que haja qualquer questionamento das mesmas personagens acerca das regras sagradas do casamento e da concepção. Fica provado no texto que tais fatos ocorrem, pois é almejado pelo meio a extinção da raça negra:

BRANCO:

Meu amor te clareou.
Branca estás.
Branca serás,
Pela tua geração (FUSCO, 1961, 140).

O trecho a seguir mostra o descaso do Branco, o qual, depois de engravidar a Filha, desconsidera os fundamentos postulados pela Igreja, os quais, em tese, definiriam o seu casamento com a protagonista da peça, e isenta-se de tal responsabilidade, o que já era comum ocorrer no contexto da trama:

VOZ DO BRANCO:

Podes, sim, tudo se pode.
Já me informei a respeito.
Lá de onde venho ensinaram
Que pra todo caso há jeito.
Teu caso é diário:
Dentro do vulgar está.
Lá de onde eu venho ensinaram
Que amor perfeito não há,
Na Terra, bem entendido:
Assim, pois, ensinaram lá (FUSCO, 1961, p. 153).

Portanto, pela invalidação de regras sagradas, as quais ao mesmo tempo são extremamente acreditadas no contexto da obra de Fusco, o receptor do texto é convidado a repensar o cenário que também faz parte de sua realidade.

As denúncias apresentadas em *Auto da noiva* realçam um lugar de enunciação afro-brasileiro, também no quesito político, pois pretendem pelas ações representadas defender o negro e esclarecer o meio acerca dos contrassensos que

foram introduzidos em sua vida social. Logo, a peça de Fusco reúne peculiaridades que são inerentes a uma literatura afro-brasileira.

Como apresentado, antes da fundação do TEN, não se tinham textos dramáticos negros ou afro-brasileiros publicados que destacassem aspectos da vida social deste grupo a partir de seu ponto de vista e sem estereótipos raciais. Nesse sentido, baseando-se nos conceitos discutidos por Duarte, pode-se dizer que a dramaturgia do TEN, com exceção das peças escritas por autores brancos, como é caso da peça *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues, é a primeira manifestação no campo da dramaturgia de uma literatura afro-brasileira. É importante destacar que a publicação de textos dramáticos da modalidade afro-brasileira ocorreu tardiamente no Brasil, especificamente em 1961, e desde então não foram organizadas outras antologias de peças que abordem esses aspectos. No levantamento de escritores feito por Duarte (2011), apenas dois dos escritores são dramaturgos, sendo um deles o próprio Abdias do Nascimento, o qual é autor de apenas duas peças, *Sortilégio – Mistério Negro* e *Sortilégio II – Mistério Negro de Zumbi Redivivo*, e o outro escritor de teatro negro trata-se do paraense Carlos Correia Santos.

Portanto, as peças do TEN tornam-se extremamente importantes para o teatro afro-brasileiro, uma vez que foram apresentadas a partir deste movimento peças para uma sociedade conservadora, portadora de um pensamento escravocrata, nas quais a temática negra é foco da narrativa, acompanhada por marcas linguísticas específicas da afro-brasilidade, um lugar de enunciação social e político afro-brasileiro, além de uma autoria negra. Claramente, essa dramaturgia afro-brasileira se tornou significativa, pois rompia com a representação do negro na arte teatral e, desse modo, desconstruía a imagem pejorativa fixada sob o negro, estabelecida no período colonial (NASCIMENTO, 2003).

Nesse sentido, uma vez que o teatro e a dramaturgia do TEN expõe a condição social do negro a partir de seu ponto de vista, o que contraria os relatos da história oficial, essa arte da representação afro-brasileira pode atuar como uma poderosa ferramenta de transformação social e política, pois é capaz de despertar no homem reflexões sobre si e seu meio que, até então, não eram considerados pela coletividade (BOAL, 2013). A dramaturgia e a representação cênica proposta pelo TEN se traduz como um instrumento que possibilita ao homem repensar os conceitos equivocados, os quais foram criados sobre as identidades afro-brasileiras,

e, a partir daí ressignificar a si e seu meio, tendo como base uma tomada de consciência instigada pela arte teatral, o que, desse modo, evidencia uma atividade política (BOAL, 2013). Através da arte, a tomada de consciência das injustiças sociais ocorre de maneira mais eficiente do que pela exposição científica, uma vez que aquela, utilizando-se de uma linguagem simbólica e metafórica, atua no inconsciente do homem de modo a fazê-lo reconhecer os percalços existentes em si mesmo e em seu meio (CANDIDO, 2002).

As peças do Teatro Experimental do Negro, por apresentar a luta dos negros pela libertação das imposições sociais e dos conceitos pejorativos criados sobre as suas identidades culturais, representa no âmbito nacional uma forma de teatro político, uma vez que a produção deste, assim como as obras do TEN, por meio do levante da espada, almeja esclarecer a sociedade acerca das injustiças sociais e, assim, emancipar as classes oprimidas.

Assim sendo, a propagação de discursos que levam tanto o homem branco como o negro a crerem em um suposto primitivismo da cultura negra e de seu sistema de crenças, resultou na não aceitação de suas raízes pelo próprio grupo oprimido. Isso ocorreu porque o processo de construção identitária de cada civilização está atrelado às condições sociais em que cada grupo está inserido, os quais são construídos historicamente, tendo como base as condições oferecidas para o desenvolvimento de tal grupo (WOODWARD, 2014). Desse modo, na presente dissertação o conceito de identidades será adotado para se referir, principalmente, aos negros brasileiros, os quais tiveram que abdicar de sua cultura de origem e se adaptar a um novo sistema cultural imposto pelos brancos. Logo, as identidades culturais do grupo oprimido passaram por um processo de transição e deslocamento, os quais também são discutidas neste trabalho.

Obviamente, devido à invisibilidade atribuída à cultura negra, os afro-brasileiros foram forçados a adotar preceitos, costumes, linguagem e crenças advindos das civilizações europeias, para que pudessem sobreviver no “Novo Mundo”. De acordo com Hall (2015), os grupos coagidos a abdicar de seus costumes passaram por um grave processo descrito como “tradução cultural”, evento no qual os povos escravizados foram retirados permanentemente de seu local de origem e compelidos a assimilar uma nova cultura, sem que se esqueçam dos costumes e tradições de origem.

A recusa pela cultura do outro e a tentativa de levá-lo a se adaptar a uma cultura estipulada como dominante ocorre devido à desestabilidade que diferentes culturas provocariam em uma identidade “pura” e imutável, o que os defensores da tradição conservadora não permitiriam:

Culturas estáveis exigem que as coisas não saiam de seus lugares designados. Os limites simbólicos mantêm as categorias “puras” e dão às culturas significados e identidades únicos. O que desestabiliza a cultura é a “matéria fora do lugar” – a quebra de nossas regras e códigos não escritos. A terra no jardim é boa, mas em um cômodo é “matéria fora do lugar” – um sinal de poluição, de transgressão das fronteiras simbólicas, de tabus violados. O que fazemos com a “matéria fora do lugar” é varrê-la, jogá-la fora, restaurar a ordem do local, trazer de volta o estado normal das coisas (HALL, 2016, p. 157).

Desse modo, pode-se perceber que as imposições culturais sob os grupos minoritários ocorreram a partir da desestabilidade que essas identidades desconhecidas e distintas provocaram nos preceitos dominantes de seu período. O preconceito referente às culturas minoritárias surge quase que exclusivamente da discriminação da diferença, proveniente do período colonial, o qual foi transmitido de forma geracional até a contemporaneidade, uma vez que ainda hoje se conservam valores tradicionais e prejulgamentos, que refletem nas culturas marginalizadas.

Diante da fragmentação identitária desencadeada pela tradução cultural, no caso dos grupos postos à margem, principalmente a gerada dos efeitos da globalização que atinge todas as classes, dominantes e populares, na pós-modernidade, os sujeitos passam a buscar questões em seu passado com o qual ainda possuem relações, conforme expõe Hall (2014):

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm haver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação” afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios (HALL, 2014, p. 108-109).

Com base nos apontamentos acima, é possível identificar uma preocupação maior dos sujeitos que tiveram que abdicar de suas raízes em questionar a maneira que são representados pela história e pelas artes. Portanto, tendo em vista a imagem pejorativa do negro que se formou no período colonial e

que se propagou com intensidade posteriormente, a forma que estes foram representados pelos grupos dominantes desencadeia nesse povo marginalizado o desejo de representar a si mesmos, seus conflitos e suas angústias perante a imposição cultural, seja nas artes plásticas, na literatura, na poesia, no teatro, na dança ou na música. Em se tratando especificamente da literatura negra, Zilá Bernd (1988) defende:

[...] a literatura negra surge como uma tentativa de preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a “cultura negra” foi considerada fora-da-lei, durante o qual a tentativa de assimilar a cultura dominante foi o ideal da grande maioria dos negros brasileiros (BERND, 1988, p. 22-23).

A literatura é um dos recursos de representação social e cultural de todo e qualquer movimento, a qual apresentará o discurso de um determinado grupo e, conseqüentemente, excluirá o discurso do outro ou o abordará a partir de seu ponto de vista, o que também significa deixar a perspectiva do outro de lado. Desse modo, torna-se claro que as identidades, embora sejam conjuntas, são também marcadas pela diferença, a qual se refere a um discurso do “eu” e do discurso do “outro”, ambos deixando o outro de fora (SILVA, 2014b).

Nesse sentido, as formas de representação humana proporcionarão uma perspectiva individual, que também não deixa de ser coletiva, dentro de um determinado meio ou grupo social. Tais representações se baseiam na maneira como o sujeito encara uma realidade, a qual também é responsável pela constituição do próprio pensamento humano e seu posicionamento perante as situações adversas. Os efeitos da globalização, por conta da desigualdade desse processo, anunciam com maior vigor as identidades que a elite dominante conservadora julga adequadas, o que coloca em crise as demais identidades e restringe seus efeitos à periferia e à marginalidade.

Em *Sortilégio*, considerando os estudos culturais acerca de identidade apresentados, constata-se a descentralização das personagens representadas por conta da aculturação imposta pelo branco e a proibição da manifestação das identidades negras. O herói Emanuel, detentor de identidades afro-brasileiras, na idade adulta se viu obrigado a abandonar suas crenças e adotar as formas culturais brancas, as quais discriminavam os preceitos oriundos da religiosidade afro. Logo, no decorrer da ação dramática, o protagonista evidencia o

deslocamento identitário sofrido pelo povo colonizado, principalmente porque mesmo tendo se adaptado à realidade estabelecida, ele, como os demais afro-brasileiros, não obteve aceitação pelo meio, conferindo-lhe um estado de conflito:

EFIGÊNIA – [...] Aqueles policiais te derrubaram... bateram tanto em você... no corpo... na cabeça... sangue espirrando... Oh, meu Deus! O delegado rasgou sua carteira de advogado, jogou tudo no lixo...
 VOZ AGRESSIVA – Metam o doutor africano no xadrez!
 EMANUEL (sem ênfase, irônico) – Covarde!
 EFIGÊNIA (censurando) – Você procedeu como malandro de morro, Para que, então, diploma, anel de grau no dedo?
 EMANUEL – Chega, não quero lembrar (NASCIMENTO, 1961, p. 179).

Já na peça de Fusco, a Filha vive o mesmo deslocamento identitário por ter sido destinada a servir aos interesses elitistas, os quais se contrapõem às sagradas acepções de matrimônio que também integravam suas identidades. No decorrer da trama, a Filha é seduzida pelo Branco, o qual lhe prometeu casamento e, conseqüentemente, salvá-la da deplorável situação social em que se encontrava. Evidentemente, a promessa feita pelo Branco causou empolgação na heroína, tendo em vista que o cenário retratado na peça *Auto da noiva* não permitia a união entre pessoas de diferentes raças e também não concebia uma cerimônia de casamento para pessoas negras. Como aponta uma das personagens da peça de Fusco, o negro não se casava, apenas “juntava”: “VIZINHA II – [...] Preto não casa, junta. É o que dizem e é o que se vê. Mas eu não concordo com isso” (FUSCO, 1961, p. 132).

A confusão identitária da Filha se dá pela possibilidade de romper com as normas estipuladas, a proposta de casamento feita pelo Branco, e, ao mesmo tempo, o pedido de casamento feito pelo Namorado, rapaz negro que realmente está apaixonado pela protagonista. No contexto da peça, casar-se com o Namorado significaria conservar-se como negra, condição marginalizada, e casar-se com o Branco resultaria na libertação das limitações fixadas à raça. Já na peça *Sortilégio* há o casamento entre um homem negro e uma mulher branca o que, aparentemente, traduzia-se para Emanuel em ascensão social, porém a sociedade continuava a tratá-lo de modo violento. Portanto, a peça de Abdias é a explicitação dos resultados nada positivos da união entre brancos e negros.

Portanto, a produção afro-brasileira, em especial a dramaturgia do Teatro Experimental do Negro, é extremamente importante para a arte e para a sociedade como um todo, pois resgatam a memória e a cultura negra, silenciadas

pelas classes dominantes, e levam à coletividade uma nova perspectiva da história do país, a qual foi construída de uma forma unificada e sem que fosse considerado a contribuição dos negros e demais classes populares para a firmação das identidades brasileiras.

Há contribuição de Abdias do Nascimento à dramaturgia nacional, uma vez que foi o principal responsável pela criação de um movimento em que a literatura dramática que focalizava o negro brasileiro como protagonista das tramas “e que tivesse sua cultura como mote principal de reflexões para literatura e para a sociedade brasileira” (ALEXANDRE, 2014). Na peça *Sortilégio – Mistério Negro*, de modo a representar os conflitos ideológicos e identitários da personagem Emanuel, Nascimento coloca em foco um protagonista que nega sua cultura de origem para sobreviver em uma sociedade onde os padrões europeus são os únicos aceitáveis. No entanto, ainda que Emanuel se torne advogado, adote uma religião cristã, escolha uma mulher branca e viva de acordo com as normas impostas pelo contexto, o protagonista, mesmo assim, é, durante toda sua vida, vítima de discriminação e racismo. Nesse sentido, considerando o discurso da peça de Nascimento, é possível concluir que mesmo que o sujeito se torne um “negro de alma branca” o mesmo não terá espaço ou voz na sociedade na qual está inserido (NASCIMENTO, 2016).

Assim como a peça de Nascimento, o texto dramatúrgico *Auto da noiva*, de Rosário Fusco, denuncia a marginalização e perseguição infringidas aos negros brasileiros. Nessa peça, o leitor se depara com a personagem da Filha, protagonista da narrativa, para a qual o Branco faz promessas de casamento e de uma vida longe da deplorável condição social e financeira em que estava inserida. No decorrer da trama fica provado que o Branco apenas fez promessas à Filha para obtenção de vantagens próprias, pois o discurso da peça revela que o negro está fadado a uma vida inferior à margem da sociedade e, além disso, um casamento entre pessoas de diferentes raças não poderia ser admitido. Na mesma peça, pode-se verificar também o desejo da Filha de se casar com o Branco, de modo que a mesma possa alcançar ascensão social que jamais conseguiria obter se casando com um homem negro. Na trama, os valores negros, sua cultura e religiosidade, são concebidos como inferiores pelas personagens brancas e pelos próprios negros, principalmente porque o contexto no qual estão inseridos favorecem uma construção identitária que colocam suas raízes em posição subalterna. Deve-se destacar, ainda,

que Rosário Fusco, escritor mulato e produtor de um texto dramático afro-brasileiro, não foi até o momento apresentado como escritor dessa modalidade artística e, por assim ser, torna-se indispensável colocar em evidência esta face do escritor.

Assim como a peça de Nascimento, *Auto da noiva* objetiva questionar a visão de realidade das classes oprimidas e opressoras, principalmente por expor as condições sociais do negro brasileiro ao lado das diferenças superiores das classes elitistas, as quais mesmo assim não admitiam a existência do racismo na sociedade brasileira. Logo, o teatro, sendo uma ferramenta política de transformação social, opera de maneira a questionar a realidade consolidada, de modo a dar voz aos excluídos, como foram os negros, reforçando a relevância dessas peças no cenário da dramaturgia nacional (BOAL, 2013).

Dessa maneira, tendo consciência da importância da modalidade literária negra ou afro-brasileira, fazem-se necessários estudos de tais obras, principalmente por serem capazes de ajudar a compreender a formação identitária de tal grupo, como também entender a importância dessas identidades para o contexto brasileiro. Além disso, também é importante considerar que a literatura afro-brasileira aborda em suas narrativas elementos inerentes à cultura africana, o que é fundamental para o conhecimento e a compreensão da mesma. Nas peças de Nascimento e na de Fusco verifica-se a representação, por exemplo, dos Orixás, divindades cultuadas pelos negros, as quais têm relação direta com a ação dramática das personagens.

A literatura, de modo geral, como instrumento humanizador (CANDIDO, 2002), pode contribuir para a reversão do quadro negativo criado para a figura do negro ao representá-lo sem estereótipos, além do uso de recursos simbólicos e de uma linguagem metafórica que atuam no homem com maior resultado.

2 SORTILÉGIO, SORTILÉGIO II E AUTO DA NOIVA: CULTURA AFRO, RELIGIOSIDADE E (RE)CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA

Este capítulo propõe a análise das peças *Sortilégio – Mistério negro*, *Sortilégio II – Mistério Negro de Zumbi Redivivo*, ambas de Abdias do Nascimento, e *Auto da noiva*, de Rosário Fusco. Assim, no decorrer das análises, serão discutidos aspectos e recursos, teorizados no Teatro Épico de Brecht, que são retomados nas referidas peças do movimento fundado por Nascimento, e do teatro político brasileiro. Evidentemente, tais recursos se conectam às temáticas abordadas nas peças, cumprindo as finalidades de valorização do negro e de sua cultura, e conscientização sobre o preconceito racial e a incoerência deste.

Também cabe ao presente capítulo discutir, em meio às análises das peças de Nascimento e da peça de Fusco, como são representados os elementos da cultura afro-brasileira, em especial as narrativas míticas dos Orixás e os conflitos identitários a partir das personagens negras. Nas três peças selecionadas, estão presentes divindades da religiosidade africana, as quais têm relação direta com as ações que estão em andamento no texto dramático. É importante destacar que, em se tratando de *Sortilégio* e *Sortilégio II*, a análise dos aspectos da forma, principalmente em relação ao Teatro Político e ao Teatro Épico, estará centrada apenas na primeira em razão do distanciamento temporal existente entre as duas, considerando que este trabalho focaliza o contexto do TEN. Desse modo, pretende-se estabelecer confrontos entre os elementos da cultura de origem africana e a cena na qual estes são inseridos. No primeiro capítulo, o enfoque recaiu sobre a inserção das peças no contexto da produção do TEN, da crítica acadêmica e da literatura afro-brasileira; neste momento, a ênfase está na análise detida das peças. Para a compreensão do impacto dessas obras à época de produção, embora a importância do TEN tenha sido elucidada anteriormente, alguns apontamentos a respeito da recepção crítica à época de elaboração das peças serão acrescentados. De modo a contrapor o discurso conservador, também serão apresentados discursos de importantes críticos e escritores da época, em especial da escritora Rachel de Queiroz, a qual rebate os comentários depreciativos sobre a fundação do teatro de negros e, além disso, contrapõe de forma fundamentada as razões apresentadas pela crítica tradicional, que alegava a inexistência do preconceito racial no país.

2.1 A RECEPÇÃO DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO PELA CRÍTICA BRASILEIRA

Ainda que o Teatro Experimental do Negro tenha sido um marco no teatro e na dramaturgia brasileira, sua recepção não ocorreu de maneira positiva pela crítica conservadora e, conseqüentemente, pela sociedade como um todo. Criticava-se a criação de um teatro escrito, dirigido, encenado e produzido por afro-brasileiros, pois o Brasil era tido pela coletividade como um país sem preconceito racial e, portanto, não se justificava a fundação de um movimento como o TEN (NASCIMENTO, 2016). Assim, a iniciativa de Abdias do Nascimento, inicialmente, foi recebida como uma tentativa de proporcionar aos negros brasileiros privilégios sobre as artes produzidas por brancos.

As concepções que condenaram o surgimento de um teatro negro se devem aos estereótipos e aos pensamentos retrógrados oriundos do período colonial. Para Nascimento (2016), essas visões se baseavam em estudos equivocados que declaravam a inferioridade da raça negra perante a branca, os quais alegavam que os negros africanos não eram capazes de se organizar socialmente, de maneira civilizatória e intelectual. Mediante isso, os grupos dominantes justificaram a escravização dos negros no Brasil, que, inclusive, contava com o apoio da Igreja, instituição que influenciava significativamente as decisões do Estado e o comportamento dos indivíduos enquanto cristãos. Com o intuito de incentivar o regime escravocrata, a Igreja alegava que os negros eram seres desprovidos de alma e, por essa razão, não poderiam ser tratados como seres humanos, mas deveriam ser colocados no mesmo patamar de animais selvagens por conta de sua “irracionalidade” (NASCIMENTO, 2016).

De modo a figurar o sentimento de desespero e de tristeza perante a imposição cultural branca, Abdias do Nascimento, em 1983, publica seu livro de poemas, *Axés do sangue e da esperança* (orikis). Nesta coletânea, o autor demonstra também em diversos textos a fé do negro africano e do afro-brasileiro submetidos às formas cruéis e variadas de escravidão em solo brasileiro, as quais envolvem a proibição de sua língua, culto a suas divindades e demais práticas culturais. Dentre seus poemas mais conhecidos está “Prece a Oxum”:

Mãe Oxum oraieieu
estou chegando e partindo
chego e peço vossa benção

parto cedo com vosso perdão
 perdão por chegar tão tarde
 no cumprir desta missão
 há quinhentos anos ditada
 pelos irmãos de escravidão.

Como posso Oxum continuar
 se até a língua me arrancaram?
 imploro ajuda a Exu dono da palavra
 laroîê
 minha fala agora vou soltar

Reconheceis em mim
 Oxum
 vosso pássaro odidê?
 sustentai-me com vossa pupa amarela
 fortalecei-me com a vossa gema de ovo
 sou partícipe do poder preto
 axé indestrutível do nosso povo
 mágico poder oculto
 [...]
 (NASCIMENTO, 1983, p. 36)

Como é visível no poema em questão, o eu lírico busca conforto e apoio na divindade africana Oxum, representante das águas, da cachoeira, do amor, da dualidade, da prosperidade, dentre outras figurações, com o objetivo de superar o esmagamento feito pelo colonizador. De modo a expor a confusão perante os fatos desunamos nos quais os negros foram inseridos, o eu lírico revela também sua insegurança em solicitar apoio à orixá invocada no texto. Isso se deve ao fato de que os ritos às divindades africanas se tornaram extremamente limitados, além de serem feitos de forma sigilosa, para que os brancos, insensíveis à cultura negra, não descobrissem à prática, para evitar castigos que incluíam até o extermínio (NASCIMENTO, 2016).

Naturalmente, pela perda excessiva de escravizados, os quais não se adaptavam à nova realidade estabelecida, os senhores de engenho e de fazendas autorizaram as manifestações da cultura africana depois de um período, o que garantiu a sobrevivência dessa cultura no Brasil (BASTIDE apud NASCIMENTO, 2016).

Porém, mesmo assim, por conta dos conceitos pejorativos sobre o negro criados pelo Estado, os quais recriminavam este grupo devido a sua diferença cultural, e que ainda contavam com o aval da Igreja, formou-se o racismo na sociedade brasileira, o qual inegavelmente é responsável pela recepção negativa de qualquer movimento negro no Brasil, como é o TEN. Deve-se ressaltar que existia

um teatro negro antes da fundação do TEN, como *Companhia Negra de Revistas*³, a qual já levava atores e personagens negras para os palcos. Entretanto, os movimentos teatrais negros que antecedem o TEN não publicaram nenhuma peça ou antologia que viabilizasse o estudo das mesmas. Para Nascimento (2003), o teatro negro que se tinha antes do TEN se tratava apenas de um “[...] teatro convencional com seus estereótipos do negro, destituído de sua condição humana e dramática. Com o TEN, irrompe um teatro negro que já assume as duas dimensões, social e espiritual/ intelectual, [...]” (NASCIMENTO, 2003, p. 330).

De modo a esclarecer o teatro negro que se tinha antes do TEN, Alexandre (2017) defende que, com a fundação do movimento de Abdias do Nascimento, já

[...] não era mais necessário pintar um ator branco de negro para dar vida às personagens afrodescendentes da dramaturgia universal; os negros já não tinham que representar, nas peças, papéis secundários por meio dos quais se exaltavam apenas os estereótipos tais como os cômicos e/ ou escravizados (ALEXANDRE, 2017, p. 31).

Nesse sentido, Nascimento (2003) ainda aponta que o TEN se trata de um movimento inovador, pois leva aos palcos brasileiros peças dirigidas, atuadas e protagonizadas por negros brasileiros, os quais colocam em foco sua própria perspectiva social sem um olhar estereotipado (NASCIMENTO, 2003). Tendo em vista tais aspectos, Duarte (2001), defende a produção literária do fundador do TEN e de outros autores como uma literatura afro-brasileira. Sob essa perspectiva, com a fundação do TEN, os envolvidos nesse desafiador projeto “[...] decidiram se afirmar como atores, como criadores e não mais como temas de inspiração ou como objetos” (MÉRIAN, 2008). Além disso, o movimento de Abdias do Nascimento inova

³Movimento teatral negro brasileiro da década de 20, Rio de Janeiro que, devido ao contexto da época, passou despercebido pela informação e mídia brasileira. Porém, este movimento já levava à cena brasileira atores e personagens negras. Os materiais acerca da *Companhia Negra de Revistas*, textos teatrais, foram encontrados no Arquivo Nacional pela pesquisadora Beatriz da Silva Lopes Pereira, orientanda de doutorado do professor Dr. André Luís Gomes, docente da UnB. Estas informações foram fornecidas pela professora Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati, docente do PPGL da UEL. Alguns textos que tratam da *Companhia Negra de Revistas* podem ser acessados a partir das seguintes referências:

BACELAR, Jeferson. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, V. 50 Nº 1, 2007.

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*, Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005, 324 pp.

também na defesa dos negros brasileiros, não só através da militância, porém ainda através da emancipação pela educação, profissionalização e cidadania (NASCIMENTO, 2003).

Ainda que o TEN tenha inovado na forma de representação negra na cena brasileira e causado entusiasmo nos afro-brasileiros por todo país, a recepção da crítica nacional foi indiferente. Para Mérian (2008), isso ocorreu porque a literatura brasileira esteve sempre ligada às ideologias dos grupos dominantes, o que certamente inibia a produção que questionava os valores conservadores, dentre elas, evidentemente, a produção dramática afro-brasileira. O editorial do jornal *O Globo*, logo após a fundação do TEN e a estreia do primeiro espetáculo, lançou textos que revelavam marcas de um discurso conservador e hegemônico, influenciadores da opinião pública de modo geral. Dentre tais textos está o “Teatro de negros”, o qual expunha os seguintes dizeres:

Uma corrente defensora da cultura nacional e do desenvolvimento da cena brasileira está propagando e sagrando a idéia da formação de um teatro de negros, na ilusão de que nos advenham daí maiores vantagens para a arte e desenvolvimento do espírito nacional. É evidente que semelhante lembrança não deve merecer o aplauso das figuras de responsabilidade no encaminhamento dessas questões, visto não haver nada entre nós que justifique essas distinções entre cenas de brancos e cenas de negros, por muito que as mesmas sejam estabelecidas em nome de supostos interesses da cultura (*O Globo*, Página Editorial, apud NASCIMENTO, 2003, p. 285).

Visivelmente, para os críticos do contexto de fundação do TEN, não havia a necessidade de surgimento de um teatro para negros, uma vez que para estes não existia distinção racial entre pessoas brancas e pessoas negras no Brasil. Por um longo período, a sociedade brasileira foi caracterizada no âmbito nacional e internacional como uma nação na qual o racismo não existia (AZEVEDO, 1996). Essa concepção, através do Movimento Negro e outras iniciativas, tanto da esfera acadêmica como da artística, sendo o TEN integrante desta última, só começaram a ser questionadas quase na segunda metade do século XX, com a intenção de questionar o mito da democracia racial (NASCIMENTO, 2016). De acordo com Gomes (2007), o mito da democracia racial no Brasil, criada de maneira artificial e sofisticada, começou a ser questionada pela militância negra tendo como base importantes argumentos:

A segunda metade do século XX assiste, no interior da academia bem como entre a militância afro-brasileira, ao fortalecimento do ponto de vista de que a idéia de democracia racial foi um sofisticado estratagema criado pelas elites brasileiras. O argumento se constrói nos seguintes termos: o Brasil é um país racista, como o mostram a longa duração da escravidão e a persistente desigualdade social entre pessoas que descendem de africanos e europeus (GOMES, 2007, p. 36).

Sendo assim, mediante a persistente desigualdade social e econômica entre descendentes de europeus e afro-brasileiros, um discurso opositor aos argumentos firmados pela elite que definiam o Estado como livre da discriminação racial foi construído. Por essas mesmas razões, Abdias do Nascimento fundou o Teatro Experimental do Negro, ou seja, tanto para questionar os preceitos elitistas através da arte, como também através das iniciativas oriundas do TEN. No jornal *Quilombo*, criado a partir do TEN, o fundador, com o apoio de inúmeros intelectuais da época, já desconstruía o mito da democracia racial brasileira.

Evidentemente, o conservadorismo que prevaleceu por séculos no território nacional, senão ainda, censurou o surgimento das iniciativas ligadas aos movimentos afro-brasileiros, com o intuito de preservar seus interesses sociais. De modo a reafirmar o discurso que se opunha à fundação de um teatro de negros, o editorial do jornal *O Globo*, alguns anos mais tarde, publica um novo texto, “Racismo, no Brasil!...” reafirmando o que havia sido publicado em 1944:

O espírito de imitação foi sempre mau conselheiro. Ainda agora suas influências tentam criar, entre nós, um problema que nunca existiu. No Brasil, não se conhecem os efeitos malignos dos preconceitos racistas que dividem outros povos e dão origem a conflitos deploráveis. Desde os tempos mais remotos de nossa formação, pretos e brancos se tratam cordialmente. Muitos descendentes das raças importadas têm ocupado postos de relevo na política, nas letras, em todos os ramos das atividades nacionais, em perfeita fraternidade com os descendentes de raças conquistadoras, que fundaram a nacionalidade. No entanto, de algum tempo para cá, vêm-se constituindo correntes preocupadas em dar aos negros uma situação à parte. Com isso procura-se dividir, sem resultados louváveis. Teatro negro, jornal dos negros, clube dos negros... Mas isso é imitação pura e simples, de efeitos perniciosos. Agora já se fala mesmo em candidatos negros ao pleito em outubro. Pode-se imaginar um movimento pior e mais danoso ao espírito indiscutível da nossa formação democrática? Vale a pena combatê-lo, desde logo, sem prejuízo dos direitos que os homens de cor reclamam e nunca lhe foram recusados. Do contrário, em vez de termos preconceito de brancos teremos, paradoxalmente, preconceito de pretos. A tais extremos conduzem, não o racismo (que não existe entre nós) mas o espírito de imitação mal digerido e cuja consequência talvez mais nefasta seja o estabelecimento de um sistema por todos os títulos abominável: os indivíduos passariam a ser isto ou aquilo, a ocupar determinados cargos, não pelo valor pessoal que os recomendasse,

mas por serem pretos ou não serem pretos. A pigmentação cutânea entraria a valer como prova de títulos [...] (O *Globo*, página editorial, apud NASCIMENTO, 2003, p. 286)

Dessa maneira, com a finalidade de desbancar os movimentos negros, o editorial em questão aponta a inexistência do preconceito racial na nação brasileira, afirmando que desde sempre houve igualdade entre as distintas raças que aqui se estabeleceram. Para tanto, o texto insinua que os direitos igualitários exigidos pelas lideranças negras se traduziriam em privilégios a serem concebidos a esse grupo de indivíduos, o que, assim, anularia a democracia no Brasil. Logo, é possível verificar nesse discurso o mais alto grau de conservadorismo e opressão, uma vez que não se assume o preconceito racial no Brasil, o qual já estava mais do que desmascarado por estudiosos brasileiros, como Raquel de Queiroz. De modo a rebater a fala de formadores de opinião que negavam a existência do preconceito racial no país, Queiroz, em seu artigo intitulado “Linha de côm”, menciona fatos discriminatórios ocorridos no Brasil:

Lembra-se o meu prezado colega e mestre de certo requerimento feito pelos comerciantes do chamado Triângulo paulista à interventoria de S. Paulo, em abril de 1944, pedindo que fôsse proibido às pessoas de côm o trânsito pela área do citado Triângulo? E Lembra-se da intimação feita às sociedades recreativas de cidadãos paulistas de côm, ordenando a mudança compulsória das suas sedes sociais para fora da área sagrada – o supradito Triângulo? Será isso simples “caso individual”?

