



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARIA JÚLIA WERNECK DE OLIVEIRA

**DE ABDIAS À CENA NEGRA CONTEMPORÂNEA:
SEMELHANÇAS E PECULIARIDADES DO TEATRO NEGRO DAS
REGIÕES NORDESTE E SUL DO BRASIL**

Londrina
2022

MARIA JÚLIA WERNECK DE OLIVEIRA

**DE ABDIAS À CENA NEGRA CONTEMPORÂNEA:
SEMELHANÇAS E PECULIARIDADES DO TEATRO NEGRO DAS
REGIÕES NORDESTE E SUL DO BRASIL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Carolina Godoy

Londrina
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de
Geração
Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

OLIVEIRA, MARIA JÚLIA WERNECK DE OLIVEIRA.
DE ABDIAS À CENA NEGRA CONTEMPORÂNEA: SEMELHANÇAS E
PECULIARIDADES DO TEATRO NEGRO DAS REGIÕES NORDESTE E
SUL
DO BRASIL / MARIA JÚLIA WERNECK DE OLIVEIRA OLIVEIRA. - Londrina,
2022.
130 f. : il.
Orientador: DRA. MARIA CAROLINA GODOY.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de
Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.
Inclui bibliografia.
1. TEATRO NEGRO - Tese. 2. ABDIAS NASCIMENTO - Tese. 3. TEATRO
RITUAL - Tese. 4. TEATRO REGIÕES NORTE E NORDESTE - Tese. I.
GODOY,
DRA. MARIA CAROLINA . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de
Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III.
Título.
CDU 82

MARIA JÚLIA WERNECK DE OLIVEIRA

**DE ABDIAS À CENA NEGRA CONTEMPORÂNEA:
SEMELHANÇAS E PECULIARIDADES DO TEATRO NEGRO
DAS REGIÕES NORDESTE E SUL DO BRASIL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Doutora em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Maria Carolina Godoy
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Amanda Crispim
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Gustavo Melo Cerqueira
Membro Externo –

Prof. Dra. Marcele Aires Franceschini

Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes

Londrina, 29 de junho de 2022

`A minha querida avó Eleir (*in
memorian*) para sempre em meu
coração!

AGRADECIMENTOS

A Deus, meus guias e aos orixás pela força espiritual na condução deste trabalho.

Agradeço à minha orientadora não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo pela sua amizade.

Agradeço a todas as professoras e professores da pós-graduação da UEL em estudos literários pelos ensinamentos e discussões enriquecedoras.

À Elisa Larkin Nascimento e ao IPEAFRO, pelas conversas e troca de informações essenciais para a escrita desta tese.

À minha mãe Neuza e meu pai Régis, pelo carinho, acolhimento, e por sempre acreditarem em mim e nos estudos que escolhi para seguir.

À minha irmã Gilda, pela escuta, carinho e força nestes anos de doutorado.

Aos meus sobrinhos Lucas, Gabriel e Isabella, pelos respiros e alegrias em ser tia em meio a tantas responsabilidades da pós-graduação.

Ao meu marido e companheiro de vida, Vinícius, pelo amor, carinho e força diária neste processo que foi o doutorado.

À minha tia Sônia pelo carinho e por sempre dizer palavras de ânimo.

Ao Maracatu Baque Mulher Maringá, pela alegria, compreensão, força e ensinamentos que tanto contribuíram para este trabalho e além dele.

Às amigas Marcieli e Eloá, pela leitura atenta e criteriosa deste trabalho. Também agradeço à amiga Camila pelo acolhimento em Londrina para assistir as aulas.

Ao meu analista Vanderlei, pela possibilidade das cotas raciais para análise, obrigada pela escuta atenta, madura e potente.

À minha sogra Zeni, pelo carinho e força em tantos momentos de estudo em Cascavel.

À Universidade Estadual de Londrina (UEL), pela oportunidade de cursar o doutorado em uma excelente instituição.

À Escola Pele Negra, pelos ensinamentos tão grandiosos e que foram determinantes para a finalização desta escrita.

A todos os meus alunos, sem vocês nada faz sentido!

O destino está na cor. Ninguém foge do seu destino.

Sortilégio, 1951 - Abdias Nascimento.

OLIVEIRA, Maria Júlia Werneck. **De Abdias à cena negra contemporânea: semelhanças e peculiaridades do teatro negro das regiões nordeste e sul do Brasil.**2022. 124 p. Trabalho de conclusão de curso de Pós-graduação (doutorado) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

RESUMO

Esta tese busca traçar um olhar para o teatro ritualístico negro contemporâneo, a partir de Abdias Nascimento e de seu Teatro Experimental do Negro (TEN). Abdias foi o primeiro autor que comecei a ler e a conhecer, sua trajetória na arte, na militância e na vida política muito me interessaram. E se inicio a tese a partir dele, de sua vida, do TEN e da trajetória política é porque vejo o quanto isso reverbera nos grupos contemporâneos, em especial, nos grupos que selecionei para este doutoramento. A presença de pessoas negras na arte foi ignorada e estereotipada por muito tempo (e infelizmente ainda é recorrente nos espaços de poder). Somos um país diverso em cores e cultura, mas noto o quanto o padrão branco europeu se mantém ainda forte e atua de forma perversa na tentativa de excluir pessoas negras ou utilizá-las somente quando for conveniente. Apesar da realidade se mostrar tão dura, muito tem se transformado na arte negra neste país, e vejo boas perspectivas. A partir dessas considerações, meu objetivo geral é traçar um olhar para o teatro ritualístico negro contemporâneo, a partir de Abdias Nascimento e de seu Teatro Experimental do Negro (TEN). Como objetivo específico pretendo, a partir das análises das peças do TEN, verificar em que medida as semelhanças e peculiaridades dos teatros negros do nordeste e sul do país dialogam com as ideias propostas no TEN. O delineamento das regiões nordeste e sul como foco de análise da cena negra atual, que proponho para estudo, dá-se em virtude do ineditismo de se elaborar uma análise que busque observar como regiões distantes geograficamente produzem suas cenas negras de forma resistente, diversa e também com correspondências.

Palavras-chave: Teatro Experimental do Negro. Abdias Nascimento. Teatro ritualístico. Teatro negro do Nordeste. Teatro negro do Sul.

OLIVEIRA, Maria Júlia Werneck. From Abdias to the black contemporary scene: similarities and characteristics of the Black Theatre from southern and northwestern regions of Brazil. 2022. 124 p. Work of post graduation conclusion (doctorate)-State university of Londrina, 2022.

ABSTRACT

His work aims to shed some light on the contemporary black ritualistic Drama, through Abdias Nascimento and his Teatro Experimental do Negro (TEN). Abdias was the first author I started reading about and learning about his history in arts, activism, and politics caught my attention. And if I started this work from him, his life, the TEN, and his history in politics is because I see the impact of it in the contemporary groups, especially, on the groups I selected to be part of this work. The presence of black people in the art world was always ignored and stereotyped (and sadly it still holds true in the most powerful spheres). We are a diverse country in colors and culture, but it is noticeable how much the European caucasian is the standard and how it excludes black people or only has a place for them when it is convenient. Although the reality is still brutal for black folks, lots of transformations have happened to the black art in this country and I see it as a positive outlook. Through these reflections, my main objective is to look at the black ritualistic Drama through the lens of Abdias Nascimento and his TEN. For a specific purpose, I intend to, through the analysis of the TEN's plays check what level the similarities and characteristics of black theatrical groups from the south and northwest regions of Brazil connect with ideas on TEN. The choice of the regions south and northwest and the main point of analysis is to observe and reveal how geographically distant regions create their plays and performances in a diverse but somehow connected form.

Key words: 1. Teatro Experimental do Negro, 2. Abdias Nascimento, 3. Ritualistic theatre, 4. southern black theatre, 5. northwestern black theatre..