Recorda o famoso caso de Creciúma, Sta. Catarina, onde um engenheiro de côm (filho aliás de um médico ilustre), quase foi linchado porque ousou entrar – com convite – num baile do clube local?

E será por ausência de preconceito que quase nenhuma das ordens religiosas existentes no Brasil recebe pessoas de côm no seu seio – salvo como leigos, quer dizer, como criados?

E que os colégios grã-finos não aceitam alunos ou alunas de côm? E que a Light (e o governo fecha os olhos para isso) não admite telefonistas de côm?

E que nenhuma loja das ditas elegantes daqui do Rio, de S. Paulo e de outras capitais, emprega pessoas de côm?

[...]

Se isto não é discriminação racial – e, mais grave ainda, discriminação admitida e amparada pelo governo – que nome lhe daremos? (RIO DE JANEIRO, 2003, p. 20)

A escritora modernista, sensível à iniciativa de Nascimento e à causa dos afro-brasileiros, apresentou sua crítica ao jornal *Quilombo: Vida, problemas e aspirações do negro*, fundado e dirigido também pelo intelectual negro. Composto de 10 números que foram publicados entre 1948 e 1950, Nascimento, com a colaboração de diversos pensadores brasileiros e estrangeiros, dirige o jornal

de modo a dar voz ao negro, colocar em evidência para toda a população a identidade dos afro-brasileiros, além de valorizá-la. Dentre os contribuintes do *Quilombo* estavam Gilberto Freyre, Solano Trindade, Rachel de Queiroz, Péricles Leal, Carlos Drummond de Andrade, Guerreiro Ramos, Nelson Rodrigues, Roger Bastide, Edison Carneiro e Ironides Rodrigues. Já o apoio estrangeiro foi dado, por exemplo, por Jean Paul Sartre, o jornal traduziu e publicou o texto *Orpheu negro*, por Albert Camus, o qual concedeu entrevista ao *Quilombo*, além do contato e parceria com os principais jornais negros dos Estados Unidos.

Os intelectuais que contribuíram para o desenvolvimento do *Quilombo* o faziam de variadas formas. Alguns apresentavam críticas sobre arte negra de modo geral, seja na literatura, na música ou no cinema, outros denunciavam o preconceito racial no Brasil, outros falavam das atividades do TEN, outros propunham artigos sobre a temática negra e outros ainda apresentavam as reivindicações sociais dos negros que viviam em condições deploráveis. Em entrevista ao jornal dirigido por Abdias, por exemplo, Nelson Rodrigues explica o que, segundo ele, afastou o negro do teatro brasileiro antes da fundação do TEN:

- Acho, isto é, tenho certeza de que é pura e simples questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo. Raras companhias gostam de ter o negro em cena; e quando uma peça exige o elemento de cômico, adota-se a seguinte solução: brocha-se um branco. "Branco pintado" – eis o negro no teatro nacional. [...] É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros. A não ser no Teatro Experimental do Negro, os artistas de cor, ou fazem moleques gaiatos, ou carregam bandeja ou, por último, ficam de fora. Por que esta situação humilhante? [...] Em primeiro lugar, subestima-se a capacidade emocional do negro, o seu ímpeto dramático, a sua força lírica e tudo o que ele possa ter de sentimento trágico. Raros admitem que ele possa superar a molecagem e cachaça. Mas tais preconceitos nada representam diante do preconceito maior e mais irreduzível, que é o da cômico. Qualquer artista branco toma café com um colega negro, e brinca e diz piada. Mas isto não implica, evidentemente, numa igualdade que nunca existiu e que ninguém parece disposto a admitir (RIO DE JANEIRO, 2003, p. 19-24).

Além de criticar a discriminação racial, Nelson Rodrigues recrimina a não admissão da existência de tal preconceito na sociedade brasileira, o qual já foi denunciado por diversos intelectuais. Rodrigues ainda expõe que antes da criação do TEN, o negro brasileiro só era figurado no teatro por brancos que se pintavam de negros, ou os próprios negros no palco representando papéis minoritários e servis, o que certamente reforça a ideia errônea de que o negro é inferior ao branco.

Mesmo com inúmeras críticas negativas amplamente divulgadas pela mídia da época, o TEN, por conta da inovação e ousadia de Abdias do Nascimento ao propor e colocar em prática um teatro que expõe a vida social dos negros a partir de sua própria perspectiva, obteve, posteriormente, elogiosas apreciações por parte da crítica. O mesmo jornal que desbancou o TEN com inúmeras matérias, um tempo depois, propõe um artigo lisonjeiro escrito por Henrique Pongetti:

Há no Rio uma elite intelectual negra capaz de traduzir no palco o espírito de uma peça de O'Neill ou de Lanston Hughes? Há, sim. A gente se habituou a ver o negro conformista, continuando a executar em liberdade tarefas humildes do tempo das senzalas, e não repara em certas transformações silenciosas mas profundas. Para mim o propósito mais alto desse teatro ambicioso de homens de cor é resgatar intelectualmente os afro-brasileiros (PONGETTI apud ALMADA, 2009, p. 72).

Assim, evidencia-se a contradição da mídia da época ao acusar o TEN de se tratar de um movimento sem fundamentos coerentes e reais, os quais se tratavam da defesa do negro brasileiro, de seu sistema cultural e religioso. Para Florestan Fernandes (2016), o TEN se traduziu em um movimento revolucionário capaz de abalar as estruturas mentais do negro brasileiro, eliminando uma “autoimagem reflexa destruidora”, além de colocar a hipocrisia racial da elite dominante em crise (FERNANDES, 2016, p. 17-18).

Consequentemente, o TEN conquistou admiração e respeito de vários dramaturgos do teatro nacional e de outros artistas, os quais inclusive ofereceram contribuições ao teatro negro de Abdias. Dentre eles estão Nelson Rodrigues, o qual escreveu a peça *Anjo Negro* para ser encenada exclusivamente pelo TEN, Lúcio Cardoso, autor de *O filho pródigo*, Joaquim Ribeiro, pela peça *Aruanda*, José Moraes Pinho, que escreveu *Filhos de Santo*, Rosário Fusco, criador de *Auto da Noiva*, Romeu Crusoé, pela peça *O castigo de Oxalá*, Agostinho Olavo, autor de *Além do Rio*, Tasso da Silveira, pela peça *O Emparedado*, além da peça *Sortilégio*, autoria do próprio Abdias do Nascimento. Todas as nove peças foram reunidas por Abdias do Nascimento e lançadas na obra *Drama para negros e prólogo para brancos: Antologia de teatro negro-brasileiro*, a qual, como exposto no capítulo anterior, foi publicada em 1961. Deve-se considerar que outras peças foram produzidas pelo TEN em parceria com outros grupos de teatro, as quais também foram levadas à cena. Entre elas estão *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinícius de

Morais, *Terras do sem fim* (1947), de Jorge Amado, *Palmares* (1944), de Stela Leonardos, *Perdoa-me por me traíres* (1957), de Nelson Rodrigues e *A família e a festa na roça* (1948), de Martins Pena (NASCIMENTO, 2003).

O fundador do TEN tinha intenção de organizar uma segunda antologia de teatro negro. Porém, devido ao golpe militar de 1964, todas as organizações populares foram suspensas, o que tornou inviável o lançamento de uma segunda coletânea. Também devido ao encerramento das atividades do TEN, algumas peças foram ensaiadas, mas não foram levadas ao palco, tais como *Martin Pescador* (1956), de Augusto Boal, *Amores de Dom Perlimplim por Belisa em seu jardim* (1948), de Federico Garcia Lorca, *O caminho da Cruz* (sem data), de Henri Gheon, *Auto da Noiva* (1946), de Rosário Fusco, *A história de Carlitos* (1946), de Henrique Pongetti, *Mulato* (sem data), de Langston Hughes, e *Além do Rio* (sem data), de Agostinho Olavo (MACEDO, 2006).

2.2 SORTILÉGIO – MISTÉRIO NEGRO: ASPECTOS POLÍTICOS, ÉPICOS E MÍTICOS NA PEÇA DE ABDIAS DO NASCIMENTO

Escrita em 1951 por Abdias do Nascimento, a peça *Sortilégio*, assim como as peças de outros colaboradores do TEN, como *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues, foi proibida pela censura de ser representada nos palcos de teatro brasileiros. Evidentemente, o impedimento da encenação da referida peça, e de outras produzidas para o TEN, devia-se à recepção negativa por parte da crítica tradicionalista da época que condenava a fundação de um teatro de negros, denunciadores das aspirações deste povo, principalmente porque o Brasil era defendido pela elite conservadora como um país em que o racismo não existia. Após muita luta do TEN e de Nascimento, a peça foi liberada pela censura e estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 21 de agosto de 1957.

No prólogo na antologia *Drama para negros e prólogo para brancos* (1961), na qual *Sortilégio* e outras oito peças estão inseridas, Nascimento (1961) defende a representação, ou seja, o ato de reproduzir determinada situação ou fato, como concludente dos ritos africanos. De maneira geral, a procedência do teatro, em seus diversos contextos, localiza-se no rito, o qual se traduz como a “[...] representação dos princípios e das práticas que ligam o homem ao cosmo e à

natureza no processo de vida social” (NASCIMENTO, 2003, p. 326). Além disso, os primeiros ritos africanos, ligados à cultura egípcia, se davam através das cerimônias religiosas cultuavam entidades ligadas a forças da natureza, que antecedem o teatro grego clássico (NASCIMENTO, 1961).

Porém, deve-se destacar que foi na Grécia antiga que a representação tomou a primeira forma teatral, através dos cultos ao deus Dionísio, na qual, inicialmente, predominavam temáticas ligadas ao trágico e ao cômico (ARISTÓTELES, 1984), e que posteriormente influenciou a dramaturgia e a cena de outros espaços e culturas.

Embora tenha se consolidado como teatro pela influência do teatro grego, a representação africana não deixou de lado os aspectos e princípios dos ritos africanos ancestrais:

O teatro africano integra, assim, a vida social humana ao todo cósmico, numa trama que envolve deuses, os seres humanos e a natureza. O cósmico e o humano, o mundo social e o universo natural, não se separam. O espaço desse universo, um todo integrado, pertence às divindades, aos ancestrais, aos seres humanos e às forças da natureza (NASCIMENTO, 2003, p. 328).

É sob a perspectiva de representar o universo natural, que inclui elementos e seres divinos, e o universo social de um grupo, que Abdias do Nascimento propõe um teatro negro no Brasil. Na peça *Sortilégio*, o leitor ou o espectador se depara com o protagonista Emanuel, o qual é levado a explorar o misticismo da religiosidade de origem africana, especificamente do candomblé, que integra o universo natural à realidade social do negro brasileiro, marcada pelo racismo e a discriminação (NASCIMENTO, 2003). Essa representação teatral une os elementos oriundos da cultura e religiosidade africana, que adquiriram uma nova roupagem no cenário brasileiro, junto à realidade social desigual que foi imposta aos negros.

Para o fundador do TEN, devido aos preceitos cristãos que visavam a extinção das marcas culturais africanas e principais responsáveis pelo racismo, houve a necessidade de criar manifestos negros em todos os campos do conhecimento e das artes, sendo o teatro um deles, de modo a combater e esclarecer a sociedade a respeito dessa infundada doutrina (NASCIMENTO, 2016).

Notoriamente, o discurso racista interferiu significativamente na formação da identidade dos afro-brasileiros, os quais, em sua grande maioria, se desapegaram da sua cultura e religiosidade ancestral e adotaram crenças baseadas na fé cristã (NASCIMENTO, 2016). No entanto, uma vez que os negros já eram detentores de um sistema cultural, a imposição de novas crenças e costumes, em conjunto com a discriminação racial, provocou um desequilíbrio identitário no referido grupo. Isso significa que os afro-brasileiros, por terem sido forçados a se submeterem à cultura dominante, tiveram suas identidades esmagadas pelo colonialismo europeu, o que obviamente feriu de maneira significativa sua autoestima enquanto indivíduo singular e enquanto membro de uma comunidade (NASCIMENTO, 1968). Tal desarmonia emocional é evidenciada na peça *Sortilégio* através das ações do protagonista Emanuel, negro e advogado que renegou sua identidade de origem para poder sobreviver no mundo dominado pelos valores europeus, mas que não o livrou dos estigmas criados pelo homem branco (ALEXANDRE, 2014).

A ideologia que definia a raça branca como superior à negra, a qual foi iniciada no período colonial, efetivou-se como crença na sociedade, o que obrigava os afro-brasileiros a abdicar de sua cultura de origem e interferiu na sua formação identitária:

Esta ideologia da superioridade racial dos brancos, o discurso unívoco da classe dirigente exercem uma influência duradoura no discurso oficial e no inconsciente coletivo e terminavam por transformarem-se em crenças. Poder existir, para um negro e um mulato, passava obrigatoriamente pelo distanciamento de tudo o que dizia respeito à origem negro-africana: língua, religião, cosmovisão, cultura, aspecto físico, comportamento [...] (MÉRIAN, 2008, p. 53).

Como se sabe, a modernidade no teatro brasileiro se deu a partir da década de 40 pela representação de problemas sociais, contrapondo-se a uma visão anterior que definia o teatro como uma atividade exclusiva de entretenimento e diversão (FERREIRA, 2008). O TEN, movimento criado em 1944, influenciado por essa marca moderna, discute através de sua literatura dramática problemas sociais que desfavorecem a vida social de um grupo específico, o dos afro-brasileiros, principalmente no que se refere à marginalização e à exclusão dos mesmos, temas que claramente estão ligados à modernidade do teatro brasileiro.

Na peça *Sortilégio*, é possível verificar a trajetória de autoafirmação iniciada pela personagem do doutor Emanuel, que visa à aceitação e reconhecimento da cultura e religiosidade africana, tanto pelos negros, a maioria já traduzida culturalmente no contexto no qual a peça foi escrita, como para os brancos, desconhecedores dessa diversidade cultural e que mesmo assim a condenavam (NASCIMENTO, 2003). Deve-se destacar que o reconhecimento da religiosidade de origem africana por Emanuel vai sendo instigada por devaneios provocados pelas divindades africanas, os Orixás, as quais estão diretamente ligadas com os fatos lembrados pelo protagonista, em meio ao delírio, que colocam seu passado em cena. As ações lembradas por Emanuel aproximam o público das questões sociais problematizadas na peça, de modo a provocar no leitor ou espectador reflexões acerca do seu próprio contexto. Portanto, a aproximação da peça de Nascimento com o teatro de Brecht se dá, principalmente, por colocar em cena os problemas sociais do racismo e a violência dele derivada.

Mediante isso, para Alexandre (2017),

[...] o teatro negro não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura afrodescendente em suas distintas manifestações artístico-performáticas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro é ritualístico. Dentro desta perspectiva, que leio e entendo teatro negro, considerando ainda que o mesmo deva retratar os contextos e os lugares de enunciação aos quais os negros se viram e ainda se veem representados e/ ou subjugados em nossas sociedades (ALEXANDRE, 2017, p. 34).

Por assim ser, a presente seção objetiva analisar a peça *Sortilégio*, de modo a destacar, na área temática, a representação mítica dos Orixás e outros aspectos que envolvem o mítico no candomblé. Pretende-se também nesta seção debater aspectos da forma da peça de Nascimento, ou seja, sua estrutura formal, principalmente no que se refere aos efeitos e características do teatro épico de Brecht, que são empregados em *Sortilégio*, com a intenção de levar o leitor ou o espectador a repensar a sociedade em que está inserido.

Antes de iniciar a representação na peça, é apresentado pelo dramaturgo o espaço em que a trama irá se desenvolver. O ambiente descrito se refere a um bosque no alto de um morro em que foi instituído um terreiro de candomblé, no qual o Orixá Exu recebe maior destaque: “Na elevação do segundo plano existe uma espécie de capela rústica: o pegí de Exu. No centro do palco, uma

grande árvore copada: a gameleira sagrada. Ao pé da árvore enorme lança de Exú, de forma estranha, quase uma zagaia africana” (NASCIMENTO, 1961, p. 163).

Para Prandi (2001), Exu, além de ser a divindade que promove a comunicação entre todos os Orixás, no mundo mortal e no mundo espiritual, também representa a ordem, disciplina e a paciência, além de ser o guardião do comportamento humano. Desse modo, Exu se traduz como a principal divindade na obra de Nascimento, uma vez que *Sortilégio* apresenta um protagonista que vive uma intensa desordem interna, provocada pelo contexto racista no qual está inserido, que vai sendo resolvida no decorrer da trama pela influência do Orixá, de maneira a promover ordem e equilíbrio para Emanuel.

Abdias do Nascimento, além de dramaturgo, ativista político e cientista social, obteve destaque também pela sua produção artística plástica, as quais, em sua maioria, estão diretamente ligadas com à representação da religiosidade afro-brasileira. A tela a seguir, intitulada de *Exú e três tempos de roxo*, apresenta a visão de Nascimento sobre a lança de Exu, objeto em formato curto com três pontas, elemento extremamente simbólico para a peça, porém seu significado será explicado mais adiante:

Figura 1 – Exu e três tempos de roxo.



Fonte: IPEAFRO, acervo digital, disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-abdias-nascimento/>>

Deve-se ressaltar que *Sortilégio* não é dividida em atos. As únicas divisões da peça são feitas por trechos explicativos da cena e por canções, os quais não interrompem a representação. Por conta da retomada de fatos do passado, que ocorrem pelas lembranças do protagonista, há uma quebra da linearidade temporal. A trama é iniciada pelas Filhas de Santo, nomeadas de Filhas de Santo I, II e III, as quais estão no terreiro fazendo um despacho para Exu, ou seja, uma oferenda para a concessão de um benefício, o alcance de uma meta ou até homenagear o Orixá (CINTRA, 1985). O trecho a seguir retrata os momentos do ritual de candomblé:

I FILHA DE SANTO - ... azeite de dendê... farofa...
 II FILHA DE SANTO - ... marafo... charuto...
 III FILHA DE SANTO - ... galo prêto...

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

I FILHA DE SANTO – Pronto: obrigação cumprida.
 II FILHA DE SANTO – O despacho está feito.
 III FILHA DE SANTO – Despacho forte.
 TÔDAS (juntas) – Serviço bem feito (NASCIMENTO, 1961, p. 163).

Essa cerimônia é realizada em volta da gameleira sagrada, árvore em que os rituais do candomblé são executados. Pode-se observar também que os elementos oferecidos a Exu, desde o azeite de dendê até o galo preto, são elementos típicos de oferenda na religião afro-brasileira (CINTRA, 1985). Embora o termo candomblé tenha obtido uma carga semântica pejorativa por conta do racismo, esta religião adquire a função de manutenção da memória africana no Brasil (LODY, 1987). De acordo com Lody (1987), o termo candomblé é originário do termo *kandombille*, que significa oração e culto, e seus elementos foram ressignificados nos diferentes locais em que esta religião se desenvolveu (LODY, 1987).

Nascimento (2003) aponta que a função das Filhas de Santo na peça de Abdias é

[...] configurar e compor os embates psicológicos, sociais e emocionais de Emanuel, cujos conflitos elas partilham e também sofrem, cada uma de sua maneira. Entretanto, ao desempenharem essa função, elas simbolizam, atualizam, transformam e representam os conteúdos enunciados no decorrer da ação (NASCIMENTO, 2003, p. 338).

Como será mostrada no decorrer da trama, a oferenda feita para Exu objetivava fazer com que Emanuel tomasse consciência da importância de suas raízes e reconhecesse como sua a cultura e religiosidade afro-brasileira, na qual foi criado, mas que, posteriormente, foi forçado a deixá-la de lado para garantir sua sobrevivência no cenário em que vivia.

Dessa forma, verifica-se em *Sortilégio* um protagonista detentor de uma identidade fragmentada e subjugada, uma vez que as vozes sociais de seu contexto histórico social colocam o negro em posição marginalizada e discriminada, que se opõem ao discurso de seu povo, firmemente enraizado nas acepções de Emanuel, defensores de suas identidades culturais e de suas crenças nos Orixás (PATROCÍNIO, 2014).

Considerando os temas abordados na peça de Nascimento, pode-se dizer que sua obra é coerente com as propostas de um teatro negro, pois, para Alexandre (2017),

[...] o “teatro negro” deve apresentar o ponto de vista interno, ou seja, espera-se que o negro, a sua cultura e a suas problemáticas sejam representadas nos textos dramáticos e nas propostas espetaculares concebidos com teatro negro. Nesse sentido, defendo a ideia de que quando tratamos do teatro negro devemos assumir uma postura política e ideológica para ler e analisar as propostas dramáticas e espetaculares realizadas e, por sua vez, este compromisso deve fazer parte da crítica teatral que nos interessa (ALEXANDRE, 2017, p. 34).

As ações iniciais da peça ocorrem com as três Filhas de Santo, as quais justificam o motivo de executarem o despacho para Exu, que é provocar um tipo de delírio em Emanuel de modo a levá-lo a reconhecer sua descendência. As Filhas de Santo, através de diálogos e narração de fatos, revelam quem é o doutor Emanuel, negro advogado que negou suas raízes africanas para adaptar-se ao mundo conservador, fato que desafiou o Orixá e exigiu a presença do mesmo no terreiro:

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 rancor.
 III FILHA DE SANTO (sádica, perversa) – Exu tremia de ódio, espumava de raiva, quando ordenou: “Eu quero êle aqui, de rastros, antes da hora grande” (NASCIMENTO, 1961, p. 164).

A figura do orixá da comunicação perpassará toda a trama, já que Exu simboliza também a transformação, pela qual o protagonista passará no decorrer do enredo. Além disso, as Filhas de Santo também apresentam a personagem Efigênia, mulher negra que desprezava a cor de sua pele e almejava se casar com um homem branco. Assim como Emanuel, Efigênia é apresentada ao leitor ou ao público através da narração de diálogos entre as mulheres:

II FILHA DE SANTO – (conciliadora) – Há uma preta também na história: Efigênia.
 III FILHA DE SANTO (polêmica) – Tinha horror de ser negra.
 II FILHA DE SANTO – Mas botaram nela nome de santa: Efigênia. Uma santa trigueira.
 III FILHA DE SANTO (veemente) – Negra. Santa negra. Ninguém escapa de sua côr.
 I FILHA DE SANTO (lírica) – Queria ser branca... branca por dentro... ao menos por dentro...
 III FILHA DE SANTO (violenta) – Ninguém escolhe a côr que tem. Côr da pele não é camisa que se troca quando quer. (exaltada) Raça é fado... é destino...

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

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

III FILHA DE SANTO - ... até se destruir. Pomba Gira se entrega para cumprir missão. Efigênia se destruiu, não passa de um bagaço. Se consumiu na chama do próprio sangue. Bem feito (NASCIMENTO, 1961, p. 164).

É evidente no trecho acima que, da mesma forma que Emanuel, Efigênia se traduz como uma mulher que se desviou da crença na cultura de origem africana para sobreviver na sociedade marcada por valores brancos. Como já dito, Efigênia é descrita como uma negra que odiava a cor de sua pele e, por querer ser branca, isto é, viver como vivem os brancos, almeja se casar com um marido branco. Porém, devido aos valores daquele contexto, o casamento entre brancos e negros não era aceito socialmente devido aos conceitos pejorativos criados sobre as identidades afro, o que levava homens brancos a apenas se “divertirem” com mulheres negras, enganando-as para ter relações. Efigênia foi vítima de variados homens, movida pelo seu desejo de se tornar branca. Nesse mesmo trecho, ao se referir a Efigênia, é feita uma menção à Pombagira, que se trata de uma representação feminina de Exu. A Pombagira se traduz em uma forma feminina sedutora, sensual e independente, liberada da submissão masculina e dos recatos impostos à mulher (NASCIMENTO, 2003). Portanto, torna-se adequada à alusão feita da Pombagira a partir do comportamento de Efigênia, tendo em vista que esta personagem, no decorrer na peça, se mostrará totalmente desapegada dos costumes da mulher daquele contexto.

Por outro lado, é importante considerar que a Pombagira é caracterizada como uma figura feminina livre da obediência à representação masculina, porém Efigênia se detinha no objetivo de casar-se com um homem branco para livrá-la da perseguição social que a ela, como para as demais mulheres negras, era infringida naquele momento. Portanto, ao mesmo tempo que se verifica a insubmissão feminina, cuja força advém dos valores ancestrais que são reinseridos em um novo contexto religioso, identifica-se a necessidade da personagem de apoiar-se em um homem branco, de maneira a livrá-la do sofrimento imposto socialmente aos afro-brasileiros. Isso ocorre, pois a sociedade do contexto da peça é descrita como machista, construída sob valores europeus. Em suas telas, Abdias do Nascimento representa a Pombagira da forma a seguir:

Figura 2 – Pomba Gira-fêmea de sete Exus.



Fonte: IPEAFRO, acervo digital, disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-abdias-nascimento/>>

De modo a representar a sensualidade, a Pombagira é representada por Nascimento sem qualquer vestimenta, de maneira a expor seu órgão sexual externo e seus seios. Além disso, a Orixá está de batom vermelho e um tipo de colar ou gargantilha, elementos utilizados para presentear a Pombagira quando se almeja algum tipo de favor (PRANDI, s/d). Como já mencionado, a orixá em questão se trata da forma feminina de Exu, e elementos dessa divindade são representados na pintura através das sete lanças de ferro, nas cores vermelha e preta. Tais cores também representam as vestimentas da Pomba-Gira no candomblé, as quais também se repetem na forma de círculo pelo corpo da Orixá (PRANDI, s/d).

Como se pode observar, os dois fragmentos apontam situações ligadas a Emanuel e Efigênia, ambos descritos pelos diálogos das Filhas de Santo. Emanuel e Efigênia foram motivados pelo conservadorismo social a ferirem à religiosidade de origem africana, esquecerem às divindades afro-brasileiras e desacreditarem na sua cor, tornando-se cidadãos brasileiros “traduzidos culturalmente” (HALL, 2015).

Essa revisão de fatos sociais, feita de maneira insólita na peça de Nascimento com a intenção de esclarecer o espectador e, traduz-se como um dos

elementos do teatro épico descritos por Brecht (1967), intitulado de efeito de distanciamento. Para o teórico, o distanciamento se trata “[...] de uma técnica [...] que permite retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais” (BRECHT, 1967, p. 148). Nesse sentido, por apresentar à plateia um ponto de vista social, neste caso de um grupo oprimido, que mostra e justifica a posição desigual imposta ao negro brasileiro, a peça possibilita ao espectador o exercício de uma “crítica construtiva” sobre a sociedade na qual está inserido com a intenção de transformá-la (BRECHT, 1967, p.148).

O efeito de distanciamento no teatro épico revela que as relações sociais, agora, são questionáveis, ou seja, o homem não deve aceitar passivamente o que é lhe imposto, o que, evidentemente, não é verificado no teatro dramático aristotélico. Portanto, o efeito de distanciamento “[...] consiste na distância tomada pelo homem para indicar isso que se tornou questionável; no teatro épico de Brecht, a contraposição épica entre sujeito e objeto, portanto, na modalidade do que é científico e pedagógico” (SZONDI, 2011, p. 120).

Para o dramaturgo alemão, o teatro se trata de uma manifestação artística que deve ultrapassar a função de entretenimento e proporcionar ao homem um senso crítico acerca dos temas desenvolvidos pelas peças. Nesse sentido, o teatro deve também ensinar, no sentido de mover a humanidade a ações que propiciem uma melhor vivência em sociedade (BRECHT, 1967).

A utilização do efeito de distanciamento do teatro épico é “[...] indispensável para que não se estabeleça entre palco e platéia nenhuma espécie de magia, de campo hipnótico” (TEIXEIRA, 2003, p. 69), ou seja, que não mantenha o público em posição confortável e passiva, pois o teatro, para ensinar, deve também incomodar. O incômodo é sempre oriundo de uma situação que condiz com a realidade social do grupo, pois só assim o espectador será capaz de assumir uma posição crítica frente às ações que foram representadas no palco (BACKES, 1998).

Na época da fundação e da encenação das peças do TEN, o preconceito racial tinha se tornado tão natural e familiarizado entre os membros da sociedade, brancos e negros, que já se havia perdido qualquer perspectiva crítica para problematizar este tema. Desse modo, o distanciamento é utilizado no teatro justamente para rever e criticar tais eventos e comportamentos naturalizados, o que, claramente, atribui ao TEN um caráter didático, educacional, como, antes dele, é o

próprio teatro épico. Cabe às manifestações artísticas, como é o teatro, esclarecer os homens sobre os problemas criados por eles mesmos a partir de suas relações sociais, de modo a ajudá-los a resolver os problemas que afligem a coletividade e, portanto, transformar a realidade social (FISCHER, 1983).

Em *Sortilégio*, as situações enfrentadas por Emanuel e Efigênia, mostradas no decorrer da trama, atingem diretamente a população negra, mas tais casos são ignorados por uma parcela significativa do meio, detentores do poder. Por conseguinte, a peça de Nascimento, como é inerente também ao teatro épico de Brecht, traz conhecimento ao público de questões sociais em que o homem é objeto de análise a partir de suas relações com a coletividade e, portanto, é um ser mutável (ROSENFELD, 2012).

A construção de uma visão crítica, para o leitor do texto dramaturgic ou para o público espectador, se dará a partir do transe a que Emanuel será submetido, o qual fará com que o herói problematize sua relação com a sociedade e, no final, reconheça suas origens e aceite as divindades africanas. No decorrer da peça, as Filhas de Santo defendem: “O destino está na côr. Ninguém foge ao seu destino” (NASCIMENTO, 1961, p. 164). Tal afirmação remete tanto à impossibilidade de um sujeito, membro de um sistema cultural consolidado, abandonar suas crenças e cultura, as quais são enraizadas em todos os indivíduos desde o seu nascimento, como também ao fato dos negros representados na peça quererem se tornarem brancos para fugirem da perseguição firmada pela elite. Certamente, fragmentos como esse têm por finalidade conscientizar os receptores do texto da incoerência de se impor uma religiosidade a um povo e da discriminação de grupos que se diferem culturalmente dos princípios dominantes. Logo, a peça de Nascimento, como no teatro épico, traz o conhecimento sobre as relações sociais, de maneira a argumentar satisfatoriamente os contrassensos da humanidade (ROSENFELD, 2012).