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Abdias Nascimento	20
Figura 2 – Teatro Experimental do Negro	42
Figura 3 – A Cabana do Pai Tomás	51
Figura 4 – Espetáculo Siré Obá- A festa do Rei	69
Figura 5 – Espetáculo Siré Obá- A festa do Rei	76
Figura 6 – Espetáculo Ombela	100
Figura 7 – Espetáculo Ombela	101
Figura 8 – Hamlet Sincrético	105
Figura 9 – Hamlet Sincrético	108
Figura 10 – Antígona Br	116

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TEN	Teatro Experimental do Negro
NATA	Núcleo Afro-brasileiro do Teatro de Alagoinhas
IPEAFRO	Instituto de Pesquisas e Estudos afro-brasileiros

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ABDIAS E O CENÁRIO POLÍTICO-SOCIAL	17
2.1	BREVE RELATO DA VIDA DE ABDIAS	17
2.2	ABDIAS E O CENÁRIO POLÍTICO-SOCIAL	18
2.3	ABDIAS E A CÂMARA DOS DEPUTADOS (1983-1987)	20
2.4	O MANDATO DE ABDIAS	21
2.5	AS POLÍTICAS AFIRMATIVAS	28
2.6	RACISMO COMO CRIME, DIA DA CONSCIÊNCIA NEGRA E DIREITOS DAS EMPREGADAS DOMÉSTICAS	31
2.7	ABDIAS: A LUTA CONTRA O APARTHEID NA ÁFRICA DO SUL E A INDEPENDÊNCIA DA NAMÍBIA	34
3	ABDIAS E O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: REVISITANDO SORTILÉGIOS E DRAMA PARA NEGRO PRÓLOGO PARA BRANCOS	
3.1	O QUE FOI O TEN?	39
3.2	SORTILÉGIO II E DRAMA PARA NEGROS, PRÓLOGO PARA BRANCOS: NEGROS EM CENA	45
3.3	DEMAIS DRAMATURGIAS DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO E SORTILÉGIO II, DE ABDIAS NASCIMENTO	50
4	A CENA NEGRA CONTEMPORÂNEA	63
4.1	A CENA NEGRA DO NORDESTE: O GRUPO NATA	65
4.2	NATA E TEATRO RITUAL	68
4.3	SIRÉ OBÁ POR FERNANDA JÚLIA	69
4.3.1	Siré Obá: Ancestralidade e Poder Preto	71
4.4	DANÇA, CORPO E CANDOMBLÉ	72
4.4.1	A Oralidade	74
4.5	A DRAMATURGIA SIRÉ OBÁ	75
4.6	OXUM	83

4.7	A CENA NEGRA EM PERNAMBUCO: O POSTE SOLUÇÕES LUMINOSAS	92
4.8	A CENA NEGRA NO SUL: GRUPO CAIXA PRETA EM PORTO ALEGRE	97
5	CONCLUSÃO	119
	REFERÊNCIAS	121

1 INTRODUÇÃO

Praticamente, só fiz rica na TV. Acho isso muito louco. Tem a ver com a estrutura racista do nosso país. Nasci branca de olho azul e, no Brasil, essa imagem ainda é associada à elite financeira. Karine Teles, atriz. O Globo, 2022.

“Não quero ser a única”. Diz Mayara Aguiar, mulher preta e diretora da nova novela da Globo, Cara e Coragem. Site Mundo Negro, 2022.

Os excertos citados acima foram publicados recentemente nas redes sociais e revelam lados opostos em relação aos lugares que brancos e negros ocupam em nosso país. A atriz Karine Teles apresenta a estrutura racista responsável por colocar e manter pessoas brancas sempre encenando papéis de personagens ricas. Do outro lado, Mayara Aguiar, diretora negra da nova novela da emissora Rede Globo, aponta para um Brasil que tem colocado pessoas negras em cargos que anteriormente eram exclusivos de pessoas brancas (homens). Dois lados de um mesmo país. A fala da diretora: “Não quero ser a única” demonstra o abismo que existe em relação a papéis e cargos de direção em novelas, programas, teatro, quando falamos de brancos e negros. O Brasil contemporâneo de Mayara, diretora de novela, começou a ser desenhado há muito tempo, e essa tese busca retomar parte desse caminho percorrido por pessoas negras na arte, em particular no teatro, a fim de observar como na atualidade isso vem aparecendo. E como essa tese “nasceu?” Peço licença para narrar brevemente esse caminho. Meu percurso acadêmico até chegar ao teatro negro iniciou-se por uma provocação de um professor, da Universidade de São Paulo (USP), quando cursava uma disciplina como aluna especial, em 2016. Nessa época, cursava o fim do mestrado na Universidade Estadual de Maringá (UEM). O professor Maurício Salles questionou o fato de, no mestrado, meu estudo ter focado no romance de José Saramago e sugeriu que no doutorado eu buscasse referências avessas à hegemonia branca europeia. Eu já sabia que queria partir para o estudo do teatro, só não imaginava que poderia existir um teatro negro. Uma amiga e pesquisadora, colega de disciplina na Usp, Fernanda Miranda, comentou comigo: - E o teatro negro? Já pensou sobre? Um universo se abriu para mim. Comecei a ler a respeito de Abdias Nascimento, a buscar grupos de teatro negro pelo Brasil, a assistir peças disponíveis