Como dito, o transe será intermediado por Exu, orixá que, através dos elementos que o simbolizam, restaurará a ordem nos conflitos do protagonista. As Filhas de Santo confirmam o delírio provocado pelo orixá da comunicação:

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.
[...]

I FILHA DE SANTO (lírica) - ... e êle retornará sem memória, puro e inocente como um recém-nascido, à grande noite iluminada de Aruanda!
 [...]

 III FILHA DE SANTO (feliz) – Ninguém tocará nêle. Só a lança de Exu.

 II FILHA DE SANTO (triste) – Fere suas carnes...

 III FILHA DE SANTO (exaltada) - ... acolhe seu espírito... (NASCIMENTO, 1961, p. 165)

Após a chegada de Emanuel no terreiro, foragido sob acusação de assassinato, este passa às ações inerentes a sua vida social. Já as Filhas de Santo, participantes da cena até a entrada de Emanuel, passam a atuar como coro da peça, através de comentários das ações do advogado negro. A utilização do coro nas peças de teatro, seja através de comentários, questionamentos ou provocações, também se trata de um recurso do teatro épico, sendo empregado para levantar reflexões críticas no público espectador (BRECHT, 1967). Evidentemente, a tentativa de esclarecer o público sobre um determinado comportamento social, a qual pode retratar o ponto de vista de classes oprimidas acerca das injustiças sociais impostas a este grupo, com o objetivo de transformar a realidade de ambos os grupos, caracteriza a função política do teatro (BOAL, 2013).

De modo a denunciar as iniquidades fixadas contra o negro brasileiro, Emanuel, já na sua primeira fala na peça, revela o que naquele contexto era comum incidir aos membros de seu grupo étnico, ou seja, serem discriminados e acusados de qualquer tipo de crime por conta da cor da pele:

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 em cometer. Não matei. Não roubei. Agora nunca mais hão de me agarrar (NASCIMENTO, 1961, p. 166).

No fragmento citado, pode-se perceber que Emanuel apresenta experiências pessoais ao tratar da existência do racismo contra o negro na sociedade brasileira. No entanto, ao referir-se a si mesmo, Emanuel, ao retomar o que aconteceu no passado, aproxima o público dos eventos descritos. É importante destacar que o contexto da modernidade, na qual, como mencionado, a dramaturgia do TEN está inserida, propiciou relevantes transformações nas personagens de teatro. Sob essa circunstância, o protagonista ou herói dramático deve representar a realidade social (ROSENFELD, 2012a), a qual, em *Sortilégio*, Emanuel

representa a partir de seu lugar de fala, ou seja, do ser negro. Esse contexto exigia uma adaptação do teatro afastada da representação do homem enquanto ser portador de uma identidade fixa. O herói do teatro clássico “[...] não tinha condições de existir numa transposição, para o palco, da realidade contemporânea. Se possibilidade houvesse de construir tal herói, a única alternativa possível, caso existisse, seria em termos de reformulação do herói viável de nossos tempos” (FERNANDES, 2012, p. 07).

Mediante isso, Emanuel é representado na peça de Nascimento como ser em conflito consigo mesmo e com o meio que o rodeia, com a intenção de apresentar as relações humanas como elas são e de sugerir ao homem, sujeito social, a necessidade de se pensar em determinados comportamentos do meio e transformá-los.

Além de demonstrar a recusa da cultura negra através de suas próprias experiências, Emanuel aponta a proibição da prática religiosa de origem africana no Brasil, a qual até os dias de hoje é condenada pelas religiões cristãs e, conseqüentemente, pela maior parte da sociedade, devotos dos princípios tradicionais:

[...]. Ah, é um despacho. Até galo prêto. Então é para Exu. Quanta porcaria. (observa o pegí) Aquilo é o pegí... (volta-se para a grande árvore)... a gameleira sagrada. O terreiro deve estar por aí. (preocupado) Mas... como foi que vim parar nêste lugar? Isso aqui é perigoso. Que imprudência. A polícia costuma dar batidas nos “terreiros”. Prendem tambores sagrados, filhas e pais de santo... (NASCIMENTO, 1961, p. 166)

Por consequência da proibição da prática da religiosidade afro-brasileira, os negros foram forçados a abandonar suas crenças e adotar a cultura dominante para sobreviver no mundo dos brancos. Desse modo, os negros, como é o caso de Emanuel, passam a condenar sua religiosidade de origem por conta de um preconceito desencadeado no período colonial, ou seja, eles mesmos colocam-se contra as manifestações afro-brasileiras por conta de um contexto que não admite uma cultura que se difere da estabelecida como certa. Pode-se perceber no fragmento citado que Emanuel tem conhecimento dos rituais do candomblé, uma vez que identifica o despacho feito a Exu, como os demais elementos que compõem o ritual iniciado pelas Filhas de Santo. Entretanto, o protagonista condena essa prática religiosa, “Quanta porcaria”, mas por medo da sociedade e não pela descrença nos

Orixás ou no candomblé, uma vez que o herói destaca que é imprudente tal prática por conta da proibição social, “a batida da polícia nos terreiros”, e não porque desacredita na religião (NASCIMENTO, 1961, p 166). Conforme apontou Patrocínio (2013) em sua pesquisa, também é evidente na peça de Nascimento a perseguição infringida às práticas religiosas afro-brasileiras, uma vez que são demonstradas explicitamente no texto as manifestações de ritos deste grupo: “A polícia costuma dar batidas nos “terreiros”. Prendem tambores sagrados, filhas e pais de santo...” (NASCIMENTO, 1961, p. 166).

Mediante a condenação da religiosidade de origem africana e a propagação do racismo, como é possível perceber no discurso de Emanuel, torna-se admissível destacar outra característica do teatro épico que se faz presente na peça *Sortilégio*, ou seja, de que o ser social determina o pensamento, afirmação que se baseia em conceitos marxistas (ROSENFELD, 2014).

Como mencionado anteriormente, as Filhas de Santo, depois da entrada de Emanuel na cena, passam a exercer a função de coro da peça, de modo a comentar o monólogo do herói ao tratar das injustiças cometidas contra si e contra o negro brasileiro:

I FILHA DE SANTO – Tão fácil prender um negro de madrugada!
 EMANUEL (profundamente magoado) – Um só, não. Muitos. Como aqueles pobres diabos que fizeram companhia.
 II FILHA DE SANTO – Que crime cometeram?
 III FILHA DE SANTO – Será crime a gente nascer preto?
 EMANUEL – Talvez hoje tenham razão em me prender.
 III FILHA DE SANTO – Terão mesmo?
 II FILHA DE SANTO – Acho que não.
 EMANUEL – Não têm. Primeiro – eu não queria matar. Minha consciência não me acusa de nenhum crime. Não assassinei. Apesar dela ter morrido aqui nestas minhas mãos... (NASCIMENTO, 1961, p. 167)

Como se pode perceber no fragmento acima, as Filhas de Santo operam como comentaristas dos episódios lembrados por Emanuel, o que mantém o público espectador lúcido do contexto social daquele momento. Diferente do coro do teatro grego, que intensificava a ação dramática, o coro no teatro épico provoca uma quebra na ação, de maneira a apresentar, narrar ou comentar as ações das personagens, o que, claramente, contribui para o efeito de distanciamento (ROSENFELD, 2014). Portanto, a ação do coro é capaz de levar o espectador a refletir a respeito do tema abordado na peça, que pode levá-lo a uma ação transformadora, à medida que rompe com a ilusão que era comum no teatro

aristotélico, a qual mantinha o público em posição passiva, alcançando, desse modo, o efeito didático do teatro épico (BRECHT, 1978). No trecho selecionado para análise, pode-se verificar que Emanuel estava prestes a se declarar culpado do crime de assassinato, intensificando a ação dramática, porém as Filhas de Santo levantam questionamentos sobre a culpa de Emanuel, o que interrompe a ação de Emanuel, levando-o a tomar outro rumo, que o afasta da responsabilidade. O referido efeito no excerto citado também proporciona a compreensão de fatos sociais vivenciados naquele contexto (SILVA, 2013), principalmente no que se refere à condenação de negros pela sua cor, e não por ter cometido qualquer crime.

No decorrer da peça, são apresentados outros momentos em que a ação do herói é interrompida pelo coro, de maneira a descontinuar a ação da personagem. No trecho a seguir, a fuga de Emanuel do terreiro é interrompida pelos comentários das Filhas de Santo, que representam vozes da ancestralidade e da crítica social, e, em seguida, pelo início do ritual de candomblé, o qual, no decorrer da peça, apresentará uma série de canções, pontos de diferentes Orixás, as quais estão diretamente ligadas à ação de cada cena:

EMANUEL – Já estive prêso muitas vêzes. Não devemos nada um ao outro. (aproxima-se do peji, observa os elementos do candomblé no palco e nos bastidores) É por isso que essa negrada não vai para a frente. Tantos séculos no meio da civilização... e o que adiantou? Ainda acreditando em feitiçaria... praticando macumba.... evocando deuses selvagens... Deuses?! Por acaso serão deuses essa coisa que baixa nêsses negros boçais? Deuses essa histeria que come... bebe... dança... Até amor eles fazem no candomblé. Deuses! Quanta ignorância. (sorrindo) Engraçado: êles são devotos igualmente dos santos e do demônio. Exu é o anjo caído, o anjo rebelado dos macumbeiros. Só religião de negro. Orixás! (preocupado) Não estou seguro aqui. Preciso dar o fora enquanto é tempo. Ir para bem longe.
 I FILHA DE SANTO – Para o fim do mundo.
 II FILHA DE SANTO – Para o reino de Olorum.
 I FILHA DE SANTO – Para Aruanda.
 II FILHA DE SANTO – Um lugar onde não ouça mais:
 III FILHA DE SANTO – Negro quando não suja na entrada suja na saída. (Vai sair pela esquerda. Subitamente soam fortes os atabaques. O Orixá surge sob a gameleira e faz gesto de puxar alguém por uma corda invisível. Emanuel estaca, os tambores param de repente. Silêncio. Ouvem-se palavras cabalísticas do Pai de Santo, dando início à função. [...]) (NASCIMENTO, 1961, p. 167).

O fragmento acima apresenta importantes questões relacionadas ao conteúdo temático do texto. Como em outros momentos da peça, Emanuel desqualifica a religião afro-brasileira, afirmando que este tipo de crença se traduz como primitiva. Visivelmente, a afirmação de Emanuel está baseada no discurso

elitista, preconceituoso, que associa a cultura e religiosidade de origem africana às figuras demoníacas do cristianismo: “Exu é o anjo caído, o anjo rebelado dos macumbeiros” (NASCIMENTO, 1961, p. 166). Pode-se perceber também no mesmo recorte que Emanuel, ao se referir aos negros, exclui-se do grupo, sendo que se tornou advogado e adotou as crenças da sociedade dominante, o que, para ele, o separa dos demais. Como se provou também, Emanuel é conhecedor das práticas do candomblé, o que demonstra que o mesmo foi reeducado para ser “aceito” no mundo dos brancos. Nesse sentido, torna-se admissível dizer que Emanuel, como tantos outros negros brasileiros, foi “traduzido culturalmente”, uma vez que, inserido em um contexto cultural branco, teve que negociar com as culturas que aqui dominavam, praticá-las como se fossem duas, sem se esquecer, completamente, da sua de origem (HALL, 2015). No fragmento a seguir é oportuno ressaltar o conflito identitário do protagonista perante sua inserção em diferentes culturas, na qual uma, a católica, deve se sobrepor a outra, o candomblé:

EMANUEL – [...] Invocam Obatalá, o maior dos orixás... Depois, Xangô... Inhansã... Omolu... Iemanjá... Santo tôda vida. À meia-noite baixa Exu. O pessoal vem cumprir obrigação aí no pegí. Então eu aproveito. (bem humorado) Exu é gozado. Não pode ouvir doze badaladas. Sai atrás de Charuto e cachaça. (pensativo) Imaginem, eu falando como se também acreditasse nessas bobagens. Eu, o doutor Emanuel, o negro formado, que fêz primeira comunhão em criança. Mamãe rezava comigo... me ensinava o catecismo... (NASCIMENTO, 1961, p. 167-169)

Como se mostra claro no fragmento citado, é admissível destacar a confusão em que se encontra Emanuel, pois ao mesmo tempo que é conhecedor e aparentemente devoto da religião afro-brasileira, o mesmo se corrige e afirma ser do catolicismo, de modo a retirar-se de uma posição marginalizada, quando se intitula de “doutor Emanuel, o negro formado”, e definir como “bobagem” a crença aos Orixás. Obviamente, o indivíduo forçado a abdicar de suas identidades culturais de origem e forçado a se adaptar a novas formas culturais é mergulhado em uma crise identitária, por conta da proposição de uma homogeneidade cultural (HALL, 2015). Além disso, em se tratando da peça *Sortilégio*, mesmo o herói adotando a cultura imposta pela elite, não é aceito pelo meio, o que torna mais problemática a sua sobrevivência, uma vez descolado em cada grupo. Emanuel figura o que era comum ocorrer com muitos negros no século XX, mesmo tendo se formado advogado e se tornado católico, é perseguido pelo discurso tradicionalista da sociedade, sendo

condenado por crimes que não cometeu, pelo fato de ser negro (PATROCINIO, 2013).

Com o início do ritual de candomblé, o herói é mergulhado em um tipo de transe, no qual vai tomando consciência das contradições sociais em que está inserido, ao mesmo tempo que parece adquirir aos poucos as características de Exu (sorriso, bom humor). Nesse transe, Emanuel tem devaneios com Margarida, mulher branca, noiva do protagonista com quem este tem lembranças nebulosas, e Efigênia. No desenrolar das ações da peça, canções ligadas a cada um dos Orixás mencionados por Emanuel são representadas de maneira a não interromper as ações das personagens. O rito continua, o canto, o barulho dos atabaques e a simbiose entre Emanuel e Exu. Como citado no último fragmento, os Orixás cultuados no ritual de candomblé, que vão sendo nomeados no decorrer da peça pelas suas respectivas canções, tratam-se de Obatalá, Xangô, Iansã, Oxumaré, Ogum, Iemanjá e Exu. As canções são exibidas em *Sortilégio* em forma de plano de fundo da ação dramática, e, no momento de sua reprodução, é possível estabelecer ligações entre a cena que está em representação e o respectivo orixá que está sendo cultuado pela música, os acontecimentos fazem parte de um ritual de iniciação, isto é, o reencontro entre o protagonista e sua ancestralidade.

O primeiro orixá a ser cultuado na peça é Obatalá, o primeiro a ser criado entre os Orixás, o qual representa o nascimento, a iniciação e a morte. Esse orixá representa a criação da terra, dos animais, do ser humano e da terra (VERGER, 2009). No momento em que começa o ritual de candomblé, do qual Emanuel está bem próximo e planeja fugir, Obatalá é a primeira divindade cultuada. Ainda que seja comum o início do ritual de candomblé com o culto a essa divindade ancestral africana, na peça de Nascimento existem outros motivos para que esta seja colocada em destaque logo no princípio. Quando se inicia o culto ao primeiro orixá, Emanuel rememora fatos inerentes a sua infância, fase inicial da vida do ser humano, ligada à criação, o que está diretamente relacionado à representatividade de Obatalá:

EMANUEL – [...] Eu, o doutor Emanuel, o negro formado, que fêz primeira comunhão em criança. Mamãe rezava comigo... me ensinava o catecismo...
VOZ DE NEGRA VÉLHA (suave) – Ave Maria – Cheia de graça – O Senhor é convosco (NASCIMENTO, 1961, p. 169).

Nesse instante da peça, Emanuel relembra as fases iniciais de sua educação religiosa, aprendendo orações com sua mãe, as quais remetem ao começo da vida social, tendo em vista que as formas de crença são os primeiros elementos impostos e ensinados aos indivíduos, que, inclusive, antecedem à educação escolar. Por assim ser, é perceptível um pacto entre o que está sendo representado pelo herói Emanuel e Obatalá. É importante destacar também a oposição existente entre a religiosidade afro, representada neste momento por Obatalá, e a instrução religiosa que Emanuel, enquanto criança, recebeu da mãe e que é rememorada pelo protagonista. Há uma voz do passado, “VOZ DE NEGRA VELHA”, que traz um evento do passado à cena que está em andamento, a qual, para Szondi (2011), se trata de um aspecto da modernidade no teatro. Notoriamente, é visível a proposição de um distanciamento entre o personagem Emanuel do presente, e o do passado exposto pelo próprio herói, uma vez que o mesmo iniciou nessa fase da peça uma cerimônia que o libertará da sua aversão à afro-brasilidade, responsável por sua crise identitária.

Durante a execução da canção para Obatalá, outras situações apresentam relação com a representatividade do referido orixá. Dentre elas está a rememoração do casamento de Emanuel com Margarida, que tradicionalmente representa o início da vida conjugal e da criação de uma nova família:

I FILHA DE SANTO – Margarida estava uma noiva linda.

EMANUEL – Não sei como aconteceu...

II FILHA DE SANTO – Veu muito longo...

EMANUEL – Tão 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 nos olhos de todo mundo. Bem na minha frente, a face envergonhada da mãe de Margarida (NASCIMENTO, 1961, p. 169).

No mesmo trecho, além da rememoração do casamento, é possível destacar outros elementos que são característicos a Obatalá. Dentre eles está a ênfase dada à cor branca ao se referir à cor da pele da noiva de Emanuel, Margarida, cor que também representa o orixá da criação. Também é plausível mencionar a oposição construída pelo dramaturgo entre o casamento, o que este deveria representar, e o mal-estar trazido pelo mesmo para a família de Margarida e para os demais sujeitos que acompanham a cerimônia, um homem negro se casando com uma mulher branca.

No que se refere aos aspectos da forma do fragmento em questão, é possível observar características do teatro épico, tais como o coro das Filhas de Santo, o qual, como já mencionado contribui para o efeito de distanciamento. Nessa situação, especificamente, o coro atua através de comentários que narram uma ação do passado, o casamento de Emanuel e Margarida. Após os comentários das Filhas de Santo, Emanuel dá continuidade à rememoração de momentos do casamento, colocando em evidência e denunciando o preconceito racial naquele contexto: “Foi aí que notei: aquê espanto nos olhos de todo mundo. Bem na minha frente, a face envergonhada da mãe de Margarida” (NASCIMENTO, 1961, p. 169). Neste trecho, embora a personagem esteja tratando de um episódio no qual está diretamente envolvido, o mesmo desconstrói a proximidade com aqueles eventos, por estar agora em um outro contexto. Isso é perceptível, pois ainda nesse mesmo trecho, o herói continua:

[...] (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) – Superstição.
 EMANUEL – Quero ver se o demônio dos negros é pior que o demônio dos brancos. (bebe; pausa esperando acontecer algo; zombeteiro) [...] (NASCIMENTO, 1961, 1970).

Portanto, Emanuel interrompe um devaneio do passado para retomar o presente, no qual está questionando a respeito da legitimidade dos elementos da religiosidade de origem africana, que são representados pela figura de Exu, ao mesmo tempo em que o termo “zombeteiro” marca a assimilação das características da divindade. As ações de Emanuel são sempre interrompidas pelos devaneios do passado, que denunciam o racismo na sociedade brasileira. Nesse sentido, o efeito de distanciamento atua de maneira didática no teatro de Nascimento, pois alude de maneira crítica a ações do passado, apresentadas no palco, com as quais o espectador se identifica, ou seja, ações que ocorrem no seu cotidiano.

Ainda envolvendo a figura de Obatalá na trama, Emanuel rememora outro momento de sua infância:

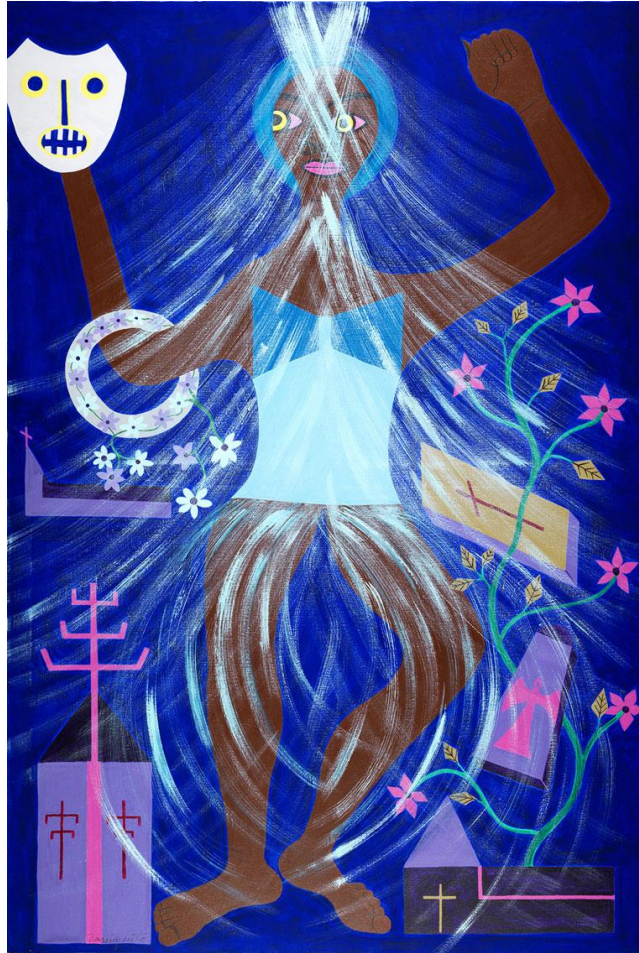
EMANUEL – [...] Porque estou me lembrando disso agora? Eu menino...na escola... Os colegas me vaiando...

VOZES INFANTIS (crescendo, até gritar) – Ti... çãõ.. ti... çãõ... ti... çãõ... ti... çãõ.
EMANUEL (imóvel) – Fugi... me perseguiram... eram maus... Me atiraram pedras...
VOZES INFANTIS (decrecendo até murmurar) Ti... çãõ.. ti... çãõ... ti... çãõ... ti... çãõ (NASCIMENTO, 1961, p. 170).

Pode-se constatar a crítica social feita pela peça, ao resgatar memórias da infância de Emanuel. É possível observar que a discriminação pela cor da pele é implantada nos indivíduos desde a infância, pois como a própria sociedade é preconceituosa, as crianças são instruídas a dar continuidade a esta posição. Torna-se necessário ainda destacar o coro de vozes infantis, que é utilizado de maneira a aproximar a personagem de eventos do passado, o que, para Szondi (2011), é uma das características da modernidade no teatro. No que se refere às ligações com Obatalá, o fragmento registra o retorno do herói à infância, portanto ao início, a sua iniciação do mundo.

A próxima orixá cultuada no ritual de candomblé, do qual Emanuel faz parte, é Iansã. Considerada a orixá dos ventos, da tempestade, das ventanias e do rio Níger, Iansã também é a divindade dos mortos e dos cemitérios (PRANDI, 2001). Nascimento, em uma de suas pinturas, representa Iansã da seguinte forma:

Figura 3 – Senhora dos mortos e dos cemitérios lansã.



Fonte: IPEAFRO, acervo digital, disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-abdias-nascimento/>>

A representação de lansã figurada por Abdias revela a ligação desta divindade com os temas da morte, principalmente pela ausência de luz no fundo da tela e de outras cores mais claras. A predominância do azul escuro em conjunto com os elementos pintados de lilás e preto, bem como a presença de diversos tipos de cruzes desenhadas nesse ambiente, podem também remeter à obscuridade do cemitério e da morte. Outro importante componente da pintura em questão são as flores, as quais reforçam a ideia do ambiente fúnebre, uma vez que são utilizadas pela cultura universal para homenagear pessoas que faleceram. As flores soltas e os traços em branco simulam os ventos e a tempestade, artifícios da natureza que definem a orixá, e Nascimento ilustra-os ao redor e em contato direto com a própria lansã, mulher negra no centro da tela, o que proporciona uma ideia de movimento. Já a máscara que lansã segura na mão direita, se traduz como um importante símbolo na cultura e religiosidade afro, capaz de reproduzir inúmeros sentidos, como aponta Silvestre (2015):

Na cultura africana as máscaras também estão relacionadas a rituais religiosos tais como os rituais de guerras, de fertilidade da terra, fúnebres, além de serem utilizadas para entretenimento, visto que são criadas para serem vistas em movimento. A dança, por ser expressão do movimento, compõe o ritual no qual o mascarado cobre seu corpo com a indumentária e executa passos articulados de dança (SILVESTRE, 2015, p. 131).

Dessa maneira, percebe-se a harmonia da máscara em relação aos demais itens da tela abdiana, tendo em vista que tal elemento relaciona-se, entre outros eventos, com ritos fúnebres, o qual opera como tema da tela *Senhora dos mortos e dos cemitérios – Iansã*. Com base nas considerações feitas sobre a pintura de Nascimento até aqui, pode-se concluir que a referida tela figura um ritual fúnebre, na qual a orixá Iansã executa a dança característica desse episódio. No entanto, Iansã representa ainda outros elementos além dos destacados pelo pintor. A divindade em questão teve relação com vários outros Orixás, com os quais aprendeu a dominar elementos que eram inerentes a cada um deles, como o raio, dominância que obteve através de Xangô, e a guerra, característica oriunda de Ogum (PRANDI, 2001). Iansã é considerada sensual, ardente, ferosa, e quando se apaixona é fiel e possessiva (VERGER, 2009).

No que se refere à representação de Iansã em *Sortilégio*, é possível destacar características em comum com a negra Efigênia, prostituta negra que é adentrada na cena em meio aos devaneios e à tomada de consciência de Emanuel frente às contradições sociais. No entanto, devido ao ritual em que Emanuel está inserido, não é possível definir se a figuração de Efigênia na peça se trata de um delírio do herói ou se realmente a mulher Efigênia está presente fisicamente no terreiro. Mesmo assim, a personagem entra em cena de modo a confrontar Emanuel sobre a relação que existiu entre os dois no passado:

EMANUEL – (Acende o defumador. Envolta na fumaça e no meio do tronco que se ilumina fracamente, aparece Efigênia com um foco de luz esverdeada no rosto. Uma negra jovem, vestida espalhafatosamente de mau gosto. Fuma constantemente. Tanto quanto possível. Gesticula e se movimenta mecanicamente, como boneco. Sempre que entra, ouve-se o “ponto” de Inhansã, pelo côro invisível dos filhos e filhas de santo. [...]).
O que é que você quer? Ainda me perseguindo? (após a surpresa inicial, fala com crescente superioridade e desprezo) Pode rir, negra ordinária. Foi o que você sempre fez: rir de mim. Agora está sendo sincera. Rindo na minha cara. Antigamente bancava a educada. Sabia fingir. Esqueceu de botar a máscara? Ah, sei. Não havia mais esperança. Para que continuar enganando. Do fundo da tua perdição ainda te resta pelo menos uma última alegria: a alegria de me haver desgraçado para sempre. Está feliz agora?

Agora que deixei de ser advogado de futuro para me tornar num negro acossado pela poli... [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 170-172).

Como é perceptível no fragmento, Emanuel questiona a presença de Efigênia no terreiro e inclusive a acusa de perseguição. Como mencionado, Iansã é uma orixá fiel e possessiva quando apaixonada, característica que também é recorrente na representação de Efigênia na peça de Nascimento, uma vez que, por tempos, a personagem perseguiu Emanuel por conta do romance que existiu entre os dois. Todavia, tanto Emanuel como Efigênia, cederam às pressões sociais, de modo a aceitar que o único modo de serem aceitos pela coletividade era estabelecendo um relacionamento afetivo com sujeitos brancos. Efigênia entregou-se a diversos homens brancos com a intenção de fazer com que um deles se apaixonasse por ela, o qual, em tese, a tornaria uma negra de “alma branca”, ou seja, convertida em um indivíduo desprendido de suas crenças de origem, marginalizadas pelas culturas dominantes, para adaptar-se a uma forma cultural que lhe foi imposta (NASCIMENTO, 2016). Portanto, assim como Iansã, porém a partir da relação com homens brancos, Efigênia almejava se tornar o que eles eram, brancos, pois tinha a esperança de que um deles iria se apaixonar por ela e a resgataria da condição em que vivia. O mesmo pretendia Emanuel quando rompeu com Efigênia e se casou com a branca Margarida, o que, como já demonstrado, não aconteceu.

O trecho a seguir demonstra que Emanuel desejava que Efigênia fosse branca, além de evidenciar a impossibilidade da relação entre os dois, uma vez que Emanuel se encontra contaminado pelos valores europeus:

EFIGÊNIA (lentamente, como num sonho) – Está me esperando, querido. O que há? Não me acompanha hoje? Acabou a aula de ballet.
 EMANUEL (indeciso) – Talvez eu preferisse que você... Bem, não é isso. (resoluto) Se você estudasse outra coisa?
 EFIGÊNIA – Como, outra coisa! Não discutimos o assunto tantas vezes? E a conclusão não foi sempre: Ballet clássico? Você não me queria misturada aos sambas de morro, de gafeira. Me proibiu de frequentar “terreiros” onde aprendia a dançar o ritmo dos pontos sagrados... (NASCIMENTO, 1961, p. 173).

Mediante a citação de *Sortilégio*, pode-se verificar uma tentativa de Emanuel em tornar Efigênia uma mulher que se comportasse e se associasse exclusivamente à cultura branca, uma vez que a personagem não podia ter contato com manifestações da cultura afro-brasileira, o samba dos morros, mas apenas às

atividades respeitadas pelos valores elitistas, o ballet clássico. No entanto, diante na impossibilidade de tornar Efigênia uma mulher branca, Emanuel rompe com a relação existente entre os dois, pois a natureza do herói é contaminada com os preceitos europeus:

EMANUEL (explicativo, sincero) – Você já observou como os brancos olham para você? Com ar de donos? Está assentado na consciência dêles. Nem se dão ao trabalho de exame. Basta desejar uma negra, e pronto: dorme com ela. Oh, que altera mais uma negra no bordel? Tinha certeza que você não seria minha. Nem minha nem de qualquer outro rapaz de côr. Uma negra formosa como você? “Meu cisne noturno”, era como lhe chamava então. Lembra-se? (pausa breve) Estou me tornando um sentimental estúpido. Devia te meter o chicote. Te rasgar os seios. Arrancar a pústula que você tem em lugar de coração. (mordaz). E eu, certo de haver encontrado meu amor imortal! Não existe amor, seu bêsta. Existe... esta negra decaída te perseguindo (NASCIMENTO, 1961, p. 174).

Como é explícito no recorte, Emanuel desiste de Efigênia por aceitar o lugar da mulher negra, segundo o que é imposto pela tradição europeia. Além disso, o protagonista se coloca como branco, uma vez que demonstra querer aplicar castigos físicos à negra, os mesmos aplicados no período escravocrata. Assim, o herói conclui que não é possível o amor entre pessoas negras, pois os brancos, sempre que quiserem, podem se apossar de uma mulher negra sem serem punidos por isso, o que, caso ocorresse, desconstruiria a relação de Emanuel e Efigênia, considerando os valores tradicionais vigentes na época e dos quais o protagonista se apropriara. Também é visível no fragmento uma menção a Iansã, especificamente à característica possessiva da orixá quando se apaixona, quando Emanuel sugere que Efigênia não o deixa de perseguir. Após esse diálogo, a ação de Emanuel é interrompida pelo coro das Filhas de Santo, que começa a questionar o herói sobre a morte de Margarida. Como já dito, esse tipo de interrupção da ação pelo coro se traduz em uma das características do teatro épico de Brecht, de modo a reforçar o efeito de distanciamento (ROSENFELD, 2014).