em plataformas online, a buscar artistas e tudo aquilo que dialogava com a minha vivência como batuqueira do Movimento Maracatu Baque Mulher e Maracatu Encanto do Pina. Desde 2017, ano que iniciei o doutorado, faço parte de ambos os grupos de maracatu, na cidade de Maringá. Os aprendizados dos toques, das loas (canções) de tradição do candomblé e da amizade e dos ensinamentos com a nossa mestra recifense, Joana Cavalcante, o aprendizado sobre a cultura do maracatu e do candomblé me fizeram entrar em contato com experiência ancestral negra, as ritualidades da religião e do maracatu. Todo esse movimento e vivência corroborou para que meu interesse pelo teatro negro ritualístico acontecesse. Sei que atualmente o teatro negro contemporâneo não é somente focado no ritual (que traz a tradição das religiões de matriz africana, como a umbanda e o candomblé) ele é diverso, acontece de muitas maneiras pelo país, a depender do objetivo do grupo ou artista. No entanto, esta tese busca traçar um olhar para o teatro ritualístico negro contemporâneo, a partir de Abdias Nascimento e de seu Teatro Experimental do Negro (TEN). Abdias foi o primeiro autor que comecei a ler e a conhecer, sua trajetória na arte, na militância e na vida política muito me interessaram. E se inicio a tese a partir dele, de sua vida, do TEN e da trajetória política é porque vejo o quanto isso reverbera nos grupos contemporâneos, em especial, nos grupos que selecionei para este doutoramento. A presença de pessoas negras na arte foi ignorada e estereotipada por muito tempo (e infelizmente ainda é recorrente nos espaços de poder). Somos um país diverso em cores e cultura, mas noto o quanto o padrão branco europeu se mantém ainda forte e atua de forma perversa na tentativa de excluir pessoas negras ou utilizá-las somente quando for conveniente. Apesar da realidade se mostrar tão dura, muito tem se transformado na arte negra neste país, e vejo boas perspectivas. Em sua tese de doutorado, Evani Tavares (2010) retoma um importante dado do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) no qual aponta que nossa população brasileira é constituída por quase 50% de negros, pardos e mestiços. Como menciona Tavares (2010), o Brasil é formado por indígenas, negros e brancos, é constituído por uma sociedade diversa em suas representações e

A presença negra contribuiu de modo expressivo para essa pluralidade na língua, culinária, religiosidade, esporte, ciência política, arte, cosmovisão, valores e assim por diante. A face negra brasileira é um fato, como o são a indígena e a branca. Entretanto, nós, como nação, ainda temos dificuldade de assumi-las igualmente. Uma das grandes barreiras para superar essa baixa estima é a falsa ideia de

que não temos problemas com a questão racial, que vivemos em harmonia, apesar de nossas diferentes matrizes (TAVARES, 2010, p. 15-16).

O mito da democracia racial afasta as possibilidades de que as pessoas negras existam em igualdade de direitos, condições e dignidade. Tavares (2010) salienta que nas artes cênicas não é diferente. Há muita história negra para contar, e sua tese se propõe, assim como esta tese, a olhar como as ritualidades têm aparecido no teatro negro contemporâneo. Sendo assim, o que se concebe por teatro negro? Christine Douxami (2001) assim o define:

[...] tanto pode ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda, de uma produção negra. Uma outra definição possível seria a partir do tema tratado nas peças (DOUXAMI, 2001, p. 313).