Após esse episódio, a próxima orixá a ser cultuada é Iemanjá, a qual é conhecida como a rainha dos mares e mãe de quase todos os Orixás. Iemanjá é a divindade que representa a fecundidade, a família, a maternidade e o sentimento de união entre laços sanguíneos ou não (VERGER, 2009). Portanto, Iemanjá pode ser concebida como uma das divindades que simbolizam o amor, entre sujeitos que possuem um tipo de vínculo, seja este familiar ou não. Quando é entoado o ponto de Iemanjá na peça, Emanuel está mergulhado em seu delírio, porém agora com

Margarida, sua noiva, na qual revela que a relação firmada entre os dois não se baseava no amor, o que se opõe à representatividade de Iemanjá:

I FILHA DE SANTO – E quando branca gosta de negro?
 II FILHA DE SANTO – Margarida não se enamorou de ti?
 EMANUEL – Isto é o que ela dizia. Que gostava, que me amava. (pausa)
 Curioso eu não saber a diferença. Mas não é a mesma coisa
 (NASCIMENTO, 1961, p. 177).

O trecho acima retrata que, embora tenham sido noivos, e posteriormente tenham se casado, Margarida não amava Emanuel. Assim sendo, a relação desse casal opõe-se aos atributos que a orixá cultuada neste momento da peça simboliza, pois, como dito, Iemanjá simboliza o amor entre seres humanos, seja familiar ou o amor afetivo entre um casal. Essa oposição é feita na peça de modo a problematizar as relações humanas na sociedade moderna, principalmente no que se refere à discriminação contra os negros, nesse momento, quanto à instituição do casamento entre uma mulher branca e um homem negro. No decorrer da trama, a peça revela um tipo de proibição, construída socialmente e que tinha como base os efeitos do racismo, que não admitia a existência de relações entre pessoas negras e brancas, o que, evidentemente, dificultava o desenvolvimento de sentimentos afetivos entre esses sujeitos. Portanto, os sentimentos de Margarida por Emanuel eram postos à prova, pois a sociedade de seu contexto não aceitava que brancos se relacionassem com negros, o que provocava insegurança no protagonista. De modo a colocar em evidência a mencionada proibição social, Emanuel narra a situação a seguir:

EMANUEL (evocando) – Naquela noite já estava noivo de Margarida. Fomos a um baile. Na volta... de madrugada, resolvemos caminhar um pouco. Subitamente ao nosso lado encostou uma camioneta da polícia:
 I VOZ AGRESSIVA – Um negro beijando uma branca.
 II VOZ AGRESSIVA – É um assalto.
 III VOZ AGRESSIVA – Está agredindo.
 EMANUEL – Os tiras me surraram. Sôcos... ponta-pés. Me atiraram no carro de presos.
 MARGARIDA (protestando) – Não me assaltava. Não me agredia. Ele é meu noivo. Meu noivo, estão ouvindo? (NASCIMENTO, 1961, p. 177-178).

No fragmento citado, é perceptível a figuração do preconceito racial existente na sociedade brasileira. Mesmo Emanuel sendo noivo de Margarida, o protagonista foi, sem qualquer chance de explicação, espancado e preso pela polícia

por estar beijando uma mulher branca, cena que foi interpretada pela polícia como assalto, ainda que a própria noiva tenha confirmado que Emanuel era seu noivo. Portanto, mesmo havendo tentativas de explicação para os fatos, *Sortilégio* denuncia as atrocidades cometidas contra os afro-brasileiros, que ocorrem apenas por conta do preconceito racial, e, como mostrado no trecho, não existe possibilidade de ao menos tentar explicar a situação, pois a discriminação da cor supera a razão. Desse modo, a vida das personagens do teatro popular se resume ao sofrimento e, como aponta Rosenfeld (2012a): “A pureza ingênua do herói, num mundo de crápulas, transforma-o em ser quase quixotesco” (ROSENFELD, 2012a, p. 26). Por denunciar a repressão contra os negros através da arte e de pensamentos políticos que estão também inseridos no teatro, *Sortilégio*, como as demais peças do TEN, eram censuradas pela crítica conservadora (MÉRIAN, 2008).

Da mesma maneira que Emanuel, enquanto homem negro, era vítima das convenções sociais e de suas proibições, Efigênia enfrentou circunstâncias semelhantes, e, por ser uma mulher negra, foi ainda mais prejudicada. Assim como Emanuel, Efigênia queria se tornar esposa de um branco, com a intenção de se livrar dos empecilhos trazidos pela cor. Logo, a personagem se deixa seduzir por sujeitos brancos que dizem estar apaixonados pela mesma e lhe fazem promessas de casamento. No entanto, Efigênia, como muitas mulheres negras de seu contexto, se tornou vítima da exploração de homens brancos, e quando decide denunciar um dos casos à polícia, se depara com a inexistência de justiça para mulheres negras:

EFIGÊNIA – Ah, meu filho, direito eu tinha. Então um doutor em leis não sabe disso? A lei estava do meu lado. Al lei protege menores de dezoito.

[...]

EMANUEL – Se estava tão certa da lei, por que chorou? Vi amargura no seu rosto quando o delegado...

VOZ AGRESSIVA – Acabe logo com êsses fricotes, vagabunda.

EFIGÊNIA – (tornando-se sincera) – Amargura? Sim, é verdade. A eterna amargura da côr. Compreendi que a lei não está ao lado da virgindade negra... [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 178-179).

Desse modo, é possível destacar a marginalização da mulher negra no contexto de produção de *Sortilégio*. Efigênia foi seduzida por um homem branco que lhe fez diversas promessas, inclusive de casamento, o que, evidentemente, não passou de uma fraude. Como é claro no fragmento, a mulher negra não tem voz e não é amparada pela justiça, o que demonstra uma versão da história retratada pelo

oprimido, uma vez que são denunciadas as iniquidades sociais que não apoiam o negro (SILVA, 2015). As relações nas quais Efigênia se envolveu opõem-se à representatividade de lemanjá, uma vez que não existiam sentimentos amorosos entre a personagem e seus parceiros. Efigênia queria se envolver com um homem branco para fugir de sua condição social, enquanto os homens brancos procuram por mulheres negras para somente seduzi-las. Quando a personagem busca ajuda na justiça, a mesma não é atendida por conta de sua condição racial, o que retrata mais uma vez a ausência de direitos para pessoas negras. Como em outros momentos da peça, através de vozes provenientes do delírio do protagonista que, neste caso, retrata a polícia daquele contexto, o passado é retomado no presente, o que, como defende Szondi (2011), marca a modernidade no teatro. Em sua fala, o próprio Emanuel coloca em evidência as injustiças contra as mulheres negras: “EMANUEL – [...] Branco nunca é preso por fazer mal a uma preta. Mas infeliz do negro que fizer mal a uma branca!” (NASCIMENTO, 1961, 177).

Dessa maneira, fica claro que a peça de Nascimento, como o teatro épico de Brecht, traz o conhecimento de questões sociais, com a intenção de provocar tanto no leitor como no público uma transformação social (BRECHT, 1967). Além disso, por se tratar de uma forma teatral dos oprimidos, ou seja, que tenta defender e expor a visão social de um grupo oprimido pela sua própria visão (BOAL, 2013), nesse caso dos afro-brasileiros, *Sortilégio* detém uma função política no teatro e na dramaturgia brasileira.

Ainda enquanto é tocado o ponto de lemanjá, fica também claro no diálogo das personagens que havia um sentimento amoroso entre Emanuel e Efigênia. Porém, por conta da necessidade de inserção de ambas personagens no contexto brasileiro marcado pelo racismo, concluíram que a única forma de viverem bem entre os bancos era se casando com brancos. Portanto, não há espaço nesse cenário para uma relação entre negros, pois os mesmos não alcançariam o que mais desejavam, “se tornarem brancos”, o que obviamente significa ser aceito, sentirem-se incluídos na sociedade. Dessa maneira, torna-se possível concluir que a relação de Emanuel e Efigênia foi destruída pelo preconceito, existente entre os brancos e que, por conta das relações sociais, causou uma aversão à afro-brasilidade no próprio negro.

Nas artes plásticas, Nascimento representa lemanjá da forma a seguir:

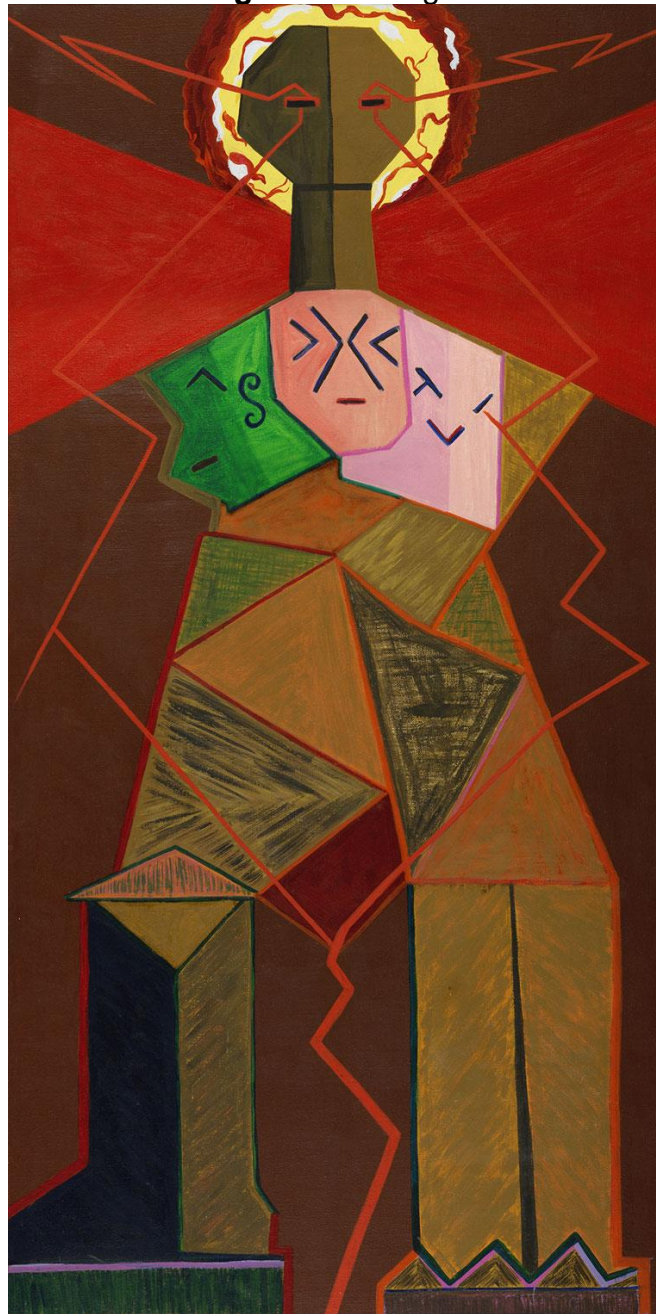
Figura 4 – lemanjá enluarada



Fonte: IPEAFRO, acervo digital, disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-abdias-nascimento/>>

Como se pode observar na pintura abadiana, lemanjá é representada com corpo de peixe, um dos seres vivos marinhos que a representa. A tela é predominantemente azul, uma das cores que simboliza essa divindade, devido às porções que representam o mar e o céu. Como dito anteriormente, lemanjá é rainha dos mares, o que claramente justifica a figuração deste elemento de maneira preeminente na tela, além da representação do peixe no canto inferior direito pintado de laranja. Diferente de outros Orixás pintados por Nascimento, que têm rostos negros, lemanjá possui o rosto claro, em tom prateado e seus órgãos faciais, nariz, olhos e boca, são desenhados de azul, ambas cores de lemanjá. O céu, o sol, os pássaros e as estrelas são inseridos na tela de modo a contrastar com o mar, sua grandeza, tendo em vista que não há nenhuma porção de terra firme na figura, apenas a que existe no fundo do oceano.

Outra significativa pintura de Nascimento, a qual também se dirige à religiosidade africana dos Orixás, o pintor nomeou de *Xangô*, a próxima divindade a ser cultuada no ritual em que Emanuel está inserido:

Figura 5 – Xangô.

Fonte: IPEAFRO, acervo digital, disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-abdias-nascimento/>>

Diferente dos outros dois quadros apresentados, a tela de Xangô elaborada por Abdias revela uma natureza mais ameaçadora e geradora de temor e, por conseguinte, respeito. Composta de cores escuras e fortes, a imagem desse orixá desponta uma natureza mais sombria e misteriosa, principalmente por não trazer um rosto definido, que pode figurar uma divindade mais rigorosa e menos indulgente. Para Verger (2009), Xangô se traduz como um orixá viril, justiceiro e violento, que castiga as pessoas que não possuem boa índole e que cometem

crimes contra a natureza humana. Nesse sentido, a imagem trajada por Xangô pode ser comparada à imagem do Deus católico da idade média, o qual também é responsável pelo temor nos fiéis e, por conseguinte, leva-os a caminhar em retidão. As características de soberania, autoridade e poder podem ser destacadas na tela, uma vez que a punição de Xangô é causada por raios, ou seja, castigos extremamente severos e irreversíveis, os quais são lançados sobre os sujeitos responsáveis por injustiças, acontecimento que também era advertido pelo catolicismo há alguns séculos. Outro importante fator da imagem abadiana é o contraste entre Xangô e os rostos na tela, logo abaixo da cabeça da divindade, os quais são tonalizados de cores diferentes do orixá africano, ou seja, em verde, rosa e um vermelho mais claro, o que pode se referir à distinção entre a divindade, dotada de poderes sobre-humanos e imortais, e os seres humanos, mortais e de conhecimento limitado. Vale destacar ainda a expressão rígida no rosto de Xangô e a de tristeza e sofrimento no rosto dos seres humanos castigados, aqueles que não consideraram a gravidade de seus pecados e foram submetidos a punições divinas.

Quando iniciado o ponto de Xangô na peça *Sortilégio*, Emanuel está preocupado, questionando quando os policiais o encontraram no terreiro. Porém, diferente dos momentos em que Emanuel está receoso de ser encontrado, a partir do início do culto a Xangô no terreiro, o herói assume uma posição agressiva, de quem não irá ser capturado sem lutar, o que remete ao que simboliza o orixá justiceiro:

EMANUEL – Uns pontinhos escuros se mexem lá embaixo. São êles. Tenho que estar preparado para tudo. Não posso ser agarrado assim sem mais nem menos. Uma arma. Um revólver. (examina a cena, dá com o olhar na espada, empunha-a e fala confiante) Venham. Antes de me prenderem mando alguns de vocês para o outro mundo (NASCIMENTO, 1961, p. 182).

Portanto, Emanuel, neste momento da peça, sai da posição de vítima das injustiças sociais e assume um papel mais enérgico, de guerreiro, o qual se assemelha ao comportamento de Xangô. Isso ocorre, pois Emanuel, com base em seus devaneios sobre as iniquidades que sofreu por ser negro, começa a perceber que, embora haja indícios de culpa no assassinato de Margarida, o mesmo não é o único responsável pelo crime. No desenrolar da ação é perceptível que a ação criminosa do herói seja resultado do preconceito, da marginalização e da perseguição infringida aos negros. De modo a reforçar essa ideia, ou seja, de que o

protagonista é uma vítima das circunstâncias, Emanuel se compara a *Otelo*, personagem do drama de Shakespeare:

EMANUEL- [...] Ponta bem afiada... Faça como o negro Otelo. Lembra-se? Mas... Desdêmona era inocente. E Otelo?
 VOZES – Culpado, culpado. Culpado como todos os negros.
 EMANUEL – Que tenho eu a ver com Otelo, santo Deus? Éle matou, assassinou por ciúmes. Ou por caridade, não sei. Eu, não. Tenho as mãos limpas. As mãos e a alma. E não sou negro de alma branca, não. Branca por quê? Quem já viu côr de alma? Exu também é negro como eu. Mesmo assim é poderoso. (NASCIMENTO, 1961, p. 182).

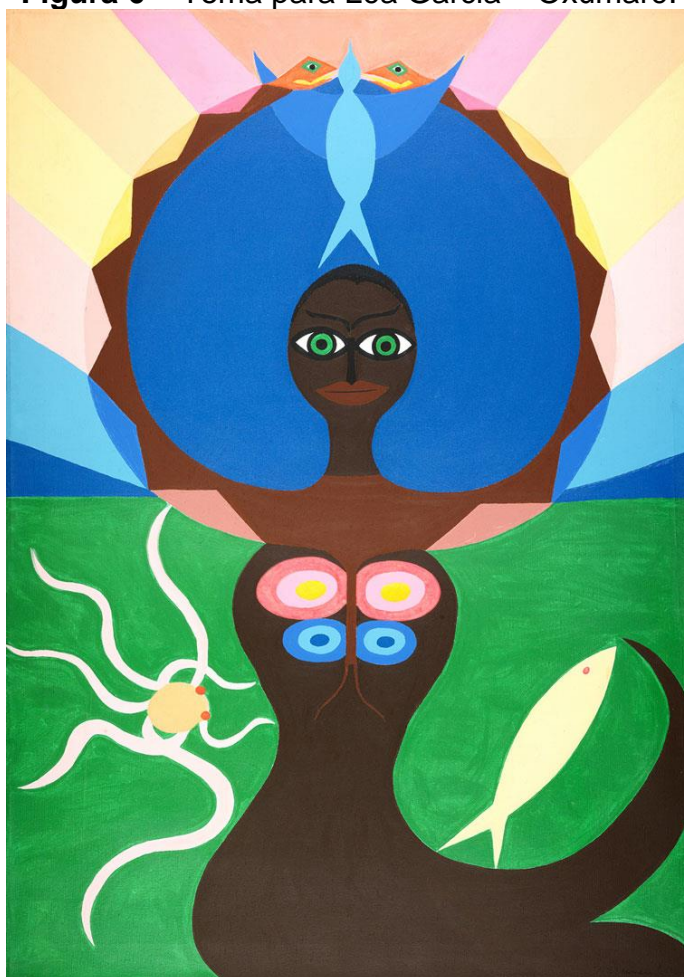
Como se sabe, na peça shakespeariana, Otelo assassinou a esposa Desdêmona, pois acreditava que a mesma estava traindo-o com Cássio, tenente do exército de Veneza. No entanto, tal ocorrência foi arquitetada pela personagem Iago, suboficial de Otelo, o qual tinha inveja do herói da peça, sendo que este havia sido promovido a general do reino de Veneza. Portanto, insatisfeito com tal situação e indisposto a servir um general negro, Iago tramou para incriminar Otelo e retirá-lo do cargo que ocupava. Nesse sentido, embora Otelo tenha sido responsável pelo assassinato da noiva, o mesmo foi levado por forças exteriores, de má índole, a cometer o crime. Evidentemente, Emanuel se coloca na mesma posição de Otelo, pois o possível assassinato de Margarida, ainda que não se saiba ao certo se o herói matou a esposa, foi resultado dos efeitos causados pelo preconceito racial social, que em diversos momentos da peça, foi responsável pela humilhação e marginalização do herói. A própria Margarida tinha receio da cor de Emanuel e temia que o filho dos dois nascesse negro. Por conta disso, fica significativamente notório, nesse momento do texto, que o homem, enquanto ser social, é dotado de comportamentos e pensamentos que são reflexo do contexto no qual está inserido, outra característica do teatro épico brechtiano (BOAL, 2013).

Nesse mesmo ponto da peça, portanto, pode-se admitir que Emanuel é guiado por um senso de justiça e de valentia, atributos representados por Xangô, com a intenção de evidenciar os crimes cometidos pela sociedade elitista, no que se refere aos negros, os quais são sempre condenados socialmente sem que sequer haja a apuração dos fatos. Tal afirmação pode ser confirmada pelo coro das vozes sociais figuradas na peça: “VOZES – Culpado. Culpado. Culpado como todos os negros” (NASCIMENTO, 1961, p. 182). Essas mesmas vozes oriundas da lembrança, que são figuradas na cena que está em execução, interrompem a

ação de Emanuel de se comparar ao general Otelo, ou seja, detém uma possível explicação da personagem para argumentar contra o crime do qual era acusado, de modo a ressaltar ausência de justiça social para os negros. Assim sendo, o coro, como em outros momentos da peça, interrompe uma ação dramática do protagonista, com o objetivo de suscitar reflexões no leitor/ espectador sobre o texto (BRECHT, 1967).

Outra surpreendente tela de Abdias do Nascimento, e que também representa a próxima divindade do ritual em que Emanuel está situado, se trata de Oxumaré. A tela do referido orixá está disposta a seguir:

Figura 6 – Tema para Léa Garcia – Oxumaré.



Fonte: IPEAFRO, acervo digital, disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-abdias-nascimento/>>

Divindade serpente-arco-íris da mobilidade e atividade, Oxumaré possui variados conceitos dentro do universo mítico dos Orixás (VERGER, 2009). Dentre os mais importantes, estão os que denominam o orixá como o senhor de tudo

que é alongado, da continuidade, da dualidade e da permanência, como aponta Verger (2009). Tais conceitos são demonstrados, por exemplo, no círculo que está no centro da tela abdiana, composto por duas serpentes, réptil que possui um formato corporal alongado, as quais se encontram no topo da referida figura geométrica, transmitindo a ideia de permanência e continuidade. No entanto, é possível notar ainda que, ao mesmo tempo, o círculo formado pelas serpentes não se fecha completamente devido à interferência de uma ave de corpo comprido, o que evidencia o conceito de dualidade da imagem. Outras figuras alongadas marcam presença na tela de Abdias, como o peixe em amarelo e a outra criatura que aparenta ser um polvo, o que remete à assimilação, uma vez que o polvo é predador do peixe. Já a borboleta, no próprio corpo de Oxumaré, com seu tronco e seus braços erguidos, é desenhada com círculos coloridos que, claramente, vão ao encontro da representação do arco-íris, outro elemento que simboliza essa divindade africana.

No que se refere à representação de Oxumaré em *Sortilégio*, é evidente durante o ponto deste orixá a figuração da dualidade, aspecto que como dito a representa. A dualidade, que na peça atua entre um par de entidades que, embora semelhantes, foram separadas de maneira a favorecer um dos dois lados, o dos sujeitos de descendência europeia. As distinções duplas ocorrem entre às formas de religiosidade, cristãs e afro-brasileiras, entre os modos de compreensão da sexualidade da mulher, branca e negra, e, de modo geral, entre à vida social dos negros e dos brancos.

Durante o culto a Oxumaré, o primeiro confronto entre as entidades branca e negra se dá através da religiosidade, como é perceptível no fragmento a seguir:

EMANUEL – [...] Até onde você foi parar heim, Dr. Emanuel? Se apavorando à-toa 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. Feitiçaria civilizada. Mas feitiçaria igualzinha à esta aqui.
 VOZ DE NEGRA VELHA- Não blasfema, meu filho, tirei seu nome da Bíblia. Emanuel quer dizer Deus conosco. Deus, está ouvindo? Com Deus não se brinca. Nunca se esqueça... (baixinho) Nunca se esqueça... Nunca se esqueça... (NASCIMENTO, 1961, p. 184-186)

Emanuel, ao dialogar consigo mesmo, expõe sua aflição quanto ao confronto entre os saberes racionalizados – como o estudo para ser Dr. – e os

religiosos, sendo estes postos em outra situação dual, já que catolicismo e religiosidade afro coexistem em sua formação identitária, conforme aponta sua reflexão final. Para o estudioso de religiões comparadas e mitologia, Joseph Campbell (2007), as formas religiosas de uma civilização possuem correspondentes, tanto em relação a divindades quanto aos modos de culto, com todas as demais existentes por todo mundo, das primitivas até as contemporâneas. Portanto, é admissível conceber que o preconceito religioso se trata de uma construção social contraditória e incoerente, utilizado apenas para sobrepor uma cultura a outra. Também verificável no mesmo fragmento a tentativa de confronto entre as diferentes formas culturais, e sua incidência sobre os negros, as quais interferem na formação identitária dos afro-brasileiros (PEREIRA, 2011).

A “voz de negra velha” do fragmento citado, que claramente alude ao passado, especificamente a mãe de Emanuel, foi inserida após as conclusões sobre religiosidade do protagonista. Essa voz, como em outros momentos da peça, surge para interromper a ação do herói, ou seja, o reconhecimento destes dois pontos em comum entre as diferentes religiões, atuando como uma voz de condenação, por reproduzir um discurso que há muito tempo vem sendo transmitido pelos ancestrais, símbolos de autoridade. Evidentemente, por esse discurso ter sido transmitido pela mãe, o mesmo está entrelaçado a Emanuel, deixando-o em desequilíbrio emocional, uma vez que existe uma outra voz, racional, firmando a dualidade, que vai contra o discurso infundado da mãe. Esta, convicta dos preceitos religiosos oriundos do continente europeu, batiza o herói de Emanuel, que significa “Deus conosco”, de modo a continuar a transmitir aos seus descendentes ensinamentos e crenças que foram impostos e que, de maneira alguma, podem ser questionados. Portanto, a peça de Nascimento revela a problemática do processo de aculturação, uma vez que é exigido o desapego das crenças de origem que estão imbricadas ao protagonista (ANJOS, 2007). Nesse sentido, além da interrupção da ação do herói por um comentário feito por uma voz do coro, a peça de Nascimento traz conhecimento das questões sociais, as quais embora sejam evidentes, ainda não são reconhecidas pelo meio por terem se tornado tão naturais. *Sortilégio* propõe a reflexão de temáticas ligadas à intolerância religiosa, com a intenção de construir no leitor/ espectador perspectivas que desde há muito tempo vem sendo enraizadas no homem. Nesse sentido, através da ciência, Nascimento propõe uma nova visão aos indivíduos, no sentido de trazer conhecimento à sociedade a respeito de seus

contrassensos, como também é comum ao teatro épico de Brecht (ROSENFELD, 2014).

No decorrer da trama, a ação racional do herói vai, aos poucos, superando o discurso tradicional imposto socialmente, tanto que Emanuel declara sua crença e a existência dos elementos inerentes ao candomblé. No trecho a seguir, Emanuel pede ajuda a Exu para superar a crise que está enfrentando, a acusação de assassinato:

EMANUEL – Meu Exu das Sete Lanças... me salva. Manda ela me responder. (Exu ri, o negro volta-se trêmulo para Margarida) Então... estão... você é um fantasma. Sabe que não te matei. Um susto. Queria te pregar um susto. Matar por quê? Eu não tinha ciúmes... Por quê? Por que temos que ser vítimas e culpados? Por que assassinar e ser assassinado? Como é difícil, como é amargo duas pessoas se entenderem! (NASCIMENTO, 1961, p. 187)

Neste mesmo fragmento Emanuel aponta outras situações que remetem à dualidade, porém que se detêm exclusivamente no negro brasileiro. Este é apontado pelo protagonista como vítima das injustiças, e, ao mesmo tempo, culpado, uma vez que o discurso da elite culpa o próprio negro sem considerar as variantes sociais que levaram membros deste grupo a cometer crimes.

De modo a ressaltar a dualidade e a diferença existente entre negros e brancos na sociedade brasileira, Emanuel, ainda durante o ponto de Oxumaré, expõe:

EMANUEL – Vida... morte... tudo é igual. Acho que não vou durar muito. Meu fim está próximo. Acabo como um estranho. Estrangeiro que fui no mundo que brilha lá embaixo. Parece que cintila de felicidade. Será mesmo uma cidade feliz? Não sei. Ninguém sabe. Sei que nesse mundo não houve lugar para mim. Um canto onde pudesse viver sem humilhações. Um país que não fosse hostil. Em tôdas as partes é o mesmo. Eles, os brancos, de um lado. De um lado, não... Por cima. E o negro... surrado... roubado... assassinado... Oh estou sozinho... E vencido! (NASCIMENTO, 1961, p. 190)

É notória na fala de Emanuel a falta de perspectiva de uma vida social igualitária na sociedade brasileira, por conta do preconceito, a ausência de justiça e da violência contra o negro, o que se opõe ao cotidiano disposto ao homem branco. Como é evidenciado em vários momentos da peça de Nascimento, seja qual for o problema ou situação de conflito, se houver um sujeito negro envolvido, o mesmo se torna culpado sem que haja qualquer tipo de investigação. Mediante essa

realidade frustrante, vê-se sem lugar no cenário brasileiro, por não se adaptar às imposições do colonizador e de suas formas de violência, e se denomina de “estrangeiro”. Nesse sentido, Emanuel, está no *entre-lugar*, pois o protagonista representa ações de resistência contra às imposições de valores de costumes do colonizador (SANTIAGO, 2000). Ele não se conforma com o que foi fixado pela elite, porém, com as reflexões levantadas a partir de seus monólogos, sua interação com o coro e com as demais personagens da peça, questiona e diverge com o que a sociedade atribui a si e aos demais afro-brasileiros. Assim sendo, a peça de Nascimento se trata de um ato político, por expor e defender os interesses de um grupo, especificamente de uma classe oprimida, e atua como ferramenta de resistência às desiguais normas definidas por uma parte da coletividade se considerar as diversas camadas que compõem o todo (BOAL, 2013).

O próximo ponto executado no ritual de candomblé foi o de Ogum. Senhor do ferro, da tecnologia e da agricultura, Ogum é descrito como um dos guerreiros mais ameaçadores e impetuosos, o qual obteve o respeito dos Orixás e dos seres humanos pelo seu caráter violento e homicida, que possibilitou a conquista de diversos reinos (VERGER, 2009). Embora Ogum tenha um lado ameaçador, o mesmo também detém uma face bondosa, a qual conquistou o amor de seus filhos (VERGER, 2009). Em *Sortilégio*, durante o ponto de Ogum, Emanuel descreve o seu possível crime de assassinado, criado pelo devaneio, e participação de Efigênia neste, o que evidentemente nos remete às peculiaridades de Ogum:

EMANUEL – [...] Que adiantou o que fizemos? Para que livrar de Margarida? Por que cometemos o crime, desgraçada?

EFIGÊNIA (cínica) – Por que cometemos o crime? Que história é essa? Quer me complicar?

EMANUEL – Estou afirmando o que aconteceu. O crime que cometemos juntos. O nosso crime.

EFIGÊNIA (zombeteira) – Está mesmo louco. Quem se casou? De quem era a espôsa? Vamos, diga?

EMANUEL – Diga você: quem me botou na cabeça a idéia de liquidar Margarida? Quem arranjava amantes para ela? Você. Quem me preveniu que eu ia ser enganado na minha própria cama? Apenas discuti com Margarida. Minhas mãos tocaram de leve a garganta dela. Não estrangulei. Ela deu um gemido assustado, tombou sobre a cama. Foi só. E foi tudo. (pesaroso) Oh meu filho já não existia mais... (NASCIMENTO, 1961, p. 192-193).

Assim como *Otelo*, Emanuel, em seu delírio, aparentemente foi guiado por um sentimento de ciúmes e vingança a cometer o provável assassinato

da noiva, o qual supostamente teve a contribuição da negra Efigênia. Inicialmente, Emanuel pareceu satisfeito de ter cometido o provável crime, pois havia se libertado da vivência do preconceito da própria esposa, a qual se negava a manter relações com o marido devido a repulsa pela cor. Outra passagem do texto revela que Margarida apenas se casou com Emanuel por ter perdido a virgindade antes do casamento com outro homem, o que, para ela, tornou-a indigna de se casar com um homem branco, tornando Emanuel seu fardo:

MARGARIDA – Você está impressionado com aquela carta anônima. Um anonimato que não engana ninguém. Não me diga que não reconheceu a letra de Efigênia? Despeito de Marafona...