A pesquisadora Tavares (2010) procura, ainda, categorizar a arte negra em três grandes categorias:

[...] uma primeira que, genericamente, denominaremos **performance negra**, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda, categoria (também circunstancialmente definida), **teatro de presença negra** estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, **teatro engajado negro**, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política (TAVARES, 2010, p. 43, grifos da autora).

Tanto em Douxami (2001) quanto em Tavares (2010) percebo a presença negra como crucial e ambas as definições me ajudaram a elaborar e a construir ideias a respeito da encenação negra. No entanto, Tavares (2010) apresenta uma definição de teatro negro que dialoga muito com o que pretendo desenvolver nesta tese: “Nossa definição de teatro negro é: aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras” (TAVARES, 2010, p. 48).

Esse conceito que a pesquisadora apresenta vai ao encontro da minha pesquisa, que nasce do desejo de colaborar na construção do conhecimento

sobre teatro negro a materiais que historicamente foram invisibilizados e apagados. Há uma razão para esse apagamento: colonização, escravização, eurocentrismo, racismo. Mas, por que teatro negro? Essa sem dúvida foi a pergunta que mais ouvi durante todos os anos de doutoramento por pessoas de inúmeros espaços e, também, obviamente, na universidade. A pergunta revela não só o desconhecimento que existe sobre essa forma de se pensar o teatro, mas o quanto o mito da democracia racial, aliada ao racismo, obteve sucesso em nosso país. A ideia de que o povo negro sempre esteve nos palcos em igualdade e dignidade, como ocorreu com a população branca, povoa o imaginário social, além disso, muitas vezes, as pessoas naturalizaram um teatro ausente de pessoas negras ou atuando em papéis estereotipados... Cuti (2010), em artigo intitulado "*Quem tem medo da palavra negro?*", aponta para o fato de as pessoas não utilizarem o termo justamente com receio dos efeitos que ele irá causar. Pelo fato das palavras trazerem consigo significados, muitas vezes, elas nos intimidam e evitamos usá-las. Dessa forma, ele argumenta que, ao se evitar pronunciar tal palavra, muitas pessoas acreditam estarem distantes do "malefício" da palavra "negro". "É provável que a palavra "negro", para quem é racista ou sua vítima conformada, deva ter aquele sentido de tabu: se falar atrai. No caso, atrai a vingança do negro contra o branco ou a prática do racismo do branco e mestiço contra o negro". (CUTI, 2010, p.10). Ao evitar a palavra ocorre o silenciamento dela, que Cuti (2010) aponta como uma forma de precaução por parte da sociedade. Porém, ainda segundo o autor citado, essa maneira de pensar não colabora com uma visão séria a fim de solucionar problemas sociais.

Desse modo, a palavra "negro" utilizada de forma positiva por meio dos movimentos negros, tem por objetivo instaurar a superação do racismo e reforçar uma identidade que vem sendo destruída há séculos. Silenciar essa palavra é dissimular as conquistas já feitas:

Não há identidade negra possível sem o combate progressivo ao racismo. A ideia de "cultura" isenta de vida e, portanto, de conflito, só reforça a hipocrisia instaurada como norma. Não há identidade brasileira sem identidades negra, índia e mestiças livres dos padrões hegemônicos brancos (CUTI, 2010, p.11).

Assim, é necessário demarcar que se trata de teatro negro, uma dramaturgia que busca reforçar essa identidade negra desconhecida dos próprios

negros, uma vez que a dramaturgia brasileira branca sempre procurou reproduzir um papel de subalternidade da população negra em inúmeras peças como, por exemplo, na peça *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, que apesar de ter a figura de Pedro como personagem principal ele aparece o tutelado por um branco (texto lido, inclusive, até hoje em cursos de artes cênicas em detrimento de textos contemporâneos em que o negro não ocupa esse papel subalterno). No entanto, conforme menciona a pesquisadora Christine Douxami (2001), não há uma definição uniforme do que consiste em ser o teatro negro, pois o que o caracteriza é sua diversidade. Podemos, assim, pensar que consiste em teatro encenado por negros ou que sua dramaturgia aborde questões que envolvam a pessoa negra, como pode, também, ser entendido como a presença de um diretor negro. Desse modo, é importante frisar que há diferentes formas de realizar o teatro negro, a partir do rumo da concepção adotada. Algumas definições foram apresentadas aqui no início, na tentativa de situar o leitor do que já vem sendo pensado e construído a respeito deste tema. Nesse intento, não busco em minha tese elaborar um conceito acerca disso – uma vez que minhas reflexões, a partir de leituras e estudo da temática negra, têm problematizado a ideia de elaborar conceitos.

Ainda no intuito de relatar o meu percurso nesse processo de doutoramento, apresento a minha participação, de modo remoto, no ano de 2020, em pleno primeiro ano de pandemia, na escola Pele Negra. Acompanhar as discussões e conhecer de modo mais aprofundado as questões relacionadas ao modo de fazer teatro negro foi um respiro e uma alegria. A escola é um coletivo que reúne professores, artistas e pesquisadores de teatro, dança e performance arte que realizaram a montagem do espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2019), a partir das discussões do *Fórum Negro de Artes Cênicas* e das demandas dos estudantes pela igualdade racial na Universidade Federal da Bahia. Participam também professores, artistas e pesquisadores que se aproximaram pela afinidade com as ações propostas pelo coletivo. A escola atua em parceria com a escola de teatro da UFBA como forma de projeto de extensão. Já não me recordo quem comentou comigo a respeito do início das atividades, que começaram de forma *online* por conta do cenário pandêmico. Ao efetuar a inscrição e começar a assistir às aulas, por meio do canal do *YouTube Pele negra - Escola de Teatro Preto*, me senti acolhida em um espaço afrocentrado, voltado, exclusivamente, para o que estudo nesta tese, com

profissionais dos mais diversos campos de atuação que foram cruciais para o amadurecimento desta pesquisa. Isso não significa que a universidade na qual estudo não me deu subsídios acadêmicos para desenvolver minha pesquisa, é que a *escola Pele Negra* me mostrou o quanto nossas universidades brasileiras ainda portam de currículos, em programas de graduação e pós-graduação, que estão aquém da formação afrocentrada e o quanto ainda temos que caminhar e lutar para que isso se torne cada vez mais a realidade das universidades. A escola Pele Negra apresentou três módulos de curso: o módulo 1, intitulado “Perspectivas e abordagens”, ocorreu de 12 a 18 de junho de 2020, com carga horária de 60 horas. O módulo 2, intitulado “O espetáculo negro”, ocorreu de 21 de julho a 25 de agosto de 2020, com carga horária de 40 horas. O módulo 3, intitulado “Performance Negra”, ocorreu de 6 de outubro a 24 de novembro de 2020, com carga horária de 24 horas. A escola iniciou suas atividades de forma online e justificou desta forma em seu *site*:

Devido ao afastamento social provocado pela pandemia da COVID-19 e às violências sofridas pelos corpos negros durante a mesma, A PELE NEGRA – ESCOLA DE TEATRO PRETO antecipou e realizou, nos meses de abril, maio e junho, o primeiro módulo do seu curso ESTUDOS EM TEATRO NEGRO com o objetivo de contribuir na manutenção da saúde mental das pessoas negras em diálogo com as produções acadêmicas e o desenvolvimento científico sobre as artes do corpo nesta modalidade teatral (PELE NEGRA – ESCOLA DE TEATRO PRETO, 2020).

Como pesquisadora e aluna da escola, sou muito grata aos conhecimentos adquiridos e o quanto os tenho dividido com meus colegas de pesquisa, rumo a enegrecer cada vez mais a pesquisa em nosso país. Na busca de entender como o teatro negro vem sendo pensado e analisado no meio acadêmico, fui em busca de algumas pesquisas a respeito do teatro negro. Acerca do tema, existem significativos estudos e publicações nos mais diversos campos de pesquisa, como a tese de Girlene Verly Ferreira (2017), de Letras: *A Dramaturgia do Teatro experimental do Negro (TEN) e do teatro profissional do Negro (TEPRON): corpo e identidades* (UFMG), a tese de Samira Pinto Almeida (2018): *Estéticas do engajamento no teatro brasileiro contemporâneo: o projeto poético-político da Companhia do Latão e do Bando de Teatro Olodum* (UFMG) a dissertação de Maybel Sulamita de Oliveira (2018), de história: *O Teatro experimental do negro em meio à militância e a intelectualidade: eventos programáticos realizados entre 1945 e 1950 e*