EFIGÊNIA – Que continuar o joguinho? A tapeação? Vamos, seu doutor. Fie-se nela, no seu anjo.

II FILHA DE SANTO (advertindo) – Branca quando casa com preto...

III FILHA DE SANTO (completando) - ... está tapando algum buraco.

EMANUEL – Nunca dei ouvidos à Efigênia. Tudo fiz para evitar o malogro do nosso casamento. Percebia que você sofria. De noite, no nosso quarto. Em nossa cama. Nossas noites foram sempre frias, flácidas. Sem entusiasmo nem paixão. Você tinha nojo de se encostar em mim (NASCIMENTO, 1961, p. 188-189).

Somado a isso, Margarida abortou o filho que esperava, presumivelmente de Emanuel, por medo da criança nascer negra: “EMANUEL – [...] Seu ventre foi o ataúde do nosso filho que você matou. Nosso filho, não. Meu. Sim, meu filho. Você tinha horror de que ele nascesse preto. Ele ainda não respirava dentro de você, e eu já o amava” NASCIMENTO, 1961, p. 189).

Por estar insatisfeito com seu casamento com Margarida por conta do exacerbado preconceito, e mais o ciúme provocado pelas ações de Efigênia, Emanuel tem devaneios que o levam a crer que assassinou a esposa. Entretanto, o crime de assassinato, ainda que tenham muitos indícios, não pode ser confirmado na peça, haja vista que o herói, desde o início da peça, está mergulhado em um transe mítico que tem por intenção redescobrir suas identidades perdidas. Mesmo assim, o protagonista demonstra arrependimento pelo suposto crime, principalmente por Efigênia não se condescender com o mesmo. Todavia, o arrependimento do herói é interrompido pelas vozes das Filhas de Santo II e III:

VOZ DA II FILHA DE SANTO – Se não fôsse seu filho?

VOZ DA III FILHA DE SANTO – Se o pai fôsse outro?”

EMANUEL – Foi melhor assim. Ele nem ter chegado a nascer... Mortes... Sempre mortes... Por quê? Por quê? Assassina... Assassina... (NASCIMENTO, 1961, p. 193).

Com a intenção de lembrar Emanuel das ofensas cometidas pela esposa e tirá-lo do estado de arrependimento, as Filhas de Santo sugerem que filho que Margarida esperava podia nem ser dele. Portanto, novamente, a ação do protagonista é obstruída pelo coro das Filhas de Santo, que, por meio de seus comentários, inibe sua lamentação, e o transpõe ao estado de raiva, de modo a alterar o curso de sua ação. Como já explicado, esse tipo de interrupção, que descontinua a ação dramática da personagem, e a desvia para outro rumo, opera como uma tentativa de apresentar ao leitor/ espectador uma outra perspectiva dos fatos, reveladora de um outro lado da história que era até então ignorado. Nesse sentido, *Sortilégio*, de maneira figurativa, proporciona uma visão crítica dos eventos sociais, os quais estão ligados a uma classe oprimida, com a intenção de desconstruir a visão limitada do público sobre a realidade, neste caso dos afro-brasileiros, com o objetivo de levar os sujeitos a desenvolver uma ação transformadora, de modo a modificar sua própria realidade e de toda sua coletividade (BRECHT, 1978).

Pensando nos próprios conceitos de literatura afro-brasileira, uma das intenções de seus propositores, escritores, poetas e dramaturgos, traduz-se em colocar em foco a visão dos negros, a partir de sua própria perspectiva, das relações sociais e como estes são inseridos nas mesmas, revelando os contrassensos que desfavorecem seu grupo e beneficiam a classe dominante (DUARTE, 2011). Assim sendo, como o próprio teatro épico brechtiano e o teatro político, a literatura afro-brasileira atua como uma arte de resistência e luta, pois nestas modalidades as vozes autorais e suas personagens recusam-se a se curvar à homogeneidade e a marginalização estabelecida por classes detentoras do poder, de colonizadores.

Com a provocação feita pelo coro das Filhas de Santo, Emanuel desprende-se do sentimento de arrependimento, ocasionado pelo possível assassinato de Margarida, pois, agora, está esclarecido de que seu crime é também resultado do forte processo de discriminação que viveu durante toda sua vida. Desse modo, o herói passa a condenar e a negar a imposição branca e retomar definitivamente sua crença na religiosidade e nas divindades afro-brasileiras. Durante este momento de libertação e transformação do herói, como expõe o fragmento abaixo, também é iniciado o ponto de Exu:

(Enquanto fala tira a camisa, as calças, está de tanga. Atira tudo pela ribanceira abaixo).

EMANUEL – Tomem seus troços. Com estas tapeações você abaixam a cabeça dos negros. Arrancam o orgulho dêles. Lincham os coitados por dentro. E êles ficam domésticos... castrados... mansos... bonzinhos de alma branca. Comigo se enganaram. Nada de mordança na minha bôca. Imitando vocês que nem macaco. Até hoje fingi que respeitava vocês... que acreditava em vocês. Margarida muito convencida de que eu estava fascinado pela brancura dela. Uma honra para mim ser corneado por uma loura. Branca azêda idiota. Tanta presunção e nem percebia que eu estava simulando. Como mulher tu nunca significou nada para mim. [...]. E o nosso filho... Lembra-se? Te enganei outra vez. Tu matou para se desferrar da minha côr, não foi? Outro erro teu. 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. Brancura que nunca mais há de me oprimir, estão ouvindo? Está ouvindo, Deus do céu? Quero que todos ouçam. Venham todos, venham! (NASCIMENTO, 1961, p. 193-195).

Como é provado pelo fragmento, a transformação do herói, que se refere ao desprendimento deste da submissão aos valores tradicionais que foram impostos pelo homem branco, dá-se a partir do ponto de Exu. Este é tido como o orixá do movimento e da ordem, atributos que são perceptíveis na ação de Emanuel na peça. O herói, durante toda a peça, caminha para a ressignificação de suas concepções sobre a cultura e religiosidade branca e também a negra, o que, portanto, remete a uma ideia de movimento. Por assim ser, a personagem negra representada no teatro de Nascimento rompe com a figuração do negro antes da TEN, pois proporciona a compreensão de suas angústias, de sua grandeza cultural, de sua rebeldia frente às injustiças sociais e de suas aspirações (MOURA, 2008). Desse modo, torna-se admissível considerar a (re)construção da personagem negra na peça Nascimento, uma vez que o leitor/ espectador é levado a confrontar situações e personagens que rompem com a representação do negro teatro, estereotipada e que reforça os conceitos pejorativos sobre o negro e sua cultura, e dá lugar para uma figuração esclarecedora e livre de preconceito, que expõe o negro e sua religiosidade como protagonistas da trama, a partir de uma perspectiva afro-brasileira. Durante a execução do ponto de cada orixá, Emanuel, aos poucos, ia compreendendo e repensando acerca das injustiças sociais cometidas contra si, contra os negros de modo geral, sua cultura e suas crenças, além de ser levado a questionar seu lugar em meio a todos estes conflitos. No último ponto, ponto de Exu, é estabelecida uma ordem nos pensamentos de Emanuel, pois o herói, com base nas experiências tidas no terreiro de candomblé, que se deram através do mítico,

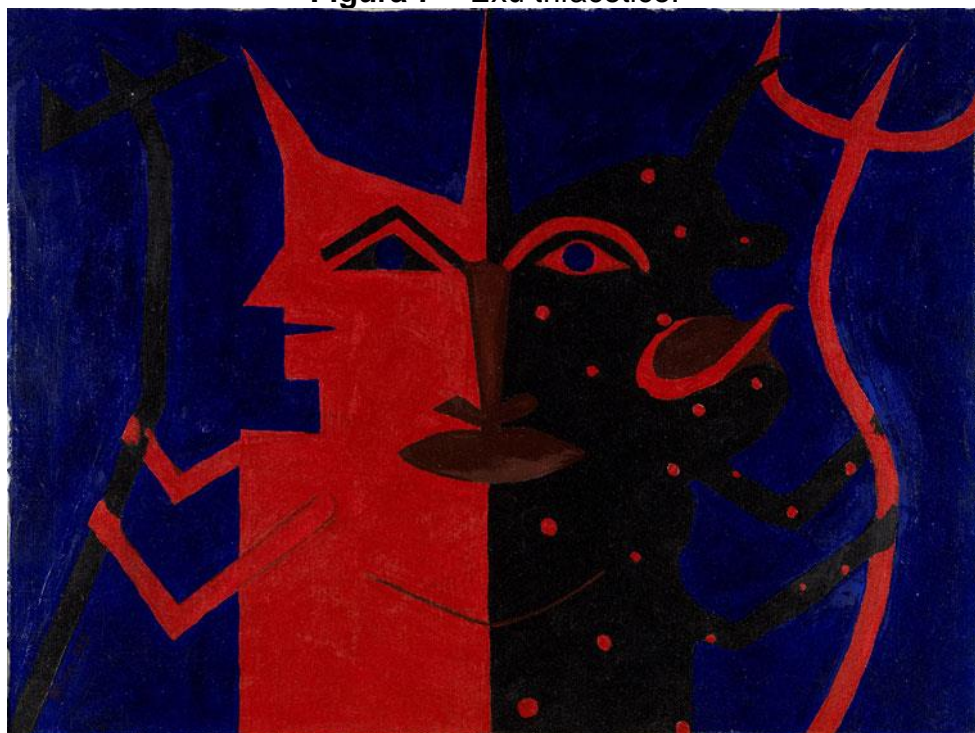
chega a um consenso final, ou seja, decide ficar do lado de suas raízes. Na peça, o mítico é introduzido tanto pela relação das cenas com a representação direta dos Orixás, como pela aparição e desaparecimento de personagens que contribuíram para a transformação do herói.

A peça é encerrada com a participação de Emanuel no ritual à Exu, na qual o herói é simbolicamente atravessado pela lança do orixá. No candomblé, a lança de Exu busca a evolução espiritual dos indivíduos através do equilíbrio e da sabedoria, processo que o protagonista da peça claramente foi inserido. Além disso, Exu utiliza a lança para dominar os espíritos perdidos, como aparentemente estava o de Emanuel quando foi introduzido na peça, e trazê-los para a luz, como ocorreu com o herói no fim da trama (VERGER, 2009).

Antes do desfecho da peça, Emanuel declara: “EMANUEL (poético, frente para o público) – Eu matei Margarida. Sou um negro livre” (NASCIMENTO, 1961, p. 197). Esse fragmento revela a morte simbólica da noiva de Emanuel, Margarida, haja vista que o herói retomou os seus valores e crenças ancestrais que haviam se perdido devido à imposição cultural dominante. A morte de Margarida não pode ser tomada como literal, sendo que, se o assassinato tivesse mesmo ocorrido, o protagonista não poderia se autodeclarar um negro livre, tendo que encarar as sanções oriundas do crime.

Em uma de suas telas, Abdias do Nascimento apresenta Exu da maneira a seguir:

Figura 7 – Exu trifacetico.



Fonte: IPEAFRO, acervo digital, disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-abdias-nascimento/>>

Na imagem feita por Nascimento, são representados dois modelos de Exu no candomblé, um na cor vermelha, cor que simboliza esta divindade, e outro na cor preta, que também representa o orixá, a qual se trata da fusão de todas as cores primárias (VERGER, 2009). Nas mãos dos Orixás pintados na tela estão as lanças de três pontas, objetos que remetem ao equilíbrio, à sabedoria, à força e à transformação, que além de simbolizarem a psicologia, também representa os domínios de Exu. Em meio aos Orixás está o falo, objeto de natureza simbólica que, para Zimerman (2001), representa o poder, embora existam ainda outros significados que ligam a aparência do falo com o órgão sexual masculino, conceito que remete à fertilidade da natureza.

É indispensável destacar na presente análise que a representação dos Orixás na peça de Nascimento opera em uma forma paródica frente ao gênero medieval, uma vez que *Sortilégio* traz para a cena o culto afro-brasileiro (DUARTE, 2011). No gênero medieval é comum se deparar com o lirismo religioso e o culto às divindades do cristianismo, sendo que os valores da época se baseavam no teocentrismo e na forte influência da igreja que propunha o teatro com fins de instrução religiosa (CARLSON, 1999). Portanto, o teatro de Nascimento se apropria de elementos do teatro medieval e lhes dá outro significado, tanto para cumprir com

os objetivos proposto pelo TEN, como para opor-se ideologicamente com os textos do gênero medieval. A paródia também recorrente no teatro épico de Brecht, pois, assim como o coro, a ironia e demais recursos, contribui para o efeito de distanciamento.

A presente análise não teve por intenção definir como brechtiana a peça de Nascimento, porém apenas destacar alguns recursos do teatro do dramaturgo alemão que se repetem em *Sortilégio*. O próprio Abdias do Nascimento era leitor de Brecht e, assim como este, seguidor do pensamento marxista, além de encarar o teatro como arte capaz de ensinar, de denunciar conflitos sociais e provocar no homem a iniciativa de transformação. Por representar as divindades de origem africana e os elementos que as representam, além de trabalhar com outros elementos do candomblé, a peça de Nascimento atua como uma fonte de memória e de preservação da cultura negra no Brasil (SILVA, 2014a).

Através dos devaneios de Emanuel, provocados pelo transe dos Orixás, foram apresentados os conflitos e as desigualdades que cercavam e ainda cercam o negro brasileiro, com a intenção de mostrar ao homem o que a naturalidade de suas ações e comportamentos já não o deixava mais enxergar. Evidentemente, por se tratar de um teatro de resistência, a cultura e religiosidade foram o centro das ações, uma vez que foi através delas, principalmente a representatividade dos Orixás, que o herói se libertou dos conflitos emocionais que assombravam sua consciência. No final da peça é descrita uma cena simbólica em que Emanuel é sacrificado, atravessado pela lança de Exu, e o ritual de candomblé iniciado pelas Filhas de Santo é encerrado. Porém, não é possível definir com certeza se o herói morre de fato ou se foi morto apenas a figura do dr. Emanuel, negro de alma branca, uma vez que no final da trama o protagonista reconhece suas raízes e reconhece os Orixás, o que era o propósito do ritual.

2.3 SORTILÉGIO II – MISTÉRIO NEGRO DE ZUMBI REDIVIVO: APONTAMENTOS DA REESCRITA DA PEÇA

A peça *Sortilégio II – Mistério Negro de Zumbi redivivo* (1979) trata-se de uma reescrita do *Sortilégio – Mistério Negro* (1951) após 28 anos da publicação do primeiro. Ao reescrever *Sortilégio*, Abdias do Nascimento propõe uma versão atualizada da peça, com a intenção de “reformular alguns detalhes que

intensificam o engajamento do *mistério* com suas raízes africanas [...]” (NASCIMENTO, 1979, p. 14). Através do estudo comparado dessas peças, que a presente seção se concentra, é possível verificar que em *Sortilégio II* o autor amplia os conceitos e as representações da cultura afro-brasileira, à medida que expõe maiores detalhes acerca do ritual de candomblé e de seus sacerdotes, e dá maior destaque a mulher, tanto que a chefe do terreiro é uma Yalorixá. Além disso, o autor resgata da história brasileira a figura de Zumbi dos Palmares, um dos principais modelos de luta e libertação, dignidade e poder dos povos afro-brasileiros (NASCIMENTO, 1979).

Nesse sentido, para Nelson Rodrigues, a peça *Sortilégio – Mistério Negro*,

Na sua firme e harmoniosa estrutura dramática, na sua poesia violenta, na sua dramaticidade ininterrupta, ela constitui uma grande experiência estética e vital para o espectador. Não tenham dúvidas que a maioria da crítica não vai entendê-la. Sobretudo, dois ou três cretinos que se intitulam a si mesmos de “novos”. Mas não são “novos” coisa nenhuma. [...]. São burros. [...]. A burrice os isenta do tempo. Vão se atirar contra “Sortilégio”. Mas nada impedirá que o mistério negro entre para a escassa história do drama brasileiro (RODRIGUES, 1966, p. 157-158).

Como mencionado, *Sortilégio* e sua reescrita possuem uma diferença de quase 30 anos. Evidentemente, nesse significativo espaço temporal, a dramaturgia e a cena brasileira passaram por significativas transformações, tanto no plano da forma como no plano do conteúdo, o que torna problemático o estudo de ambos os aspectos das duas obras *Sortilégio* na presente dissertação. Este trabalho tem como foco principal a produção dramaturgica inerente ao contexto do Teatro Experimental do Negro (TEN), especificamente as peças de Abdias do Nascimento e Rosário Fusco, momento da cena brasileira que se afasta do período de produção do *Sortilégio II*. Desse modo, pretende-se destacar, nessa seção, o conteúdo temático da peça reescrita por Nascimento, ligado aos elementos da cultura afro-brasileira, a representação mítica dos Orixás, e também a luta dos negros contra a imposição cultural, o preconceito e o escravismo. Tais temas serão confrontados com a representação feita por *Sortilégio*, de modo a evidenciar como os conceitos culturais afro-brasileiros são retomados em *Sortilégio II* e o papel das mulheres ganha relevância.

Deve-se considerar que a produção do primeiro foi feita por um poeta de 37 anos de idade, negro, militante, boêmio e ex-presidiário. Já na reescrita da referida peça, Nascimento tinha 65 anos de idade, já havia passado pela experiência do autoexílio por conta da perseguição sofrida durante a ditadura militar, participado de movimentos em prol dos direitos dos negros fora do Brasil, se tornado artista plástico e professor de línguas, literaturas e culturas africanas em universidades dos Estados Unidos e também da Nigéria. Portanto, torna-se plausível confrontar ambas as produções dramáticas de Nascimento, uma vez que, embora se trate da reescrita, ambas as produções foram escritas em momentos diferentes da dramaturgia e da cena brasileira e, também, da vida do autor.

Devido ao cenário brasileiro das décadas de 70 e 80, período marcado pela ditadura militar (1964-1985), era necessária a formação de movimentos sociais e artísticos, que visassem protestar e firmar as identidades negras que, como outras, vinham sendo ainda mais segregadas e censuradas. Para a elite, os protestos dos negros se traduziam em um insulto ao caráter nacional, pois reivindicavam direitos igualitários e defendiam uma forma cultural que se diferenciava do padrão convencionado (HANCHARD, 2001). O movimento negro, como organização política institucionalizada, surgiu em 1978 e, um ano depois, Nascimento publica *Sortilégio II*. Neste período as produções e atividades afro-brasileiras eram ao mesmo tempo acolhidas pelos setores culturais e acadêmicos, à medida que se consolidava a formação política e cultural dos negros, e rejeitadas pelos mesmos setores, os quais também se prendiam nos valores tradicionais, artísticos e sociais (PEREIRA, 2008).

Portanto, era importante naquele contexto o surgimento de expressões artísticas afro-brasileiras que, como é claro nas peças *Sortilégio* e *Sortilégio II*, apresenta um ponto de vista histórico do negro brasileiro, de maneira a romper com os estigmas e tabus construídos com intuito único de exploração, não revelados pela história oficial. Com a formação dos movimentos negros, muitos impulsionados pelo Teatro Experimental do Negro, enquanto movimento social e artísticos, o negro brasileiro “[...] se conscientizava enfim de si mesmo. As peças do TEN atuavam como uma importante catarse contra o complexo de inferioridade que imperava na época” (ANJOS, 2007, p. 36).

Desse modo, tendo como base os eventos históricos apresentados, os quais contextualizam parcialmente o período em que a peça *Sortilégio* foi

reescrita, acredita-se que foi pelas razões apresentadas, dentre outras, Abdias do Nascimento resgatou quase 30 anos depois sua peça, a qual figura bem sua pretensão enquanto intelectual, poeta e ativista negro. Para Adonias Filho (1966), *Sortilégio* se traduz em “[...] um drama lírico que, em sua beleza, não compromete a realidade de vida acionada à sombra da sensibilidade, da inteligência e da percepção de um negro” (FILHO, 1966, p. 163).

A nova versão da peça de Nascimento continua reiterando a luta dos negros frente às injustiças sociais e ao racismo, bem como os elementos da religiosidade afro-brasileira com destaque para a inserção de Zumbi, ou seja, Emanuel funde-se tanto aos Orixás quanto ao símbolo mítico da luta negra brasileira. A reformulação dos elementos da cultura de origem africana começa pela implantação de uma Yalorixá, a qual se traduz como uma mulher idosa chefe do terreiro de candomblé (NASCIMENTO, 1979). Para Nascimento (2003), a presença de lideranças femininas no candomblé africano não é comum. Foi no contexto brasileiro que as mulheres ganharam espaço na religiosidade:

No contexto da sociedade ocidental, a predominância de mulheres em cargos de liderança e funções rituais nas comunidades religiosas de origem africana é um fato diferenciador e incomum. A função e o prestígio social relevantes da mulher nas comunidades afrodescendentes inseridas em sociedades ocidentais ex-escravagistas, e a influência da continuidade de tradições culturais e sociais africanas na configuração desse fenômeno, constituem dimensões vivas e instituidoras da trajetória da mulher negra na diáspora (NASCIMENTO, 2003, p. 338).

A Iyalorixá, chefe do terreiro de candomblé, age junto as Filhas de Santo no ritual sagrado, o qual visa recuperar a identidade afro-brasileira de Emanuel, renegada por conta da imposição cultural. A nova personagem atua como uma guia às Filhas de Santo, pois além de transmitir ensinamentos ancestrais ligados aos mistérios dos Orixás, o que é evidenciado em distintos momentos da peça, é capaz de prever e comunicar as vontades das divindades: “IYALORIXÁ Uivos ao longe?... Hum... talvez... Começar? Temos antes algo a fazer. Sim, temos de interrogar o colar da adivinhação primeiro. Confirmar os ditos da premonição...” (NASCIMENTO, 1979, p. 43).

Logo no início da trama, uma das Filhas de Santo pressente o momento de iniciar a cerimônia que resgatará os valores sociais, a consciência crítica e as crenças de Emanuel. O referido momento é confirmado pelo colar da

adivinhação de Ifá, instrumento manuseado pela Yalorixá para consultar se já era mesmo o tempo de iniciar a macumba. É importante ressaltar que Ifá, orixá do destino e da predição (VERGER, 2009), também não é mencionada no primeiro *Sortilégio*. Portanto, tal divindade se trata de um novo componente da cultura afro-brasileira atualizada em *Sortilégio II*, como força humana de interpretação do poder divino.

Diferente da primeira peça, as Filhas de Santo são trazidas para o novo texto de maneira mais contextualizada e distante da superioridade que aparentam representar no primeiro *Sortilégio*. No primeiro *Sortilégio* as Filhas de Santo são representadas como chefes do terreiro, uma vez que a Yalorixá não se faz presente. Desse modo, estas sacerdotisas são figuradas como sábias e conhecedoras dos rituais de candomblé, diferente da segunda versão da peça de Nascimento, na qual as personagens são retratadas como mulheres jovens, que ainda estão aprendendo sobre a religião dos Orixás, e que carecem de sabedoria e experiência que é construída com a idade. Portanto, a Iyalorixá, no *Sortilégio II*, ocupa a posição de chefe do terreiro e de orientadora dos aprendizes, das Filhas de Santo:

FILHA I O que é que o opelê está dizendo?

A Iyalorixá atira novamente o opelê; franse a testa.

FILHA III Que aflição é esta no teu rosto, Iya. Ifá está perturbando a senhora?

IYALORIXÁ Quem gosta de perturbar é Exu, não Ifá. O que acontece é que vocês jovens, são muito afoitos... Surulere. Paciência... (atira o opelê novamente, ansiosa) O que diz vou contar a vocês... vejo... lá embaixo... como que uma cidadezinha muito antiga... quieta... perdida numa nuvem de pó vermelho... tudo avermelhado: a frente das casas baixas... o teto... o ar... (NASCIMENTO, 1979, p. 44).

Mediante ao fragmento exposto, pode-se considerar um maior engajamento da cultura e da representação afro-brasileira na peça *Sortilégio II*, uma vez que o autor se preocupou em propiciar maiores detalhes e caracterização das tradições afro-brasileiras. Na nova versão da peça, são informadas as divindades correspondentes a cada uma das Filhas de Santo, assim como a cor de suas vestes, que simbolizam seus respectivos Orixás: “As filhas estão de branco e usam pano da costa nas seguintes cores: Filha I (Oxum) amarelo ou dourado, Filha II (Exu e Xangô) vermelho, Filha III (Ogum) azul escuro” (NASCIMENTO, 1979, p. 43). Também é perceptível no texto que a posição assumida por cada uma das Filhas de

Santo confere com as características de seus respectivos Orixás, ou seja, as personagens adotam comportamentos que são inerentes ao de seus Orixás.

Com base no discurso da Filha de santo I, verifica-se que esta assume uma conduta mais protetora, amorosa e doce, se comparada às demais personagens, características que correspondem a Oxum (VERGER, 2009). Ao contrário dos discursos violentos e veementes das outras Filhas de Santo, a Filha I se pronuncia de maneira conciliadora e lírica, de maneira a não culpar Emanuel por ter se entregado aos preceitos dos brancos. Quando a Filha de Santo III desaprova Emanuel por ter cedido aos princípios europeus, a Filha II, adotando uma postura que confere com as características de Oxum, minimiza a condenação feita pela irmã, Filha III:

FILHA II Preto quando renega a Exu...
 FILHA I ... esquece os Orixás...
 FILHA II ... desonra a Obatalá...
 FILHA III *vigorosa* Merece morrer. Desaparecer para sempre.
 FILHA II... Nossa missão não é de rancor
 FILHA III *sádica, perversa* Exu tremia de ódio, espumava de raiva quando ordenou:
 VOZ DE EXÚ *disforme e irreal* Eu quero aquele filho da puta aqui, de rastros, antes da hora grande.
 FILHA I *contemporizando* Tremia... mas não de ódio. Exu só tem amor no coração. Exu só faz o bem. (NASCIMENTO, 1979, p. 52-53).

Assim sendo, é possível observar que a fala da Filha de Santo II se contrapõe ao discurso rancoroso da Filha III, de modo a evidenciar uma perspectiva mais acolhedora e defensora, o que remete aos aspectos da divindade que a representa. Além de demonstrar compaixão por Emanuel, a Filha II também defende e demonstra apreço por Margarida, personagem que também é mal vista pela outra sacerdotisa devido ao racismo e a resistência em aceitar a cor negra. Portanto, a Filha de Santo II também revela a presença de um acolhimento feminino, pois não condena nem Emanuel por ter se desprendido de sua religiosidade de origem. No fragmento a seguir, a Filha I conta que Margarida tinha uma ama negra e desde criança tinha atração pela cor:

FILHA I Parece que está certo. Veja o exemplo de Margarida. Desde pequena tinha uma fixação no sexo negro. Mamou no seio da ama preta... Cumpru até preceito para Yemanjá...
 FILHA III Mas no final das contas humilhou o negro seu marido. Largou na miséria a ama de leite que ela chamava de mãe (NASCIMENTO, 1979, p. 51).

Desse modo, de maneira generosa e digna, a Filha I expõe Margarida como mulher que não era preconceituosa, pois havia sido criada por uma mulher negra e, inclusive, acreditava nos Orixás. De acordo com Verger (2009), Oxum, além de simbolizar o amor e a generosidade, também é considerada mãe de todas as crianças, seres inocentes e sem malícia, como é representada Margarida no trecho acima, pelas quais zela até que conquistem sua independência. Portanto, a Filha II, por meio de suas inferências nos diálogos, retrata características que correspondem a Oxum, divindade rainha das riquezas, do amor, da bondade e de todas as crianças (VERGER, 2009).

A Filha de Santo II, filha de Exu e Xangô, também é representada na trama de maneira a se relacionar com as características dos Orixás da qual é filha. No desenrolar da ação dramática, a Filha II, a todo momento, ressalta a transformação pela qual o herói Emanuel será submetido, o que inegavelmente relaciona-se com a representatividade de Exu, entidade do poder, da união e da mutação (PRANDI, 2001). Os trechos a seguir comprovam a relação da Filha II com Exu:

FILHA II Exu faz o tempo e o espaço. Ele agora está criando os próximos momentos de Emanuel...

FILHA III No candomblé Exu não baixa. Mas aqui na macumba ele é o rei. Ele reina.

[...]

FILHA II Não sobrou nada para mim? Ah... os pés... (*vai até à ribanceira, espia, volta ao seu primitivo lugar*) Os pés estão trazendo ele para cá. Vem de corpo sujo. (*ajeita um vistoso defumador*) com este defumador purificarei Emanuel. A fumaça entrará pelos poros... pelo nariz...

Desse modo, ao apontar Exu como divindade que interferirá na vida de Emanuel, durante os momentos que este se fará presente no terreiro, a Filha II expõe características que aludem ao referido orixá. Tais aspectos referem-se ao poder dessa entidade, por ser capaz de conduzir o negro advogado até o terreiro, como pela pretensão de transformar a identidade do herói, marcada pelo embranquecimento cultural e pelo racismo. Como exposto anteriormente, a Filha de Santo II também é filha de Xangô, outra divindade que simboliza o poder, e também a justiça (VERGER, 2009), que é um dos propósitos do ritual de candomblé que é iniciado na peça de Nascimento. Ainda que haja indícios de que Emanuel tenha sido o responsável pela morte de Margarida, é deixado claro no texto a necessidade de

observar os fatos que contribuíram e até coagiram Emanuel a cometer o possível crime. Desse modo, as Filhas de Santo, em especial a Filha II, interrompem o discurso do herói quando este estava prestes a assumir a culpa e leva-o a refletir sobre o seu lado da história:

FILHA I Tão fácil prender um negro de madrugada!
 EMANUEL *profundamente magoado* Um só, não: Muitos. Como aqueles pobres diabos que me fizeram companhia...
 FILHA II Que crime cometeram?
 FILHA III Será crime a gente nascer preto?
 EMANUEL Talvez hoje tenham razão em me prender...
 FILHA III Terão mesmo?
 FILHA II Acho que não.
 EMANUEL Não, não têm. Primeiro: eu não queria matar. Minha consciência não me acusa de nenhum crime. Não assassinei... Apesar dela ter morrido aqui nestas minhas mãos... (NASCIMENTO, 1979, p. 57-58)

Fica claro no fragmento acima que a Filha II, com a cooperação das demais, levam o protagonista a sair de sua situação de lamúria, ou seja, de se culpar pela morte da noiva, e adotar uma posição mais crítica frente aos fatos apresentados na peça. Evidentemente, a intervenção das Filhas de Santo no monólogo de Emanuel atua como vozes da consciência do herói que lhe despertam um senso de justiça, ou seja, compreender os processos sociais que, como é claro em toda a peça, ocasionam crimes. Esse senso de justiça se traduz como um dos domínios de Xangô, um dos Orixás que representa a Filha II, e uma divindade fundamental na peça, uma vez que sua influência no ritual e no herói levam este a perceber as iniquidades cometidas contra seu povo e não se conformar com as mesmas.

A Filha de Santo III, filha de Ogum, se traduz na peça como a figura mais punitiva e violenta. Certamente, isso se deve aos domínios do orixá do qual é filha, a guerra e da conquista, além de ser considerado uma das divindades mais violentas e severas. A Filha III não é apenas punitiva com Emanuel, mas com Ifigênia também, a qual, assim como o protagonista, deixou de lado os Orixás e desejava se casar com um branco com a intenção de se livrar das barreiras impostas pela cor:

FILHA III vingativa Ela não amou, se destruiu. Pomba Gira e entrega por dever ritual... por obrigação. E Ifigênia? Se acabou, não passa de um bagaço... uma sobra... Se consumiu na chama do próprio sangue. Bem feito!
 FILHA II Será que a cor é mesmo um destino?

FILHA III convicta O destino está na cor. Ninguém foge impune do seu destino (NASCIMENTO, 1979, p. 51).

Portanto, para a Filha III, Ifigênia deve ser punida da mesma forma que Emanuel. Além disso, a Filha de Santo III defende que os percalços sociais impostos à negra foram merecidos, uma vez que para a sacerdotisa não é digno renegar a cor da pele para tentar ser aceita pela sociedade preconceituosa. Nesse sentido, o apego pela repreensão e pela violência da Filha III se relaciona ligeiramente com as características e domínios de Ogum. A exaltação da referida Filha de Santo também é direcionada a Emanuel em várias ocasiões da peça, como é demonstrado a seguir:

FILHA III E o mal. O bem e o mal. Faz também o mal. A cólera de Exu vai desabar sobre a cabeça de Emanuel. Aqui, quando...
 FILHA II completando ...quando soarem doze badaladas, Exu sai pelas ruas... procurando encruzilhadas e caminhos perdidos...
 FILHA III dramática É a hora de Exu! A grande da meia-noite. Hora de sucessos espantosos (NASCIMENTO, 1979, p. 53).

Mediante isso, fica evidente que Filha III, filha de Ogum, relaciona-se diretamente com a representatividade de seu orixá correspondente, uma vez que demonstra em seu discurso a violência e um caráter devastador, solicita penalidades a Emanuel e aos afro-brasileiros que se esquecem da cultura de origem africana, qualidades que obedecem aos segmentos de Ogum.

Além disso, as Filhas de Santo são representadas como jovens, inexperientes e apressadas, características que evidenciam ausência de amadurecimento e de sabedoria frente aos acontecimentos apresentados pela peça. Evidentemente, isso ocorre na peça reescrita porque cabe à chefe do terreiro, mulher mais velha, conhecedora das práticas ancestrais e experiente, representar o papel de autoridade e sabedoria, de modo a instruir as mais jovens sobre rituais antigos e os Orixás. Em alguns momentos da peça, as Filhas de Santo são repreendidas pela Yalorixá, figura de autoridade do terreiro: “[...] O que acontece é que vocês, jovens, são muito afoitos... Surulere. Paciência... [...]” (NASCIMENTO, 1979, p. 44). Nesse sentido, portanto, as Filhas de Santo da peça reescrita opõem-se a sua representação no primeiro *Sortilégio*, pois na primeira versão do texto são expostas como figuras de autoridade bem resolvidas e chefes do terreiro, que sabem

exatamente como e quando o ritual irá proceder, inclusive sem consultar Ifá ou outros Orixás.

Visivelmente, a figuração da Yalorixá é inserida na trama de modo a esclarecer e expor os eventos ligados aos mistérios da religiosidade de origem africana e o papel desta na recuperação das identidades afro-brasileiras. Logo no início da peça, a chefe do terreiro aponta que os próprios Orixás, divindades do candomblé, contribuirão para restaurar o equilíbrio na crença e na sua cultura: “[...] Ele, o que vem, decidirá. Exu levará a mensagem aos Orixás... Acho que todos vão ajudar. De Oshogbo virá Oxum nadando suas águas douradas... Xangô partirá de Oyó trovejando relâmpagos... arrebatado pelos fortes ventos de Oyá... [...]” (NASCIMENTO, 1979, p. 46). O resgate das identidades negras na peça é figurada pelo herói Emanuel, o qual, através da influência mítica dos Orixás, tomará consciência das imposições e injustiças firmadas contra seu povo. A Yalorixá também revela às Filhas de Santo que o esquecimento dos negros de suas crenças e culturas se deve a uma força negativa que despedaçou a unidade dos cosmos, o “desordeiro Atuanda”: “Dele veio toda a confusão... a desintegração... os reinos se distanciaram uns dos outros... (NASCIMENTO, 1979, p. 47).

No contexto da fala da chefe do terreiro, fica evidente que “Atuanda”, embora não se tenha encontrado nenhum significado ou referência, o termo se refere à imposição cultural branca, responsável pela condenação da religiosidade negra dos Orixás e pela degradação das identidades afro-brasileiras. A força negativa atingiu os negros, de maneira a contaminá-los com uma cultura distinta, a dominante, não fez com que estes se esquecessem de suas crenças de origem. Desse modo, a referida contaminação, somada à imposição sobre a cultura de origem e ao desprezo social, deixou os afro-brasileiros desestabilizados, conseqüentemente em posição de submissão.

No decorrer da trama, a Yalorixá alerta as Filhas de Santo sobre uma predição, que se refere à libertação dos negros de toda a imposição cultural e submissão, além da retomada das suas crenças de origem. Como se mostrou claro na análise do conteúdo temático do primeiro *Sortilégio*, essa transformação, ou seja, a libertação dos preceitos embranquecidos, advém das ações do protagonista Emanuel, que reconhece suas raízes míticas e seu lugar junto ao seu povo, que é dotado de valentia e soberania. Nesse sentido, o assassinato de Margarida se traduz como o estopim da profecia mencionada, confirmada por Ifá, pois é partir

deste acontecimento que Emanuel foge da cidade para o terreiro, no qual é levado a se deparar com as suas identidades reprimidas e de seu povo, as quais vinham se perdendo. Para a Yalorixá, só os Orixás podem salvar os negros das amarras fixadas pelo colonizador, pois a crença e o culto a estes podem auxiliá-los a obter um futuro melhor:

[...] Prestem atenção nesse ensinamento: cada um dos nossos Orixás é uma estrada aberta à nossa frente... Eles são portas do universo que se desvelam à aventura do nosso futuro...

FILHA III Futuro da gente... preso ao passado?

IYALORIXÁ Procurem entender o que está além das coisas... adiante daquilo que falo. Às vezes as palavras traem. Não confiem só nas palavras; Exu conhece a linguagem dos humanos e dos seres divinos, perguntem a ele. [...] (NASCIMENTO, 1979, p. 45)

Como fica provado no fragmento acima, os Orixás são compreendidos pela Yalorixá como entidades que proporcionam caminhos prósperos e seguros para o futuro, o qual, como sugere uma das Filhas de Santo, está preso no passado, ou seja, nos preceitos infundados sobre as identidades negras, firmado no período colonial, que acompanham os negros até a atualidade.

Na peça reescrita, a tomada de consciência por Emanuel não se dá de maneira ordenada como na peça *Sortilégio* escrita no contexto do TEN e com forte presença de Exu. Na primeira versão, os Orixás vão sendo inseridos na trama de forma sequenciada, pelas canções, de modo a se relacionarem como a ação que está sendo representada em cada momento da cena. Já na peça reescrita, as divindades africanas não são inseridas apenas pelas canções, pois diferentes Orixás são mencionados em momentos distintos do texto, que não correspondem aos seus respectivos pontos. Exu e Ogum, por serem as divindades principais da peça, simbolizarem a luta e a transformação, são a todo momento referenciados fora de seus pontos, com a intenção de desviar o herói de uma posição de submissão e inferioridade. Durante o ponto de Xangô, por exemplo, o qual é implantado em diversos momentos, devido à representatividade deste orixá, o herói sai de sua posição de insegurança e submissão, e assume a bravura que o referido orixá dispõe, além de trazer também elementos que correspondem a Ogum:

EMANUEL [...] Eles vêm... me pegam facilmente como se eu fosse um negro boçal qualquer... Desses que eles enviam para a Ilha Grande. Como se fossem animais... sem processo, sem formação de culpa ou sentença do juiz. Juiz? Até juiz chama a gente de “negro assassino”! [...]

[...]

O ponto de Xangô cresce vibrante. O orixá surge, aponta ao machete-espada de Ogun. Emanuel assusta-se, recua agachado, de rastros, observa a ribanceira.

EMANUEL Alguns vultos escuros se mexem lá embaixo. São eles. Tenho de estar preparado para o que der e vier. Não posso ser agarrado assim sem mais nem menos... Uma arma... um revólver... (examina a cena, vê a espada, empunha-a e fala confiante) Venham. Antes de me agarrarem... mando alguns de vocês para o outro mundo... Isso é o que eu entendo por igualdade... [...] (NASCIMENTO, 1979, p. 100-101).

Na passagem acima pode-se verificar, inicialmente, o herói lamuriar-se sobre ser negro no contexto brasileiro. No entanto, quando é iniciado o ponto de Xangô, o qual é retomado em outros momentos da cena, a postura do protagonista é transformada, ou seja, o mesmo deixa de se lamentar e passa a procurar meios para enfrentar os brancos que, segundo o herói, estão próximos de encontrá-lo. Portanto, movido por um senso de justiça, Emanuel decide enfrentar os sujeitos que, mais uma vez, pretendem condená-lo injustamente, e, por assim ser, brande a espada de Ogun, instrumento que, no contexto da peça, simboliza a guerra, a conquista e o progresso, marcas também do orixá da metalurgia. Tendo em vista que os pontos do orixá se repetem no decorrer da peça, de modo a se envolverem com a ação da personagem, em *Sortilégio II* existe uma quebra com a ordem definida pela primeira versão da peça, o que pode estar ligado à desordem emocional e identitária de Emanuel, a qual é resultado de processos sociais díspares oriundos dos valores coloniais. Dessa maneira, para Bastide (1997), a peça de Nascimento revela o drama do negro brasileiro, o qual sobrevive entre duas culturas, a latina e a africana, com a intenção de conscientizar os leitores ou espectadores sobre a irracionalidade da discriminação racial. A salvação do negro representado só pode se dar através da luta, ânsia pela emancipação mesmo havendo um número mínimo de recursos para tanto, e na crença dos elementos míticos africanos, pois é “[...] através da bebida de Exu e da loucura, todo um mundo volta das sombras da alma” (BASTIDE apud NASCIMENTO, 1997, p. 242).

Além de não haver uma ordem específica para a inserção das entidades africanas na nova versão de *Sortilégio*, determinados pontos da peça reescrita cultuam mais de uma divindade, como é evidente a seguir:

Ponto de Xangô e Oyá-Inhansan

Xangô no seu otá
Nos ventos de Oyá

Nas nuvens da pedreira
No ronco da cachoeira

Em Oyó Xangô é rei
Coro: Caorei! Caorei!
À seu lado está Oyá
Coro: Eparei! Eparei!

Trovoada de Xangô
Relâmpago de Oyá
Doçura de Oxun
Triteza de Obá

Em Oyó Xangô é rei
Coro: Caorei! Caorei!
À seu lado está Oyá
Eparei! Eparei! (NASCIMENTO, 1979, p. 70)

Como mostra o recorte acima, o ponto em questão cultua duas divindades, Xangô e Iansã, o que não ocorreu na primeira versão da peça. Além disso, nesse mesmo ponto é possível verificar uma menção a outros dois Orixás, Oxum e Obá, o que também não é recorrente na versão anterior da peça. Durante a execução do ponto de Xangô e Iansã, é apresentado o momento da aparição de Efigênia, nesta peça chamada de Ifigênia, além de episódios que envolvem relações desta com outros homens, com a intenção de se livrar do fado imposto pela cor. Iansã, como outras divindades, é invocada pelas Filhas de Santo em outros momentos da peça, durante pontos de outros Orixás, de modo a romper com a ordem da primeira versão da peça e reforçar a ideia de emancipação e luta dos afro-brasileiros, como ocorre no trecho a seguir, durante o ponto de Iemanjá: “FILHA III Te juramos, Oyá-Inhasan, pastoras dos mortos, senhora do raio fulminante! Te juramos, Oyá, não esquecer... não perdoar!...” (NASCIMENTO, 1979, p. 88). Nesse mesmo fragmento, são destacadas características de Iansã que ainda não haviam sido ressaltadas até então na peça, ou seja, sua ligação com os cemitérios, os mortos e o raio, sendo o domínio deste último elemento presente de Xangô (PRANDI, 2001). Portanto, tanto Xangô como Iansã são envolvidos e contemplados durante o seu culto.

Ademais, outros momentos relacionados a Xangô também são inseridos na reescrita da peça de Nascimento, os quais são inexistentes em *Sortilégio I*. Tais ocasiões incidem durante a realização do ponto de Xangô e Iansã e aludem à justiça, à modificação do cenário desigual, característica que corresponde ao orixá justiceiro:

EMANUEL *explicativo, sincero* Já observou como os brancos olham para você? Têm sempre um ar de donos... de proprietários. Trata-se de algo assentado da consciência deles. Nem se dão ao trabalho de um autoexame. Basta um branco desejar uma negra, e pronto: deita em seguida com ela.
 FILHA II Tem sido assim desde o navio negreiro!
 FILHA III Mas agora vamos mudar, transformar tudo! (NASCIMENTO, 1979, p. 75)

Sobre esse fragmento, a fala das Filhas de Santo I e II constam apenas na reescrita de *Sortilégio*, de modo a contrapor-se ao contexto exclusivo daquele período. A Filha de Santo II destaca que a exploração dos negros, em especial das mulheres, ocorre desde o início do tráfico de escravos, iniciado no Brasil em meados do século XVI (SOUZA, 2008). Portanto, ainda que de maneira figurativa, é destacado na peça que há séculos prevalece o preconceito e desconsideração do sujeito negro enquanto indivíduo detentor de identidades distintas, as quais se afastam do padrão cultural definida. No entanto, a Filha de Santo III interrompe as considerações da segunda e destaca o intuito da cerimônia em processo, ou seja, trazer à consciência do público a obstinação dos negros de transformar a dessemelhante realidade imposta ao seu grupo. Nesse sentido, é reconhecível o desejo de justiça pelas personagens negras da peça e, ao mesmo tempo, uma tentativa de demonstração de poder, uma vez que suas crenças e divindades podem transformar o contexto desigual. Tanto características relacionadas ao poder como a justiça são inerentes a Xangô (VERGER, 2009). Para Nascimento (2003): “As filhas-de-santo, agentes do processo de transformação de Emanuel, desempenham função essencial e central na estrutura da peça, [...]” (NASCIMENTO, 2003, p. 337).

No primeiro *Sortilégio*, como visto na análise anterior, é possível destacar Exu como a entidade mais representativa na peça por figurar a transformação do herói Emanuel no final da peça. Em *Sortilégio II* é destacado também Exu, como orixá principal, mas seu protagonismo é dividido com Ogum, divindade da guerra, da metalurgia e da conquista. Evidentemente, a escolha desse orixá se deve a sua representatividade, principalmente porque na nova versão da peça é enfatizado com maior intensidade a luta dos negros pela libertação, pois o novo contexto de *Sortilégio II* pede o levante da classe oprimida, extinção do racismo e das desigualdades, pela espada. Portanto, a reescrita da peça de Nascimento também revela um modelo de (re)construção de personagem negra no teatro negro

brasileiro, uma vez que é apresentado um protagonista que, envolvido com as divindades míticas da religiosidade africana e com Zumbi dos Palmares, símbolo de luta e resistência negra, contrapõe-se ao modelo de personagem negra que havia antes do TEN, o qual é marcado por estereótipos que reforçam o racismo. Nesse sentido, cenas que ressaltam a resistência dos afro-brasileiros contra o colonialismo são inseridas no decorrer da peça reescrita, de modo a se relacionar com Ogum e seu espírito de luta. No final da peça, quando o herói confessa o assassinato de Margarida, é iniciado um rito no qual fica visível como demonstra o fragmento a seguir:

EMANUEL Eu matei Margarida. Sou um negro livre!
Novamente alto o ponto de Ogun; calmo e decidido, Emanuel sobe até a pedra de Ogun, onde se coloca de frente para o público, de joelhos; o Orixá fica atrás dele, com a espada suspensa sobre sua cabeça; as Filhas estão a seu lado.
 IYALORIXÁ *Dirigindo-se ao pessoal da macumba* Nossa obrigação quase cumprida está. A dele vai começar... Na continuidade dinâmica do axé, na jornada mítica à outra face da existência. Emanuel se acabou... Se tornou essência... força vital... (os atabaques vibram)
 CORO Axé!
 IYALORIXÁ Oxunmarê que ascende às nuvens...
 CORO Axé!
 IYALORIXÁ Que as nuvens desatem sua tempestade! Que o vento furioso sopra! Que rasgue o espaço o relâmpago fulminante! Xangô redivivo em Zumbi!
 [...]
 IYALORIXÁ Africanos alevantados...
 CORO Saravá!
 IYALORIXÁ Quilombolas imortais, de pé!
 CORO De pé estamos! Axé!
 [...]
 IYALORIXÁ Liberdade do povo negro...
 CORO Axé, Xangô!
 IYALORIXÁ Dignidade da raça...
 CORO Axé, Oxosse!
 IYALORIXÁ Poder da nação...
 CORO Axé, Zumbi!
 [...]
 (NASCIMENTO, 1979, p. 135-138)

Na primeira peça, o ritual de candomblé foi encerrado com o herói sendo ferido pela lança de Exu, de modo a destacar a transformação do mesmo, ou seja, o abandono aos preceitos dominantes impostos e a aceitação da cultura e religiosidade de origem. Tal situação se repete em *Sortilégio II*, mas, desta vez, Emanuel foi atingido pela espada de Ogum, o que ressalta o espírito guerreiro dos afro-brasileiros e sua luta pela emancipação. Como apontado no início da presente seção, o contexto de produção da reescrita de *Sortilégio* é marcado pela ditadura

militar, regime de governo que inibia o surgimento de movimentos populares de resistência para enfrentar as imposições conservadoras. Evidentemente, as alterações feitas por Abdias do Nascimento na peça atualizada devem-se à necessidade daquele contexto de produções artísticas que emanassem não apenas as identidades afro-brasileiras, porém ainda que expusessem a luta dos negros por direitos igualitários e justiça. Ainda no excerto acima, com a intenção de intensificar a resistência dos negros frente às limitações impostas pela tradição, pode-se destacar uma menção a Zumbi dos Palmares, um dos principais líderes do Quilombo dos Palmares, o maior dos Quilombos que se tem registro do período colonial. Portanto, a referência a Zumbi não é leviana na peça de Nascimento, considerando que este é tido como símbolo da oposição negra contra o escravismo (GOMES, 2011).

Nesse sentido, Boal (1966) classifica a peça de Nascimento como decisiva na libertação espiritual dos afro-brasileiros dos preceitos colonialistas:

A libertação do negro no Brasil não acontece de um golpe súbito e único. Veio primeiro a lei dos sexagenários, depois a lei do ventre livre, depois a abolição da escravidão física. A escravidão espiritual persiste ainda e acredito que Sortilégio, [...], um passo decisivo na emancipação espiritual do homem negro brasileiro (BOAL, 1966, p.154).

Além das considerações feitas até aqui, tendo como base o último trecho citado de *Sortilégio II*, também deve-se ponderar que tal passagem ilustra o ritual de candomblé. Nessa cerimônia, Emanuel passará a aceitar e lutar em defesa da cultura de origem africana. Nesse sentido, o protagonista sofrerá uma transformação nos conceitos tradicionais firmados e que lhe foram transmitidos socialmente. Como também foi exposto, Exu é uma das principais divindades apresentadas na peça, pois dentre os seus domínios está a transformação, pela qual Emanuel, através dos devaneios causados pelo ritual e pelos Orixás, sofreu durante a ação dramática.

Ainda se tratando de Exu, é interessante considerar que esta divindade, no início na peça, é vista por Emanuel, e conseqüentemente pela cultura dominante, como o demônio das religiões cristãs. Desse modo, o herói trata as divindades do candomblé e seus demais elementos como prática religiosa subdesenvolvida, uma vez que esse culto se afasta significativamente dos valores e normas padronizadas do que na época era considerado culto religioso:

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... culto animista! Evocando deuses selvagens... Deuses! Por acaso serão deuses essa coisa que baixa nesses negros boçais?... Deuses! A ciência já estudou esse fenômeno: tudo não passa de histeria coletiva; de qualquer forma é um estado patológico durante o qual esses fanáticos comem... bebem... dançam... Dizem que até o amor eles fazem no ritual! Quanta ignorância! (sorrindo) Engraçado: eles são devotos igualmente dos santos e do demônio... Exu é o anjo caído... o anjo rebelado dos macumbeiros...

IYALORIXÁ *oculto*, voz grave Oh Atuanda!... Atuanda!

EMANUEL *prossequindo sem ouvir* Só mesmo religião de negro... Orixás! [...] (NASCIMENTO, 1979, p. 58-59).

Como se pode observar no trecho citado, é possível verificar a aversão de Emanuel em relação à religiosidade afro-brasileira, principalmente quando o herói a define como um estado patológico, portanto, um culto doentio. Obviamente, como expõe o próprio protagonista, essas definições pejorativas dos ritos africanos foram criadas pela parcela dominante da sociedade, com a intenção de criar um coletivo homogêneo de modo a excluir a crença das minorias. Para tanto, foi necessário que conservadorismo europeu difamasse as culturas e as religiões afro-brasileiras, para que houvesse entre os membros do grupo um tipo de aversão pelas práticas africanas. Como está explícito no discurso de Emanuel, Exu é considerado o anjo caído das religiões cristãs, o que conseqüentemente resulta na discriminação e na condenação do candomblé e de outras crenças oriundas do continente africano. Esse descaso com as práticas religiosas dos negros, ou seja, a negatividade e a descrição depreciativa de suas divindades e ritos sagrados, que contaminam as concepções afro-brasileiras acerca de suas crenças, como já explanado anteriormente, é conceituado na peça como *Atuanda*.

Portanto, o protagonista submete-se a um tipo de metamorfose que, para ele, era necessária para se livrar da perseguição. Assim sendo, a metamorfose considerada ideal pelas sacerdotisas do candomblé se trata da descontaminação de Emanuel dos conceitos criados pelos brancos que rebaixa as tradições afro-brasileiras, que também se trata da libertação da força negativa *Atuanda*:

FILHA II Brindar o casório, ora essa!

FILHA III Que casório? Emanuel já está noutra... muito longe... ele quer brindar por antecipação... Saudar na véspera a metamorfose de si mesmo..

FILHA II Metamorfose?... Metamorfose igual de borboleta?

FILHA III Exato. Igual à borboleta que abandona o casulo pra poder voar... Emanuel deixará a casca do ser que não é o seu próprio ser. [...] (NASCIMENTO, 1979, p. 66)

Metaforicamente, a metamorfose pela qual o protagonista passará é associada à transformação de uma borboleta. Como é visível no fragmento, o herói deixará o envoltório que não faz parte dele, que se refere às apreciações construídas pelos brancos para manter os negros em posição desigual, e poderá voar livre, o que remete à libertação das mesmas apreciações arquitetadas e impostas contra todos os indivíduos. Desse modo, com a intenção de convencer Emanuel e o público espectador acerca das incoerências sociais, as Filhas de Santo, no decorrer de toda a peça, denunciam explicitamente a violação cometida contra seu povo pelo colonizador:

FILHA II *ingênua* Não foi o que os brancos sempre fizeram? O mal?
 FILHA III Muito pior do que o mal. Estupraram as nossas avós africanas, esqueceram? Violaram as nossas mães, já perdoaram?
 FILHA I Violaram tudo... a terra dos ancestrais...
 FILHA III Invadiram!
 FILHA II A liberdade dos africanos...
 FILHA III Suprimiram. Escravizaram!
 FILHA I A riqueza... o trabalho dos negros...
 FILHA III Roubaram. Espoliaram!
 FILHA II As mulheres africanas...
 FILHA III Estupraram, Prostituíram!
 FILHA I A humanidade dos negros...
 FILHA III Embruteceram. Desumanizaram!
 FILHA II Os deuses africanos...
 FILHA III Profanaram. Negaram! Oh! Ogun! Espada sangrenta da justa vingança! (NASCIMENTO, 1979, p. 87).

Além da acusação declarada no trecho citado, pode-se identificar também um desejo de luta e imposição contra a aculturação fixada e tida como correta pela parcela dominante da sociedade, uma vez que a Filha III invoca Ogun, orixá da justiça e da guerra, evidente também em outras partes da trama. Mediante essas passagens que integram o ritual de metamorfose pelo qual Emanuel está inserido, o protagonista, aos poucos, compreende o lado de seu povo, ou seja, as aspirações que são expostas durante a peça, silenciadas historicamente e marginalizadas pelas gerações. Para Nascimento (2003), o conteúdo da segunda versão de *Sortilégio*

[...] amplia radicalmente o seu alcance e explicita o seu simbolismo. [...]. A mulher afrodescendente passa a agir não apenas como agente da salvação

do herói, mas como protagonista e líder na emancipação da coletividade beneficiada por esse sacrifício e pelo próprio drama ritual (NASCIMENTO, 2003, p. 346).

O texto *Sortilégio II* revela tanto às incriminações impostas ao negro, conforme é exposto na última citação da obra, como o entendimento de Emanuel, representante do grupo afro-brasileiro, das iniquidades estabelecidas contra seu povo. No trecho a seguir, pode-se observar a dúvida do herói em relação à veracidade do candomblé, seus elementos e divindades, mediante o transe no qual a personagem foi adentrada:

EMANUEL [...] Mas... e se tudo for verdade? Se as coisas que estou vendo e sentindo estiverem acontecendo mesmo? Afinal de contas... é o culto do meu povo... Só porque me diplomei na universidade devo desprezar a religião do meu sangue?... Se algum Orixá estiver tentando me livrar da cadeia dos brancos? [...] (NASCIMENTO, 1979, p. 93)

É importante destacar que desde o começo da peça, Emanuel, negro, advogado e cristão, banalizava os Orixás e os ritos africanos. A inversão das crenças de Emanuel, dos valores elitistas para os preceitos negros, se deu através do transe iniciado pela Yalorixá e pelas Filhas de Santo, que, com ajuda das entidades do candomblé, recuperaram as identidades que eram até então desacreditadas pela personagem. Portanto, é evidenciado de modo objetivo e preciso a transformação, ou metamorfose, do protagonista que ocorre de maneira gradual, ou seja, à medida que é imergido no transe do ritual africano sagrado.

Depois de entender e aceitar as peculiaridades de sua cultura de origem, pela influência de Ogum, Exu e dos demais Orixás, Emanuel, indiretamente, recupera no seu discurso ações que eram comuns no período colonial por conta da sobreposição identitária elitista. Uma delas se refere ao suicídio, o qual é visto como forma de resistência à imposição cultural dominante e à escravização dos afro-brasileiros. No decorrer da peça, de modo a resgatar a prática do suicídio pelos negros escravizados, Emanuel sugere o suicídio para não ser punido por crimes que não havia cometido: “EMANUEL [...] E se me atravessasse agora com esta espada? Seria gozado: a cara da polícia me encontrando aqui de bucho furado... o sangue escorrendo... Bolas! Terminava com esta minha sina de cão perseguido” (NASCIMENTO, 1979, p. 101).

As formas extremas contra a imposição cultural não se resumiam apenas ao suicídio. Para Nascimento (2016), o *banzo* era outra configuração de modelos de resistência:

O afrodescendente escravizado praticou, ainda, a forma não violenta ou pacifista de manifestar sua inconformidade com o sistema. Foi o mais triste e trágico tipo de rejeição – o *banzo*. O africano era afetado por uma patética paralização da vontade de viver, uma perda definitiva de toda e qualquer esperança. Faltavam-lhe as energias, e assim ele, silencioso no seu desespero crescente, ia morrendo aos poucos, se acabando lentamente (NASCIMENTO, 2016, p. 70-71).

Assim sendo, as formas de resistência contra a aculturação e escravidão se manifestaram de diversas maneiras, que vão desde a fuga das fazendas ou engenhos, nos quais os negros eram forçados a trabalhar e aprender a língua e cultura portuguesa, até o suicídio e o *banzo*. Como é apresentado no fragmento acima, este último se tratava de um sentimento melancólico, enfrentado pelos negros escravizados por conta da privação da liberdade e da terra natal, que os levava à morte.

A reescrita da peça de Nascimento é finalizada com a aceitação efetiva de Emanuel da cultura e religiosidade africana. Como já apresentado, no final da trama, o ritual iniciado com despacho das Filhas de Santo é finalizado com a invocação de todos os Orixás, os quais tiveram relação com as cenas representadas, e com Emanuel sendo transpassado pela espada de Ogum. Assim como na primeira versão de *Sortilégio*, não se pode concluir que herói tenha morrido por não haver espaço de suas identidades de origem na sociedade brasileira. Em *Sortilégio II* a representação da morte pode ser interpretada pela extinção do comportamento submisso dos afro-brasileiros e, ao mesmo tempo, pelo nascimento de um espírito guerreiro, na imagem de Ogum para combater as disparidades provocadas pelo preconceito. Tal possibilidade pode ser confirmada pela consideração feita pela Filha III ao sugerir que a identidade contaminada por imposições brancas de Emanuel morrerá, e surgirá uma identidade livre dos preceitos de submissão: “FILHA III Negro cão alado... Voa percorrendo o espaço mineral do teu sangue... ao encontro marcado da tua morte que te espera... cifrada na ânsia da tua ressurreição...” (NASCIMENTO, 1979, p. 128). Após esse trecho, Emanuel pede aos Orixás que o liberte da dualidade que divide sua existência, ou

seja, seu lado negro contaminado pelo preconceito branco, que é resultado da força *Atuanda*.

Diante desta análise, é plausível concluir, como sugere o próprio autor da peça, que *Sortilégio II* atualiza importantes elementos e conceitos da religiosidade de origem africana e do mistério negro, ligado aos rituais e aos Orixás. Além disso, também é aceitável considerar que a peça reescrita expõe efetivamente o ponto de vista dos oprimidos frente a uma coletividade que objetivava silenciá-lo, o que também é recorrente no primeiro *Sortilégio*. Deve-se ressaltar que a reescrita de *Sortilégio* foi produzida em um contexto brasileiro marcado pela ditadura militar, no qual era necessário intensificar e reafirmar a defesa e a consolidação das identidades negras no país. Por fim, por se tratar de uma peça oriunda do TEN, *Sortilégio II* abarca legados do movimento que são imprescindíveis para a representação de um teatro negro, como a discussão racial, a militância e a figuração de elementos míticos da cultura de origem africana, como os Orixás e seus Pontos, os sacerdotes afro e os instrumentos que integram os rituais do candomblé (ALEXANDRE, 2017).

2.4 AUTO DA NOIVA E A REPRESENTAÇÃO SOCIAL AFRO-BRASILEIRA DE ROSÁRIO FUSCO

Diferente das visões existentes sobre o escritor, jornalista e crítico Rosário Fusco, e da sua produção literária, o que se pretende nesta seção é apresentar um ângulo desconhecido pela crítica do referido autor, o qual se refere a Fusco enquanto produtor de uma literatura dramatúrgica afro-brasileira.

Claramente, no texto introdutório de *Drama para negros e prólogo para brancos*, Nascimento (1961) contextualiza a dramaturgia do TEN, na qual a peça de Fusco está inserida, como uma produção artística fundamentalmente negra, por abordar em sua temática aspectos relacionados à vida social do negro brasileiro e exibir elementos linguísticos, textuais e simbólicos, que comprovam uma estética negra (FARIA, 2011). Assim sendo, inelutavelmente, Nascimento inclui Rosário Fusco na curta lista de produtores de uma dramaturgia negra.

No entanto, *Auto da noiva* se caracteriza como a única produção de Fusco que aborda uma temática negra, o que evidentemente não é suficiente para definir o poeta como um militante da causa, como foi, por exemplo, Abdias do Nascimento. Como evidenciado no capítulo anterior, os poucos trabalhos que

existem sobre o escritor mineiro concentram-se nos seus romances, nos quais são destacados eventos fantásticos e aspectos do surrealismo, fatores que perpassam quase toda sua produção literária. A memória existente sobre Fusco e sua produção artística, que ainda é muito limitada, não advertiu de maneira efetiva o que o modernista também se propôs, em sua trajetória literária, compor um texto dramaturgicamente, no qual a temática negra é foco do texto dramaturgicamente. Portanto, diante disso, uma atenção maior deve ser concebida a essa proposta de Fusco, a qual, como é evidente, se difere ligeiramente dos demais planos do autor.

Com base nas análises feitas das peças de Nascimento, *Sortilégio* e *Sortilégio II*, foi possível destacar a figuração do mítico africano e dos Orixás. Por outro lado, na peça de Fusco os eventos míticos não são tão presentes, e, por assim ser, o foco da análise de *Auto da noiva* é ressaltar a condição de mulheres e homens negros por conta da raça e dos conceitos pejorativos que foram instituídos sobre eles, os quais, como já demonstrado, também estão presentes nas peças de Abdias. Portanto, a presente dissertação expõe e analisa peças do teatro afro-brasileiro nas quais o mítico se faz presente (*Sortilégio I e II*), e, ainda, apresenta um estudo de uma peça (*Auto da noiva*) em que o foco não está nos eventos mitológicos, que são poucos na peça de Fusco, mas na representação social dos negros brasileiros enquanto classe oprimida.

Por se referir a produções distintas de dois dramaturgos negros, com perspectivas e estilos de escrita próprios, a presente pesquisa expõe e analisa diferentes formas de apresentar o protagonismo na dramaturgia e na cena brasileira. Enquanto as peças *Sortilégio* estão carregadas de misticismo, *Auto da noiva* se traduz em uma peça em que os aspectos sociais são mais definitivos. Por assim ser, devido às diferenças entre as peças de Nascimento e a peça de Fusco, tanto no plano do conteúdo como da forma, torna-se possível evidenciar uma dramaturgia afro-brasileira de diferentes naturezas, ou seja, que abarquem diferentes dimensões da representação do negro brasileiro, dos recursos utilizados para cumprir tal objetivo e das construções das personagens.

Em relação à estrutura organizacional de *Auto da Noiva*, a peça é dividida em prólogo e mais quatro quadros. No prólogo é introduzido o conflito da peça e nos quadros a ação dramática se desenvolve até seu desfecho, o qual ocorre no último quadro. O texto é definido por Fusco como uma farsa, ou seja, um gênero

literário de “[...] caráter curto, cômico, não didático, sem a utilização de alegorias, mas caracteres indicantes de condições sociais” (VASSALLO, 1983, p. 45-46).

Na concepção de Moisés (2013), a farsa se define no exagero do cômico, o qual se deve a utilização de processos grosseiros, como o absurdo, as contradições, as confusões, os enganos, a reprodução deformada de situações ou de algo e as situações burlescas. Ainda de acordo com o teórico, esse gênero reúne fantasias humanas de maneira direta e descomedida, que são inerentes à realidade cotidiana, seja esta provida ou desprovida de atrativos, as quais também podem ser interagidas (MOISÉS, 2013).

A peça *Auto da Noiva* não pode ser considerada puramente uma peça farsesca, pois Fusco traz para seu texto discussões relacionadas ao contexto de produção da referida peça, principalmente no que tange à condição afro-brasileira, especificamente ao que se refere à condição da mulher negra. Tais discussões são inseridas na peça de maneira a questionar a realidade, e não simplesmente despertar o riso, o ridículo e o burlesco como escape, aspectos que são característicos da farsa (D’ONOFRIO, 2007).

Entretanto, diante do que se pode observar na obra fusquiana, é possível constatar que esta não se trata de uma farsa tradicional, porém, assim como as peças de Nascimento, se traduz em uma adaptação paródica do referido gênero medieval. Nesse sentido, torna-se importante esclarecer que a paródia, seja empregada na forma de adaptação de um determinado gênero ou obra, não se traduz em um recurso de absorção ou de simples apropriação de um texto, porém, constitui-se em um componente conectado à carnavalização. Para Bakhtin (1981), a carnavalização não se refere a

[...] um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito. Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase das sucessões e da renovação, permite penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas (BAKHTIN, 1981, p.144- 145).

Portanto, a perspectiva paródica das formas artísticas, como a carnavalização, propõe uma renovação de um texto ou gênero, de seu conteúdo e de sua forma, a qual é capaz de adentrar as bases mais intensas do homem e de suas relações sociais, uma vez que permite a (re)descoberta contínua do novo. Em

muitos casos, o inédito surge pela inversão irônica dos fatos, os quais nem sempre estão ligados ao texto parodiado, nos quais se destaca a diferença entre os textos e não suas similaridades, o que se traduz, portanto, numa repetição dos fatos com distância crítica (HUTCHEON, 1985). Por assim ser, sob a visão carnavalesca, a paródia é ainda dialógica, tendo em vista que não se manifesta como uma mera negação do parodiado e ambivalente, pois trabalha como imagens que são parodiadas sob vários formatos e distintas visões (BAKHTIN, 1981). O caráter ambivalente paródico, para Hutcheon (1985), surge “dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1985, p. 39).

Por assim ser, a paródia é concebida como uma das formas da carnavalização, pois é capaz de provocar e subverter sistemas de ideias e discursos, principalmente dominantes e hegemônicos, sugerindo uma polifonia de vozes culturais, portanto, possibilitando o direito de fala às vozes silenciadas.

Na peça de Fusco é perceptível a ambivalência de distintas vozes culturais, a das classes elitistas e das oprimidas. Essa ambivalência pode ser identificada no discurso da heroína, a Filha, a qual vive o mesmo percalço enfrentado pela Mãe quando estava prestes a se casar. A protagonista do drama não sabe se deve se casar com o Branco, que lhe fez promessas vazias de casamento e de amor eterno, feitas para poder obter relações com a mulher, ou com o Namorado, homem negro, o qual realmente está apaixonado pela Filha. Fica provado no discurso da personagem principal que a mesma ama o Namorado, porém o destino determinado a mulheres de sua cor era se relacionar com homens brancos, com a intenção de colocar um fim nos descendentes de negros. Essa constatação é evidenciada tanto pelas falas da Filha durante a peça, como pelas vozes do coro, que operam como vozes sociais para impor o destino da personagem: “CÔRO: Seu destino é fazer branco/ Tudo o que o branco sujar” (FUSCO, 1961, p. 131).

Assim sendo, em *Auto da noiva* é perceptível o emprego de traços didáticos, ou seja, de trazer ao público as injustiças cometidas contra, principalmente, a mulher negra, o que se opõe aos principais conceitos do gênero literário farsa. Além disso, *Auto da noiva* apresenta um conteúdo muito mais trágico do que cômico, tendo em vista que o enredo revela um episódio amoroso que perpassa gerações, e que repercute na vida das principais personagens

representadas na peça, a Mãe e a Filha (FARIA, 2011). No entanto, a mistura do trágico com o cômico que ocorre na peça, os quais serão demonstrados detalhadamente no decorrer da presente análise, também revelam um caráter alegórico em *Auto noiva*, haja vista que embora a peça trate de eventos particulares, do drama vivido por personagens, a mesma revela, a partir deste, o preconceito e as desigualdades atribuídas aos afro-brasileiros, e que há séculos persistem.

De modo a opor-se também ao conceito de farsa, Fusco intitula a peça de *Auto da noiva*. O gênero auto no teatro medieval vincula-se à moralidade e ao mistério, e se refere a uma peça do tipo breve, cujo tema é de cunho religioso ou profano (MOISÉS, 2013). No caso da peça de Fusco, o elemento profano se sobrepõe ao religioso, assim como denuncia a decadência do que é exposto como moralidade. O auto também pode divertir, mas, além disso, tem o papel de instruir, o que claramente se opõe à definição do gênero farsa. No entanto, ambos os gêneros possuem algumas semelhanças, principalmente no que se refere à presença do cômico em determinados pontos da peça.

Diante do enquadramento fornecido pelo próprio autor, define-se *Auto da noiva* como uma farsa e ao mesmo tempo como auto, e do conteúdo temático da referida peça, pode-se concluir que Fusco manipula determinados aspectos dos dois gêneros teatrais clássicos, de modo a ressignificá-los. O novo sentido formulado está de acordo com o contexto da peça atual, ou seja, o cenário político e social em que era necessário a fundação do Teatro Experimental do Negro. Portanto, Fusco se utiliza da paródia, ou seja, de uma forma de repetição de um modelo do passado que é marcada por uma inversão irônica, ao mesmo tempo crítica, que marca a diferença ao invés da semelhança entre os modelos (HUTCHEON, 1985). Obviamente, o autor se utiliza deste recurso para questionar as ideologias e as visões sociais daquele momento da história brasileira, o qual, como já dito, era dominado pela discriminação racial e marginalização dos afro-brasileiros. A transição entre o gênero farsa e auto também pode ser encarada como uma marca da modernidade, uma vez que essa tendência literária, dentre outras características, rompeu com a forma e com o conteúdo dos gêneros clássicos e envolveu mais de um gênero em diferentes textos literários (BOSI, 2015).

De acordo com Rosenfeld (2012a), a utilização de recursos como a paródia, a farsa, o cômico, a ironia, a caricatura e a sátira, são utilizados no teatro moderno para provocar o público e impressioná-lo, com o objetivo de gerar

expressivas mudanças sociais e no comportamento da coletividade, frente às denúncias que são feitas pela arte. Desse modo, tendo em vista que a peça de Fusco reúne em sua composição parte dos elementos supracitados, a mesma tem a intenção de questionar a sociedade, de maneira a instruí-la acerca dos contrassensos sociais. O teórico ainda completa:

Um teatro, enquanto atual e popular, não pode deixar de preocupar-se com as preocupações e angústias do povo. Deve ter, antes de tudo, o objetivo de defender os interesses do povo e de, por conseguinte, apresentar, analisar e interpretar a realidade criticamente, visando à conscientização do seu público (apesar de contar sobretudo com plateias da classe média, o teatro alcança hoje amplos círculos da juventude de consciência aberta, ainda disponível, ainda não fechada por padrões tradicionais e interesses imediatos). Tal conscientização e interpretação da realidade depende em parte do tipo dos personagens centrais (ROSENFELD, 2012a, p. 42).

Como apontou Rosenfeld, para que a peça cumpra seu papel transformador, é necessário que os personagens centrais, como os demais recursos dramaturgicos, sejam empregados de forma sintonizada. Como nas peças *Sortilégio*, o modelo de herói apresentado em *Auto da noiva* se afasta ligeiramente da representação do herói clássico. Certamente, isso ocorre porque na modernidade não há mais espaço para a figuração de modelos heroicos do passado, levando em consideração os avanços ocorridos nas áreas das ciências, das tecnologias e, principalmente, pelo resultado da transformação do próprio homem que, através dos tempos, deixa de ser visto como sujeito totalitário, portador de uma identidade única e estável, e passa a ser concebido como sujeito detentor de diversas identidades que estão sempre em processo de (re)construção e fragmentação (HALL, 2015). Logo, o teatro brasileiro na modernidade também passou por importantes transformações, dentre elas a representação das questões sociais, contrapondo-se aos modelos que representavam o cômico, os quais imperavam até então (PRADO, 2009). A tentativa de rompimento com a antiga poética teatral partiu de escritores que se sentiam limitados pelas características do teatro cômico de costume, ainda que esta modalidade fosse economicamente mais viável naquele momento (PRADO, 2009).

Como já ficou provado, com a intenção de instigar mudanças no desigual cenário brasileiro, os colaboradores do TEN, dentre eles Rosário Fusco, fizeram um teatro de negros, o qual, decididamente, traz questões sociais como foco. A peça *Auto da Noiva* é iniciada com um diálogo entre a Mãe I e a Filha, que

exibe sua indecisão sobre com qual homem deve se casar, que, como já apresentando, se trata de uma ambivalência paródica para contrapor discursos hegemônicos:

FILHA – Estou preocupada. Às vezes fico pensando... mas a verdade é que não sei como eu vou fazer, como é que eu vou decidir. Ele quer vir aqui em casa pra falar com a senhora de uma vez. No dia dos meus anos. E eu disse que podia.

MÃE I – Casamento não é casaca que se pendura na estaca. Acho bom pensar bem (FUSCO, 1961, p. 129).

A protagonista da peça, a Filha, vive o mesmo conflito pelo qual sua mãe, a personagem Mãe I, passou na juventude. O conflito se resume na atração que as personagens femininas são induzidas a sentir pelos homens brancos, os quais são descritos na peça como mais galanteadores, comparados aos homens negros, e para quem a mulher negra deve obediência: “Mãe I – [...] Seu pai era um deus, na terra, e a escrava dêle fui eu” (FUSCO, 1961, p. 131). No fragmento acima, especificamente na fala da Mãe I, há um tipo de expressão popular consagrada pelo povo, o que é característico do gênero dramaturgico auto e que traz à peça em questão um sentido moralizador (MOISÉS, 2013).

Fica também definido na peça de Fusco, de forma metafórica, que a mulher negra deve gerar filhos de brancos, de modo, aos poucos, a ir extinguindo da sociedade a raça negra:

VOZ:

Alveja, negra, limpa, negro,

Lava, negra:

- seu destino é clarear.

Seu destino é fazer branco,

Aquilo que o branco sujar.

CÔRO:

Seu destino é fazer branco

Tudo o que o branco sujar (FUSCO, 1961, p. 131).

Fica claro no fragmento acima, mas fundamentalmente no trecho “[...] -seu destino é clarear” (FUSCO, 1961, p. 131), que é incumbido às afro-brasileiras branquear a cor, ou seja, gerar filhos de homens brancos e não de negros. Desse modo, também fica evidente na peça o tema do profano, pois, de acordo com o que é exposto em *Auto da noiva*, era estipulado às mulheres negras o dever de terem filhos de brancos, porém sem que se casassem ou estabelecessem

noivado, o que claramente contrapõem-se às concepções sagradas de família e maternidade. Mediante isso, é possível compreender o grau de marginalização da figura feminina negra, considerando que o rompimento de aspectos sagrados da religião cristã, extremamente influenciadora e controladora, no contexto de produção da obra, para extinguir a raça de origem africana e as novas identidades trazidas e consolidadas no Brasil.

Além disso, devido às convenções sociais daquele período, a mulher negra foi, senão ainda, vítima da exploração elitista, e, por assim ser, conservou uma identidade marcada pela submissão perante os modelos embranquecidos. Portanto, como apresentado anteriormente e será demonstrado agora, discursivamente, não faz diferença o desejo da mulher negra, considerando que as vozes sociais conservadoras já estipularam seu destino e que, inclusive, ocultam e se sobrepõem a sua real vontade:

FILHA:
 Como posso decidir,
 Se só devo clarear?
 Negro,
 Te quero muito,
 Mas é só para constar.
 Branco,
 Se tu não vens,
 Como posso clarear?
 Meu destino é fazer branco
 Tudo o que você sujar.
 Meu coração é tão branco,
 Branco,
 Como a espuma do mar (FUSCO, 1961, p. 132).

Como é evidente no fragmento acima, a Filha, mulher negra, tende a ficar com o branco, ainda que goste do negro, por conta de algo que já era predestinado. Isso ocorre, como também é exibido em *Sortilégio*, devido ao desejo feminino de libertar-se das amarras impostas socialmente, que mantém a mulher em condições subalternas, sobretudo ao homem branco e pelo anseio de alcançar ascensão. Em *Sortilégio*, a personagem Efigênia, ex-namorada de Emanuel, como evidenciado anteriormente, se entrega a diversos homens brancos com a intenção de livrar-se dos fardos concebidos pela cor. Em *Auto da noiva*, verifica-se a incerteza da heroína em relação à escolha de um marido, ou o negro ou o branco, porém a personagem escolhe o segundo por conta do “destino” já estipulado às mulheres negras: “Meu destino é fazer branco/ Tudo o que você sujar” (FUSCO, 1961, p. 132).

Também é nítido no último fragmento citado da peça de Fusco que a personagem da Filha não se prova resignada com o destino que lhe foi atribuído. A heroína problematiza a sua condição, o que é capaz de provocar no leitor/espectador reflexões a respeito das arbitrariedades impostas a mulher negra. Os questionamentos levantados pela protagonista exibem uma (re)construção da personagem negra no teatro brasileiro, uma vez que esta é mais retrata de maneira estereotipada e submissa, mas que argumenta e problematiza sua condição.

Como é característico do gênero auto, as personagens retratadas na peça de Fusco também não têm nomes. Os integrantes de *Auto da Noiva* são representados no enredo como a Mãe, a Filha, o Namorado, o Branco, o Pai, a Mãe II, a Vizinha I e a Vizinha II. No entanto, a forma de caracterização nominal das personagens não se resume a um simples aspecto do referido gênero medieval, o qual é parodiado em *Auto da noiva*, mas também por conta da reprodução de eventos sociais que se perpetuam, como a marginalização dos afro-brasileiros, e que, inegavelmente, precisam ser quebrados. Como é evidente no texto de Fusco, a família da Filha vive um ciclo social de submissão aos brancos, por conta dos valores conservadores que lhe foram impostos e do qual não podem se desviar. A Mãe e a Filha, assim como as demais mulheres negras do contexto da peça, foram destinadas a cumprir uma obrigação imposta pela elite embranquecida, a qual, certamente, também serão atribuídas aos seus descendentes. Nesse sentido, a ausência de nomes para as personagens evidencia a continuidade de fatos sociais desiguais que ainda não foram rompidos pelo meio. Evidentemente, em outras histórias, haverá Filhas e Mães que darão prosseguimento às imposições sociais que advêm do preconceito racial, o que justifica a falta de nomeação das personagens.

As mulheres negras, trazidas para o Brasil no período escravocrata, em menor número do que indivíduos do sexo masculino, quando não eram submetidas ao mesmo trabalho dos homens ou afazeres domésticos, em muitos casos, eram submetidas à exploração sexual e também à prostituição como fonte de renda aos patrões. Para Nascimento (2016), a opressão e a exploração sexual da mulher negra refletem ainda nos dias de hoje: “[...] por causa da sua condição de pobreza, ausência de status social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco” (NASCIMENTO, 2016, p. 73-74). Tal exploração é claramente representada na peça de Fusco, pois se verifica a

presença de uma personagem feminina, a protagonista, em situação de vulnerabilidade, a qual é vítima de exploração e que, ironicamente, aceita tal posição por ser algo que já fazia parte do cotidiano das mulheres negras.

Notoriamente, a peça faz referência ao contexto, no qual a figura feminina não pode fazer escolhas sem considerar o que o meio estipula, haja vista que sua obsessão pela cor branca advém dos discursos sociais, que relacionam a imagem do negro a imagens pejorativas e a do branco apreciativas (NASCIMENTO, 2016). No entanto, a escolha de um dos homens na peça ocorre exclusivamente para definir a paternidade do filho, uma vez que, embora as mulheres negras representadas na peça tenham filhos com homens brancos, não se casam com estes por conta da proibição social que desaprova esse tipo de união, ou seja, de diferentes raças. O fragmento a seguir, um dos diálogos entre a Filha e a Mãe I, revela que esta não pode descrever a vivência com o pai da Filha por conta de ambos não terem tido um convívio enquanto casal:

MÃE I – Com seu pai foi diferente.

FILHA – Por quê?

MÃE I – Seu pai não me deu tempo, não tive tempo como êle.

FILHA – Só por isso?

MÃE I – Por isso (FUSCO, 1961, p. 130).

De modo a confirmar a proibição da união matrimonial entre brancos e negros, a personagem Vizinha I, em uma conversa com a Vizinha II, relata os ensinamentos transmitidos pela sua mãe, os quais aparentemente foram transmitidos de forma geracional: “VIZINHA I – Minha mãe sempre dizia: filha, prêto não casa, ajunta. Mas branco não casa e nem ajunta... com prêto” (FUSCO, 1961, p. 143). Como foi dito pela Vizinha I, sua mãe sempre repetia essa expressão, a qual já havia sido consagrada pelo povo por conta dos costumes sociais que foram construídos, o que remete outra vez ao gênero auto, uma vez que retoma uma outra declaração repetida pelas classes populares. Notoriamente, a peça de Fusco pretende levar ao palco situações reincidentes na realidade cotidiana para levar à consciência do público a discriminação racial, a qual naquele contexto já havia se tornado tão natural que não existia nenhum tipo de questionamento. Irrefutavelmente, o não questionamento das próprias negras é resultado de um processo de aculturação (HALL, 2015), o qual definiu a elas um novo papel social, de modo a deixá-las em posição marginalizada. Os preceitos conservadores que

contaminaram as identidades negras, em especial femininas, podem ser identificados na fala das vizinhas, as quais condenam a união entre pessoas de diferentes raças:

VIZINHA I – Os tempos mudaram muito.
 VIZINHA II – E muito mais vão mudar.
 VIZINHA I – Antigamente não era assim.
 VIZINHA II – Não era.
 VIZINHA I – Havia mais vergonha (FUSCO, 1961, p. 143).

Nesse sentido, *Auto da noiva*, por apresentar a situação de uma das classes populares brasileiras, através de distintos recursos, alguns deles já apresentados até aqui, almeja um repensar do comportamento social que leve a uma transformação, atributo que, como aponta Boal (2013), caracteriza o teatro do oprimido.

A tentativa de resgate da mulher e reflexão sobre a condição da mulher negra proporcionadas pelo texto de Fusco é extremamente plausível, tendo em vista que o próprio TEN, enquanto movimento organizado, criou organizações que buscavam sua valorização. A partir do TEN, foram criadas organizações como a Associação das Empregadas domésticas, mulheres que se dedicariam à luta por melhores condições de trabalho e salários, e o Conselho Nacional das Mulheres Negras, fundada por Maria de Lourdes Vale do Nascimento, a qual era também autora de uma coluna feminina do jornal *Quilombo* (ALMADA, 2014).

Ainda que a peça apresente uma profunda desintegração das identidades negras, haja vista que a maior parte das personagens vivem conforme as normas e as condições impostas pela elite, *Auto da Noiva* também revela um tipo de resistência negra frente à sobreposição branca hegemônica. Como a Mãe I conta a Filha no trecho a seguir, o marido negro assassina o homem branco por ter violado sua esposa:

MÃE I - O outro matou seu pai: isso você já pode saber. E, se ainda não sabe, que saiba agora. Era de noite. Eu ia levando o café pra êle, no serão. O outro me pegou no caminho, na sombra. Disse que me espreitava há muito tempo: há muitos dias, muitos meses, muitos anos. Disse muita coisa bonita de se ouvir. Ouvi. Seu pai viu o resto. Levantei, levantamos, brancos de vergonha na cara. Discutiram, lutaram, brigaram pra valer... e foi aquela desgraça (FUSCO, 1961, p. 129-130).

Desse modo, é possível constatar que, embora a peça de Fusco esteja contaminada por identidades negras marcadas pela submissão e o conformismo, a mesma, de modo a ressaltar a valentia dos afro-brasileiros perante o escravismo e a imposição cultural, também traz formas de resistência negra. Para Boal (2013), além de representar a classe oprimida, o teatro deve figurar também a luta, a resistência e o vigor, de modo a convencer o público espectador do que está sendo representado no palco, e o desperte a uma atividade, à transformação. É importante ressaltar, como também ocorre em outras partes da peça, a ação de uma personagem no fragmento em análise é narrada e não representada. Como apontado na análise de *Sortilégio*, esse tipo de recurso caracteriza uma função didática do teatro, que tem a intenção de distanciar a plateia da ação narrada, com o intuito de levá-la a repensar determinadas ações que são inerentes a seu meio (ROSENFELD, 2014). Ainda que a resistência negra seja apresentada em *Auto da noiva* de maneira irônica e, talvez, um tanto absurda, tal aspecto contribui para o efeito de distanciamento e sua contribuição didática na peça. Isso ocorre, pois, a ironia é provocada por uma dualidade, ou seja, ao mesmo tempo que afasta o espectador do que é contado na cena, por não se referir a uma ação diretamente ligada a este, também o aproxima, uma vez que trata de um evento que é comum à realidade social, de maneira a provocar o riso e a reflexão sobre o tema (BRECHT, 1978).

Conforme já exposto, é reservado à protagonista da peça o mesmo destino de sua mãe, Mãe I, engravidar de um homem branco para, aos poucos, ir extinguindo do meio os traços da cor, circunstância que se deve aos valores sociais do contexto explorado pela peça. No entanto, como também foi apresentado na história da Mãe I, o homem branco foi assassinado pelo negro como forma de resistência à imposição conservadora. Tal evento também se repete na vida da Filha, pois, o Namorado, homem negro que é apaixonado pela heroína, cumpre o mesmo papel do esposo da Mãe I, ou seja, de assassinar o branco que engravidou sua prometida:

BRANCO (como se procurasse de onde partem as vozes. Aterrado, foge. Uma luz branca, intensa, cobre-o na fuga. A filha leva as mãos ao rosto, soluçando e sai correndo. Luz violenta em cima do Namorado que, pulando da tocaia, agarra um coração branco e o golpeia violentamente. O Branco grita, mãos no peito, banhadas em sangue, cambaleia e cai. [...]) – Agora...

entendo... vagabunda... negra ordinária... ah, danada, agora entendo (FUSCO, 1961, p. 142).

Assim sendo, pode-se constatar a repetição da resistência negra na história da família da Filha, que é representada exclusivamente por indivíduos do sexo masculino, de maneira a ressaltar a marginalização da figura feminina, amordaçada pela coletividade, tendo em vista que as representações feitas em *Auto da noiva* não apresentam a mulher negra como integrante da resistência, porém apenas como vítima. Entretanto, ainda que o homem seja figurado na peça em questão como modelo opositor ao sistema hegemônico firmado, são introduzidos na peça fatos que, ao mesmo tempo, subvertem o heroísmo masculino.

No primeiro quadro da peça são apresentados o Namorado e sua família, Mãe II e o Pai, os quais também estão cientes das situações ligadas à Filha e sua herança familiar. Na passagem a seguir, pode-se reconhecer tanto a reafirmação do discurso que trata do destino imposto à Mãe I e à Filha, como à aceitação dos negros perante tal norma estabelecida:

PAI – No sangue, que a gerou, a ela, a tua escolhida. O sangue puxa, meu filho, no sangue corre o destino. E o dela é de clarear.

MÃE II – (enxugando as lágrimas) – Está perto o dia do pedido.

NAMORADO – E eu devo casar com ela, Pai?

PAI – Claro que sim, tem que ser. Palavra de negro é palavra, vale mais que documento.

MÃE II (ao Pai) – Mas ela gosta de alguém? De outro sem ser meu filho?

PAI – Gosta dêle, deste gosta (aponta o Namorado). Mas o outro é bem mais forte, Não é para casar, é claro. Diz que gosta e ela acredita, como a mãe acreditou.

MÃE II – E viúva ficou. Em verdade, em verdade falei que isto não dava certo. Gostar é uma coisa. Dormir na mesma cama é outra. Deitar, todo homem quer. Depois, não fica amor: fica chôro de criança (FUSCO, 1961, p. 135).

Portanto, ainda que a peça revele um tipo de resistência afro-brasileira perante as ofensas cometidas pelo branco, a mesma revela também, de forma um tanto burlesca, traços de submissão frente à exploração colonizadora, haja visto que se admite que a mulher negra gere filhos de homens brancos, com os quais não podem se casar. Nesse sentido, é evidente a manifestação do profano em *Auto da noiva*, pois as ordens sagradas são postas de lado, com a intenção de dizimar gradativamente a raça negra. Assim sendo, o irônico na peça é caracterizado pela dualidade, a qual opera entre concessão da exploração da mulher negra a favor de uma hegemonia racial branca e uma resistência que busca

por vingança, assassinar o branco que violou a mulher negra. Porém, o senso de vingança do homem negro não visa inverter o quadro da figura feminina, mas permite esse tipo de ocorrência como algo já predestinado às mulheres negras. Nesse sentido, o destino do homem negro é vingar-se do branco, através do assassinato, porém sem que impeça ou condene a ação degradante que mantém a mulher negra em posição marginalizada. De modo a confirmar o revide do negro sem considerar a violação feminina, o Pai, o qual pode ser compreendido na peça como o líder espiritual da umbanda⁴, impõe ao Namorado:

PAI:
Farás justiça com as mãos.
Matarás quem te perturba,
Se outros encontros houver
Entre os dois de que falaste:
Nesse dia será tudo (FUSCO, 1961, p. 133).

Desse modo, ciente de seu destino e do destino de sua futura esposa, o Namorado parte para cumprir o que lhe foi estipulado, assassinar o Branco, explorador da Filha: “NAMORADO – Vou cumprir minha missão” (FUSCO, 1961, p. 137). Assim, o Namorado sai à procura da Filha e do Branco, com o objetivo de surpreendê-los, para que, assim, pudesse cumprir o seu destino. No entanto, assim como a Filha, o Namorado transparece dúvidas acerca das determinações transmitidas a ele. Assim, no fragmento a seguir fica evidente o questionamento feito pelo Namorado a respeito das tradicionais orientações difundidas a ele, mediante as incoerências dos valores conservadores revelados na peça:

NAMORADO – Tenho medo, meu Deus, fico com medo. Meu sangue clama vingança, mas porque eu tenho que matar? Não se força amor: amor não se força, não.
VOZ DO PAI – (num crescendo até o grito) – Cumpre a tua missão. Cumpre a tua missão. Cumpre a tua missão. Cumpre a tua missão (FUSCO, 1961, p. 139).

Por assim ser, é perceptível uma inclinação negativa por parte do jovem negro em cumprir as ordens sociais impostas a si, uma vez que não lhe parece correto assassinar para que possa se casar com a personagem Filha.

⁴ Culto de matriz africana, cujo o termo surgiu no Rio de Janeiro por volta de 1920 (CINTRA, 1985). De acordo com Cintra (1985), a umbanda se trata de um culto para homenagear os Orixás ou entidades e praticar despachos benéficos. O estudioso ainda afirma que essa religião, “[...] por causa de suas ligações com o culto ou dos antepassados, tinha certa afinidade com as doutrinas e práticas espíritas relativas à evolução dos mortos (CINTRA, 1985, p. 77).

Todavia, seus pensamentos são interrompidos pela voz do pai, que nesse momento da peça representa um tipo de consciência, a qual desvia o Namorado de suas reflexões duvidosas, de maneira a direcioná-lo para cumprir a missão que a ele foi incumbida. Nesse sentido, a figura do Pai, a qual surge na peça após o ritual da umbanda, pode ser compreendida como o líder espiritual da religião de origem africana. Portanto, a “Voz do Pai”, a qual corta os questionamentos do Namorado, opondo-se ao seu ponto de vista, é um recurso do teatro épico utilizado para evidenciar ao público diferentes visões a respeito do tema que está em discussão, proporcionando outras perspectivas ou considerações (BRECHT, 1967). Desse modo, de maneira insólita, a utilização da “Voz do Pai” para interromper a ação da personagem que está em cena, neste caso a do Namorado, propicia uma revisão e uma reconsideração da ação que está em desenvolvimento, os devaneios da personagem acerca do destino que lhe fora estipulado. Para Brecht (1967), esse tipo de recurso contribui para o efeito de distanciamento, o qual atua como um dos elementos responsáveis pela formação dos efeitos didáticos do teatro épico, capazes de transformar a visão social do público acerca do conteúdo que está sendo abordado no texto.

No último fragmento citado da obra também é perceptível o questionamento do namorado em relação ao destino que lhe foi atribuído. Esta indagação do Namorado da margem para se pensar na (re)construção da personagem negra no teatro brasileiro, uma vez que, através de tal dubiedade, o protagonista deixa de se comportar de forma passiva e submissa perante às imposições sociais e começa a hesitar sobre o que lhe fora incumbido. Tais questionamentos também são capazes de levar o público/ leitor a repensar suas perspectivas sobre o homem negro e a compreender as iniquidades forçadas que existem contra à classe oprimida.

A personagem Pai, na peça de Fusco, é representada como um chefe de terreiro. Como já mencionado, este é quem comunica ao Namorado o destino deste de impor-se ao domínio desmedido dos brancos e assassinar o que seduziu sua prometida. O Pai, para dar início à missão do Namorado, começa um ritual para que este a cumpra sem qualquer falha:

PAI:
Jeito? O jeito está dado.
Sim: estás enfeitado.

Feitiço de sexo é assim,
 Bota um cristão abobado.
 Te benzo (gestos largos) com alecrim,
 Arruda e salsa do mato.
 Se o remédio não dar certo,
 É que ter mal não tem cura [...] (FUSCO, 1961, p. 133).

No que se refere à representação mítica dos Orixás em *Auto da noiva*, o momento do ritual iniciado pelo pai é o único que se refere às crenças afro-brasileiras. No início do quadro 1, o qual corresponde ao momento da peça em que o Namorado é designado pelo Pai a cumprir a missão, é descrito o cenário mítico no qual ocorrem os rituais das religiosidades afro-brasileiras. Neste cenário é inserido Orixalá, um dos nomes de Obatalá, o primeiro e o maior dos Orixás, criador do mundo, dos animais e das plantas (PRANDI, 2001). Orixalá também é descrito como a divindade que rege a iniciação, o nascimento e a morte (PRANDI, 2001). Assim sendo, fica evidente a figuração na peça de Fusco, uma vez que a mesma é representada no instante em que é atribuído ao namorado o destino de aniquilar o Branco, o que, portanto, alude à morte, processo presidido por Orixalá. Além disso, como mostrado no trecho acima, o Namorado é inserido em um processo de iniciação, o qual marca o começo de sua jornada para cumprir sua obrigação, o que, do mesmo modo, remete à representatividade de Orixalá. Em seguida da aparição do Pai, a Mãe II, mãe do Namorado entra em cena e entrega a este uma faca e, assim como o Pai, exige que o filho cumpra a missão que lhe foi dada: “Mãe II (*chama o Namorado à parte, tira do seio uma faca e entrega ao filho*): Cumpre tua missão” (FUSCO, 1961, p. 137). Portanto, a Mãe II, ao contrário do Pai, que é líder espiritual, opera na peça como figura carnal, uma vez que oferece ao Namorado a ferramenta para realizar a tarefa que foi atribuída.

De maneira a confirmar o discurso conservador sobre o destino da mulher negra e do homem negro, perante a incerteza do Namorado em cumprir a incumbência que lhe foi dada, em outros momentos de devaneios desta personagem no decorrer da peça, o coro, que pode estar representando as vozes sociais conservadores, confirma o fado da Filha:

NAMORADO:
 Nunca pensei, nunca, nunca,
 Que chegasse a minha vez.
 Coração dela é água benta,
 Onde todos metem a mão?
 CÔRO:

Coração dela é água benta,
De branco, sim: negro, não (FUSCO, 1961, p. 136).

Mediante isso, o Namorado focaliza cumprir a vingança que lhe foi predestinada, o que, segundo outros discursos do texto, é a única maneira de resgatar a honra do homem negro, ferida pela rejeição da mulher embranquecida pelos valores sociais. Entre tais discursos está o do Pai, personagem que mais tenta convencer o Namorado do destino firmado aos afro-brasileiros. Em uma de suas falas, o Pai alega que esta é a única maneira de homem negro recuperar parte da honra ferida pelas marcas do colonialismo:

PAI:
[...]
Porém, a honra da gente
Não tem côr, não tem matriz:
Clareia a tua com a morte
De quem te faz infeliz (FUSCO, 1961, p. 134).

Nesse fragmento, como em outros já apresentados, é possível destacar que não são explicitados em forma de diálogo em prosa, mas de maneira poética. Desse modo, torna-se importante comentar que a presença desse tipo de forma no teatro é característica do gênero auto (MOISÉS, 2013). Além disso, deve-se considerar que quase todas as falas apresentadas em versos na peça *Auto da noiva*, remetem ao profano, ou seja, à transgressão das normas sagradas da religiosidade cristã, as quais são ironizadas na peça de Fusco. A sátira à religião cristã é representada na peça por meio da exposição de regras sagradas, as quais, quando se tratam dos afro-brasileiros, em especial à mulher negra, são violadas. A ofensa à moralidade cristã se dá também no texto de Fusco através da ausência de igualdade social entre indivíduos negros e brancos, sendo que aqueles são levados a se submeter às regras e imposições definidas pela elite e que desfavorecem a referida classe popular.

De modo a criticar e condenar a descendência negra e as práticas culturais afro-brasileiras, em outro excerto da obra fusquiana, o discurso do Branco ressalta a necessidade de clarear os negros, ação que se dá através da extinção de sucessores da cor:

BRANCO – Desgraça, não. Não há desgraça na côr. A desgraça está na alma.

FILHA – É. Na minha alma está.
 BRANCO – Tua alma é branca.
 FILHA – Branca.
 BRANCO:
 Meu amor te clareou.
 Branca estás.
 Branca serás,
 Pela tua geração (FUSCO, 1961, 140).

Ao afirmar que a desgraça está na alma, o Branco revela a tentativa do conservadorismo oriundo do continente europeu de eliminar os traços das culturas negras africanas. Nesse sentido, a mulher negra, que se encontra em estado de vulnerabilidade maior do que a do homem negro (NASCIMENTO, 2003), é submetida à aculturação através de promessas que, em tese, as retirariam da situação desigual na qual se encontrava. Desse modo, essas se submetem às pretensões do homem branco, com anseios de libertarem-se das restrições originadas pela discriminação da cor. Notoriamente, como já foi demonstrado até aqui, tal emancipação não ocorre, uma vez que o contexto social da época impugna relações entre sujeitos brancos e negros.

O último quadro da peça *Auto da noiva* retrata o término da missão da Filha e do Namorado, os quais, agora, podem se casar. No começo desse quadro, a Filha ainda não tinha ciência do abandono do Branco e de suas promessas vazias. Desse modo, a Mãe I, consciente de tudo, declara que não deveria ter contado à filha os percalços por ela enfrentados na juventude, de modo a impedir a repetição de sua história na vida da menina. Entretanto, a Filha responde da maneira a seguir: “FILHA – Não é nada disso, bem sabe. O caso é que sendo mulher, igual à senhora sou” (FUSCO, 1961, p. 152). Logo, constata-se discursivamente o destino das mulheres negras naquele contexto brasileiro, ou seja, acreditar no que o branco propõe e se submeter às vontades desse, ainda que já havia sido provado no contexto da trama a exploração cometida contra elas. Evidentemente, tal fato refere-se à construção identitária afro-brasileira feminina que, em contato com o discurso elitista que mantém a mulher em situação desigual, é convencida de seu lugar social de vítima de exploração.

Quando o Namorado chega para pedir a mão da Filha em casamento, surpreende a Mãe I e a protagonista com as seguintes afirmações:

NAMORADO:
 Palavras de bem querer?

Não sou de falar: sou de fazer.
 Quem fala não faz, garanto.
 Ou pouco faz, lhe asseguro.
 Já me conhece bastante:
 Já sabe como eu sou (FUSCO, 1961, p. 154).

Com base na análise da fala do Namorado e a temática desenvolvida pela peça de Fusco, é admissível considerar uma oposição entre ações, a do homem branco e a do negro, que a personagem em questão defende. Ao contrário do Branco, que seduziu a Filha unicamente para obtenção de satisfação própria, o Namorado não faz inúmeras promessas vazias à garota, como fez o outro, porém garante que tem afeição pela mesma e será um marido digno. Indiscutivelmente, essa tentativa de contraste feito na peça entre os discursos das personagens masculinas denuncia, novamente, de forma irônica, a exploração atentada à mulher negra. Esse tipo de recurso na peça leva o espectador ou o leitor a compreender não só a opressão da figura feminina, porém revela ainda a rivalidade existente entre as duas raças. O coro da peça, que representa as vozes sociais, pressiona a Filha a aceitar o pedido do Namorado, uma vez que é definido como incoerente esperar que o Branco faça também o pedido de casamento, cumprindo sua fantasia: CÔRO: Vai. Vai. Vai. Vai. Vai. Vai. Vai (FUSCO, 1961, p. 154).

Como foi descrito na presente análise, o Namorado assassinou o Branco para cumprir uma missão que foi estipulada pelos membros resistentes da raça. Entretanto, em *Auto da noiva*, essa morte revela-se como uma morte simbólica, haja vista que o Branco se faz presente no último quadro:

VIZINHA II:
 É branco, está morto e anda.
 VIZINHA I:
 Com uma faca no coração.
 É branco, está morto e anda.
 [...]
 VIZINHA I:
 Diz que o destino da gente
 É um dia clarear: sem marido.
 [...]
 VIZINHA I:
 Diz que morreu... e está andando.
 Cruz: nunca vi coisa assim (FUSCO, 1961, p. 155).

A aparição da personagem em questão, o qual já era tido como morto, representa o abandono da personagem Filha por parte deste, tendo em vista

que já tinha se propagado entre as demais personagens da peça a notícia de sua morte. Portanto, a morte figura como um pretexto criado pelo Branco para não cumprir o que havia prometido à Filha (ou, ainda, simbolicamente sua capacidade para reerguer-se uma vez que tem a sustentação política, social e econômica para exercer força e poder opressores. A luta para ocupar espaços por parte de mulheres e homens negros deve ser contínua). A personagem em questão é inserida nesse momento da cena, de maneira a sustentar as discussões sociais que ordenavam que a Filha se casasse com o Namorado e se esquecesse do Branco, uma vez que esse era proibido a ela. De modo a confirmar que o Branco enganou a Filha para a conquista de interesses particulares, a peça descreve a saída da personagem da cena, a qual se dá de uma maneira peculiar: “O Branco se apruma. Os violeiros se erguem, solenes. O Branco despede-se de um por um dos presentes. Dedo à boca, como a pedir silêncio – as luzes estão diminuindo devagar – [...]” (FUSCO, 1961, p. 157).

Assim sendo, através do que foi apresentado no decorrer da peça, somado à saída da personagem da cena e aos recursos utilizados para tanto, pode-se verificar uma espécie de acordo existente entre os negros e os brancos. O gesto feito pelo rapaz, de cumprimentar todos os presentes em sinal de despedida, adicionado ao sinal de silêncio, pressupõe, ironicamente, um pacto firmado entre as raças que não deve ser discutido ou questionado. Após a saída do Branco da cena, não resta à Filha senão deixar-se convencer pelos discursos que insistem no seu casamento com o Namorado, o rapaz negro, o que socialmente era aceito pela coletividade. Nitidamente, a Filha toma consciência de que foi enganada e, desse modo, aceita seu destino e dos demais membros de sua raça:

NAMORADO – Comigo? Casa comigo?

FILHA:

Contigo.

Já cumpri minha missão,

Tal como a sua cumpriu,

Matando o que matar devias.

VOZ DO BRANCO:

Sempre, pra tudo, há um jeito.

NAMORADO:

E eu estou muito satisfeito (FUSCO, 1961, p. 156-157).

Nesse sentido, é explícita na peça de Fusco a denúncia do preconceito racial, reinante no cenário brasileiro. Além disso, também é notório no

texto de Fusco um tipo de passeio entre alguns gêneros dramáticos, como o auto e a farsa, para trazer uma mensagem convincente ao público acerca da necessidade de transformação social. Os efeitos do teatro épico que também são acoplados em *Auto da noiva*, como o distanciamento, a paródia e a ironia, reforçam o caráter didático da peça, pois são através da estrutura e organização da obra dramática que o espectador é convencido da realidade representada na peça. Por fim, é importante considerar que a peça de Fusco, assim como as peças de Abdias do Nascimento, revela não somente as iniquidades atentadas contra os negros brasileiros, mas destaca ainda a resistência dessa classe oprimida, a qual se dá através da luta e da afirmação de sua identidade de origem, representando suas divindades e costumes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo da presente dissertação foi o estudo das peças *Sortilégio* – *Mistério Negro*, *Sortilégio II* – *Mistério Negro de Zumbi Redivivo*, de Abdias do Nascimento e da peça *Auto da Noiva*, autoria de Rosário Fusco, com enfoque na representação da cultura afro e nas narrativas míticas dos Orixás. Para tanto, foi necessária a contextualização das peças no Teatro Experimental do Negro (TEN) e também discorrer sobre os elementos inerentes à religiosidade de origem africana, principalmente no que se refere às divindades que integram o universo cultural afro.

As peças *Sortilégio* e *Auto da noiva* foram escritas para serem encenadas pelo TEN, movimento social e político que se formou no Rio de Janeiro da década de 40, o qual almejava, além do teatro, a emancipação dos negros brasileiros. Por outro lado, a peça *Sortilégio II*, que trata da reescrita do primeiro *Sortilégio*, após quase 30 anos da publicação da primeira versão, foi produzida em contexto marcado pela consolidação dos primeiros Movimentos Negros.

Conforme apresentado, entre os contextos de produção das peças *Sortilégio* existe um espaço extremamente significativo para o teatro nacional. Assim sendo, o presente trabalho não explorou aspectos inerentes à forma e aos recursos dramaturgicos da peça reescrita, uma vez que esta pesquisa focaliza o contexto de produção do TEN. No entanto, fatores ligados à representatividade afro-brasileira, conteúdo temático de ambas as peças *Sortilégio*, foram ressaltados de modo a demonstrar a reiteração da presença marcante da cultura afro da primeira peça para a sua reescrita e as interferências das figuras míticas dos Orixás, reforçadas por Zumbi na segunda peça, na trajetória de transformação da personagem Emanuel.

Como também foi apresentado no transcrito deste trabalho, o contexto de *Sortilégio II* é marcado pela ditadura militar, momento da história brasileira em que a afirmação das identidades oprimidas, dentre elas as afro-brasileiras, era imprescindível. Desse modo, Nascimento propõe a reescrita de sua peça produzida para o TEN, na qual reafirma as identidades culturais afro-brasileiras, reiterando a necessidade contínua de engajamento em relação à luta dos negros frente a um contexto social desigual e racista.

No que se refere ao conteúdo temático, em ambas as peças *Sortilégio*, é possível identificar a relação das cenas com a representativa dos Orixás. Na peça de 1951, o público é confrontado com um protagonista que toma

consciência tanto das injustiças sociais cometidas contra si e contra seu povo, como também da importância da religiosidade de origem africana no reencontro com sua ancestralidade. À medida que vão sendo introduzidos os Pontos dos Orixás nas peças de Nascimento, o herói, gradativamente, é levado a compreender seus equívocos e aceitar suas raízes.

É importante ressaltar que a tomada de consciência de Emanuel, que ocorre pela influência das divindades africanas, incide no primeiro *Sortilégio* de forma ordenada. Isso significa que, um a um, os Orixás são inseridos na peça, de modo a desconstruir sucessivamente os conceitos errôneos sobre a cultura negra, os quais foram criados socialmente e que contaminaram as identidades do herói. Quando é iniciado o último Ponto, o Ponto de Exu, Orixá que detém o domínio da transformação, o herói é libertado dos conceitos desacertados sobre suas raízes, e passa a aceitar as identidades culturais afro-brasileiras e seus deuses.

Em *Sortilégio II*, a inserção das divindades africanas não ocorre de maneira regrada como na versão de 1954. Na peça reescrita determinados Pontos dos Orixás abrangem mais de uma divindade, o que revela um foco maior na narrativa mítica dos Orixás, uma vez que os Pontos que abarcam mais de um deus retratam relações existentes entre os mesmos. Além disso, outros Pontos são retomados em momentos diferentes da trama, o que reforça as ideias de luta e resistência das identidades negras. Os temas de luta e resistência também são figurados pela menção a Zumbi dos Palmares, um dos maiores modelos de relutância à imposição cultural colonizadora.

Como apresentado no decorrer do trabalho, *Sortilégio* focalizou a transformação do negro Emanuel através da influência mítica dos Orixás, a qual simboliza a libertação do herói da aversão à afro-brasilidade. Por outro lado, *Sortilégio II*, além de representar a metamorfose do herói, que se dá pela intervenção de Exu, também abarca a luta dos negros contra a imposição cultural branca, que é assemelhada à representatividade guerreira e protetora de Ogum, o guerreiro.

Já na peça *Auto da noiva*, autoria do escritor mineiro Rosário Fusco, como foi demonstrado na presente dissertação, pouco se detém nos aspectos míticos dos Orixás. Por outro lado, o drama retratado na peça se aproxima das questões sociais que são tematizadas em *Sortilégio* e *Sortilégio II*, as quais revelam a marginalidade imposta ao negro brasileiro, como também a impossibilidade de

libertação dos conceitos pejorativos que circundam a raça. Na peça de Fusco, é ressaltada a suposta inferioridade do homem negro comparado ao branco, e o destino desigual imposto ao grupo oprimido, que segue toda a sua descendência, principalmente em relação à mulher negra, que é representada como sujeito que deve se submeter aos desejos e ao bem-estar das classes elitistas.

Auto da noiva também revela um lado do escritor modernista que é desconhecido pela crítica, ou seja, enquanto produtor de uma dramaturgia afro-brasileira. Como apresentado, Fusco é conhecido pelo seu trabalho no periódico *Verde* e por seus romances, nos quais são destacadas características inerentes à vanguarda surrealista e ao gênero fantástico. Nenhum dos trabalhos encontrados sobre Rosário Fusco e sua produção concentram-se na peça que foi destinada ao TEN. Assim sendo, esta pesquisa objetivou resgatar uma face de Fusco, o seu lado afro-brasileiro, que quase não é lembrada pela crítica.

Foi possível verificar nas peças de Nascimento e na peça de Fusco, personagens que, devido ao contexto social opressor no qual estavam inseridas, apresentam identidades culturais em crise e em deslocamento, isto é, em descentramento por conta do imposto processo de aculturação e de tradução (HALL, 2015). As personagens das peças analisadas tiveram que abdicar de suas crenças de origem e de seus preceitos para adaptar-se a uma ordem dominante, a qual, mesmo com a submissão popular aos valores conservadores, excluía os grupos de minorias sociais.

Paralelamente aos estudos temáticos sobre identidade e aos aspectos da cultura afro-brasileira, foram explorados na literatura dos poetas negros recursos que são inerentes ao Teatro Épico de Brecht, à modernidade dramática e ao Teatro Político. Assim, foi constatado na presente pesquisa que os referidos recursos, que são presentes também nas obras de renomados escritores brasileiros, foram utilizados com a intenção de conscientizar o público dos contrassensos sociais que oprimem os negros brasileiros e, assim, ocasionar uma transformação na sociedade dominada pelo preconceito, pela discriminação e por estereótipos que reforçam os conceitos equivocados sobre o negro.

Desse modo, foi possível perceber que as peças do TEN, além de apresentar cultura, a religiosidade e a situação social do negro, através de sua própria perspectiva, o que é característico de uma literatura afro-brasileira (DUARTE, 2011), utilizam-se de recursos de movimentos teatrais reconhecidos para alcançar

seus objetivos, que é denunciar as contradições do homem que mantém grupos à margem sem qualquer razão fundamentada. Por assim ser, a dramaturgia negra apresentada nessa dissertação caracteriza-se como um teatro de luta e resistência, principalmente por questionar as ideologias conservadoras que dominam a coletividade. Diante da tamanha importância do movimento fundado por Abdias do Nascimento, que propôs um novo modelo de personagem negra para o teatro brasileiro, e que contou com a colaboração de importantes escritores, dentre eles Rosário Fusco, outros estudos devem focalizar as obras desses autores, as quais ainda não obtiveram o devido reconhecimento.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura Letrada: Literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.

ALBERNAZ, Renata Ovenhausen; AZEVEDO, Ariston. *Os marginais do direito estatal: A luta multidimensional do Teatro Experimental do Negro (TEN) pelo "direito a ter direitos"*, nos anos de 1944 a 1968. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* [online]. 2013, n.11, pp.33-62. ISSN 2178-4884. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200002>>. Acessado em 02/02/2017.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Abdias Nascimento. Duarte, Eduardo de Assis (Org). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014, p. 86-90.

_____. *O teatro negro em perspectiva: Dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

_____. A cultura negra e seus questionamentos na produção dramaturgica/espetacular contemporânea. DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. v. 4 Precursores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 338-373.

ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

ANDRADE, Lucas Toledo de. Reflexões sobre o processo de canonização: Um olhar para o escritor Rosário Fusco. COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS, 3., 2014, Maringá. *Anais III Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*. Maringá: UEM, 2014, s/n.

ANDRADE, Mário de. Cataguases [Diário Nacional, 10 de junho de 1932]. In: LOPES, Telê Porto Ancona (org.). *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura e Tecnologia, 1976.

ANJOS, Maria L. Araújo. *A escolarização da peça Sortilégio II – Mistério Negro de Zumbi Redivivo*. 2007. 94f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília. 2007.

ANTÔNIO, Carlindo Fausto. *Cadernos Negros: esboços de análise*. 2005. 262f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2005.

ARAUJO, Emanuel. *Viva cultura, viva o povo brasileiro*. Museu Nacional: São Paulo, 2007.

ARISTÓTELES. *Metafísica: Livro I e II; Ética a Nicômacos; Poética*. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1984.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. Abolicionismo Transatlântico e a Memória do Paraíso Racial Brasileiro. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, 1996, nº 30, pp. 151-162.

BACKES, Marcelo (Org.). Bertolt Brecht. *Caderno Ponto & Vírgula*, Porto Alegre, n. 16, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.

BARBOSA, Daniela dos Santos. O conceito de orixá no candomblé: A busca do equilíbrio entre os dois universos segundo a tradição iorubana. *Sacrilegens – Revista dos alunos do programa de pós-graduação em Ciência da Religião – UFJF*. Juiz de Fora, v. 9, n.1, p. 76-86, jan-jun/2012.

BARBOSA, Lindinalva Amaro. *A poética negra de Abdias do Nascimento*. 2009. 219f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador. 2009.

BASTILDE, Roger. Drama para negros e prólogo para brancos: uma introdução. *Revista Thoth: Escriba dos deuses*, Brasília, v. 1, 1997.

_____. *O candomblé da Bahia*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BOAL, Augusto. Notas de um diretor de “Sortilégio”. NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro experimental do negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966, p. 150-154.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail U. Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antônio. A Literatura e a formação do homem. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

_____. Surrealismo no Brasil. *Brigada ligeira*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CARDOSO, Cassiana Lima. *O dia do juízo: Ironia e tragédia nos infernos de Rosário Fusco*. 2008. 123f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

CEVA, Antonia Lana de Alencastre. *O negro em cena: A proposta pedagógica do Teatro Experimental do Negro (1944-1968)*. 2006. 122f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CINTRA, Raimundo. *Candomblé e umbanda: O desafio brasileiro*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

CUNHA, Vanessa Lima. Quilombo: a voz do Teatro Experimental do Negro (Rio de Janeiro, 1940/1950). *Cadernos de Clio*, Curitiba, n.º 3, p. 283-300, 2012.

CURVELLO, Aricy. Um escritor maldito? *Jornal da UBE*. São Paulo, n. 104, p. 23, 2003.

DANTAS, Marta. a.s.a. - associação dos solitários anônimos, de Rosário Fusco: perturbadora ambiguidade. *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n.º 13, dezembro de 2014, p. 82-97.

_____. Um "anartista" na vanguarda brasileira. [30.03.2016]. Londrina: Agência UEL de notícias. Entrevista concedida a Celso Mattos. Disponível em: <http://www.uel.br/com/agenciaueldedenoticias/index.php?arg=ARQ_not&FWS_Ano_Edicao=1&FWS_N_Edicao=1&FWS_N_Texto=22444&FWS_Cod_Categoria=2> Acessado em: 24/09/2017.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. v. 4 História, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 245-277.

_____. Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra. DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. v. 1 Precursores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 13-48.

_____. Por um conceito de literatura afro-brasileira. DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. v. 4 História, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 245-277.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FARIA, Daniel. Uma história em tempos dilacerados: A vida acidentada de Rosário Fusco. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 8, n. 2, agosto de 2011, p. 1-21.

FERNANDES, Florestan. Prefácio à edição brasileira. NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

FERNANDES, Nanci. Prefácio. ROSENFELD, A. *O mito e o herói no teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Uma breve história do teatro brasileiro moderno. *Revista Nuestra America*. N. 5, p. 131-143, jan./jul., 2008.

FILHO, Adonias. A peça "Sortilégio". NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro experimental do negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966, p. 163-164.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FUSCO, Rosário. Auto da Noiva. NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e prologo para brancos: Antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Teatro experimental do Negro, 1961, p. 127-158.

GOMES, Flávio dos Santos. *De olho em Zumbi dos Palmares: Histórias, símbolos e memória social*. Coordenação Lília Moritz Schwarcz e Lúcia Garcia. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

GOMES, Tiago de Melo. Afro-brasileiros e a construção da idéia de democracia racial nos anos 1920. *Linhas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, jan. / jun. 2007, p. 36-53.

GRUIA, Ioana. Canon literario: reglas del juego. *Sociocriticism*, v. 22, n. 1, p. 295-332, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

_____. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

_____. *Quem precisa de identidade?*. SILVA, Tomaz Tadeu (Org). *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014, p. 103-133.

HANCHARD, Michael George. *Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

HEDEN, Anthony. *Rosário Fusco e o Estado Novo*. 2008. 148f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2008.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Edição Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura, nº. 28. São Paulo: USP, 1988.

IPEAFRO. Acervo Digital Abdias Nascimento: Telas. Disponível em: < <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-abdias-nascimento/>> Acessado em: 25/02/2016.

JANUÁRIO, Eduardo. Abdias do Nascimento: Aspectos históricos de um militante negro. *Sankofa: Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*, São Paulo, Ano IV, Nº 8, Dezembro, p.35-43, 2011.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: Problemáticas de um teatro brasileiro. *Repertório*, Salvador, nº 17, p.82-88, 2011.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

LODY, Raul. *Candomblé: Religião e resistência cultural*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LOPES, Elisângela Aparecida. Machado de Assis. Duarte, Eduardo de Assis (Org). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014, p. 61-65.

LUNA, Luiz. *O Negro na luta contra a escravidão*. Leitura: Rio de Janeiro, 1968.

RUFFATO, Luiz. *Os ases de Cataguases: uma história dos primórdios do Modernismo*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.

MACEDO, Márcio José de. *Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1914 – 1968)*. 2006. 285f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MACÊDO, Marluce de Lima. *Intelectuais Negros, Memória e Diálogos para uma Educação Antirracista: uma leitura de Abdias do Nascimento e Edison Carneiro*. 2013. 298f. Tese (Doutorado em Educação e Contemporaneidade) – Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Salvador. 2013.

MACEDO, Sérgio D. T. *Crônica do Negro no Brasil*. Record: Rio de Janeiro, 1974.

MÉRIAN, Jean-Yves. O negro na literatura brasileira versus uma literatura afro-brasileira: mito e literatura. *Navegações*. v.1, n. 1, mar. 2008, p. 50-60.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. ampl. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOURA, Christian F. dos Santos. *O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)*. 2008. 183f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 2008.

NASCIMENTO, Abdias do. *Axés do sangue e da esperança* (orikis), Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda./RIOARTE, 1983.

_____. *Dramas para negros e prologo para brancos*: Antologia de teatro negro-brasileiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Teatro experimental do Negro, 1961.

_____. *Sitiado em lagos*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981.

_____. *O Genocídio do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: GRD, 1968.

_____. *Sortilégio II*: Mistério negro de Zumbi redivivo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. *Candomblé e Umbanda*: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil. RBSE, 9 (27): 923 a 944. ISSN 1676-8965, dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>>

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor*. São Paulo: Selo Negro, 2003.

OLIVEIRA, Nelson de. *O século oculto e outros sonhos provocados*: crônicas passionais. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. *Identidades afro-brasileiras*: Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio. 2013. 109f. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2013.

PEREIRA, Amauri Mendes. *Trajetória e perspectivas do movimento negro brasileiro*. Belo Horizonte: Mandiyala, 2008.

PEREIRA, André L. *O pensamento social e político na obra de Abdias do Nascimento*. 2011. 105f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2011.

PIZA, Edith. Adolescência e racismo: Uma breve reflexão. *Simpósio Internacional do Adolescente*, 1., 2005, São Paulo. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000082005000100022&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 07/12/2017.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro moderno brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Pombagira dos candomblés e as faces inconfessas do Brasil. Disponível em: <
http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_26/rbcs26_07.htm> Acesso em: 10/08/2017.

PROENÇA FILHO, Domício. O negro e a literatura brasileira. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v. 49, n. ¼, p. 77-109, jan./ dez. 1988.

RIO DE JANEIRO. Teatro Experimental do Negro – TEN. *Quilombo, vida, problema e aspirações do negro*. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo: Editora 34, 2003.

RODRIGUES, Nelson. Abdias: O negro autêntico. NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro experimental do negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966, p. 157-158.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2012a.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANTOS, Guilherme Augusto dos. Sortilégio (Mistério negro): A literatura dramática na experiência do Teatro Experimental do Negro e seus apontamentos para uma penumbra contemporânea. Congresso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, VIII, ISSN 2250-5741, 2012, Buenos Aires. *Memoria Académica: Compartimos lo que sabemos*, Buenos Aires, 2012. Disponível em: <
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1852/ev.1852.pdf> Acesso em: 20/12/2016.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHMITZ, E. *Os Jesuítas e a Educação: a filosofia educacional da Companhia de Jesus*. São Leopoldo: Unisinos, 1994.

SILVA, Denise Almeida. Literatura negra brasileira: Quilombismo, teoria e práxis. CONGRESSO INTERNACIONAL FLUXOS E CORRENTES: TRÂNSITOS E TRADUÇÕES LITERÁRIAS, 14, 2015, Belém, Anais Eletrônicos, Belém: Universidade Federal do Pará, 2015, s/n.

SILVA, Elcio Ricardo. *Teatro e traços identitários: A investigação cênica do negro coletivo*. 2013. 18f. Artigo (Especialização em Mídia, Informação e Cultura) - Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, Emerson de Paula. *O texto do negro ou o negro no texto: O teatro negro como fonte de memória e identidade afro-descendente*. 2014. 105f. Dissertação

(Mestrado em Artes da cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2014a.

SILVA, Rosemere Ferreira. *Trajetórias de dois intelectuais negros brasileiros: Abdias Nascimento e Milton Santos*. 2010. 233f. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014b, p. 73-102.

SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. *O Jogo das Máscaras: Uma análise sobre a (perda da) identidade em Dançando no Escuro, de Caryl Phillips*. 2015. 284f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil Africano*. Ática: São Paulo: 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEIXEIRA, Francimara. *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1997.

VASSALLO, Lígia. O teatro medieval. *Revista Tempo brasileiro – Teatro Sempre*, n. 72. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Os Orixás*. Salvador: Editora Currupio, 2009.

WELLISCH, Cecília Gusmão. *Rumor de Arquivo: Romance e Contágio*. Rosário Fusco, *c'est la vie!*. 206f. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZIMERMAN, David. *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2011.