a dissertação de Arnando Nogari Júnior (2018), de Letras: *TEN, Abdias e Rosário Fusco: a (RE)construção da Personagem negra no teatro Brasileiro*, localizada nesta universidade (UEL). Em busca de estudos da cena negra contemporânea, também me deparei diante de muitas publicações como, por exemplo, a tese de Evani Tavares Lima (2010) das artes: *Um olhar sobre o teatro negro do TEN e do Bando de Teatro Olodum* (UNICAMP), a dissertação de Cristiane Sobral Correa Jesus (2016) no campo das artes: *Teatros Negros e suas estéticas na cena teatral brasileira* (UNB) e, recentemente, a tese de Juliana Rosa de Souza (UDESC) das artes cênicas: *Reflexões sobre o teatro negro: uma análise a partir de textos teatrais contemporâneos de autoria negra* (2019). No entanto, são inúmeras publicações que dispõem de pouca visibilidade na academia, já conhecida como marcadamente eurocêntrica e legitimadora de um viés predominantemente branco e que (re)produz um pensamento colonizador e escravocrata, herança dos mais de quatro séculos de escravidão, realidade cruel que deixou suas marcas perversas até hoje. A partir dessas considerações, meu objetivo geral é traçar um olhar para o teatro ritualístico negro contemporâneo, a partir de Abdias Nascimento e de seu Teatro Experimental do Negro (TEN). Como objetivo específico pretendo, a partir das análises das peças do TEN, verificar em que medida as semelhanças e peculiaridades dos teatros negros do nordeste e sul do país dialogam com as ideias propostas no TEN.

O delineamento das regiões nordeste e sul como foco de análise da cena negra atual, que proponho para estudo, dá-se em virtude do ineditismo de se elaborar uma análise que busque observar como regiões distantes geograficamente produzem suas cenas negras de forma resistente, diversa e também com correspondências.

Diante disso, a tese é dividida da seguinte forma: No capítulo 1, construí uma rápida retomada da figura de Abdias Nascimento e sua importância política à população e à arte negra. Em seguida, no segundo capítulo, verifiquei traços ou temas principais dos textos de Abdias de sua época e também de autores que ele reuniu em sua antologia intitulada *Drama para negros, prólogo para Brancos* (1967). No capítulo 3, faço a apresentação e descrição dos grupos e peças selecionados para o *corpus* de análise - Bahia: Grupo NATA (Alagoinhas, BA) - Montagens: *Siré Obá - a Festa do Rei* (2013) e *Oxum* (2018); Pernambuco: O Poste Soluções Luminosas - Montagem: *Ombela* (2014). Sul: Grupo Caixa Preta (Porto Alegre, RS) - Montagens:

Hamlet Sincrético (2005) e Antígona BR (2008). Ainda no capítulo 3, apresento uma análise observando as semelhanças e peculiaridades entre os teatros negros das regiões nordeste e sul do país pelo viés do teatro ritualístico que os grupos encenam. Este trabalho tem como objetivo principal apresentar, a partir da figura de Abdias Nascimento, de sua vida política e artística junto ao TEN, um diálogo com a cena negra contemporânea por meio do teatro ritualístico, suas semelhanças e peculiaridades. Este estudo é inédito em minha área de pesquisa e acredito que será de imensa contribuição tanto para os estudos literários e afro-brasileiros quanto para os pesquisadores das artes cênicas, por traçar um perfil da cena negra ritualística por meio do viés comparativo. Ressalto que é um trabalho da área de Letras, logo, minha pesquisa não aprofunda elementos artísticos que necessitam de pleno domínio de arcabouço teórico cênico e também da performance negra na cena. As análises realizadas buscam ressaltar aspectos temáticos propostos pelos grupos, observar a poética de cada montagem em diálogo com o TEN e com a importância política que aparece na cena negra, tanto em Abdias quanto na cena negra contemporânea.

2 ABDIAS E O CENÁRIO POLÍTICO-SOCIAL

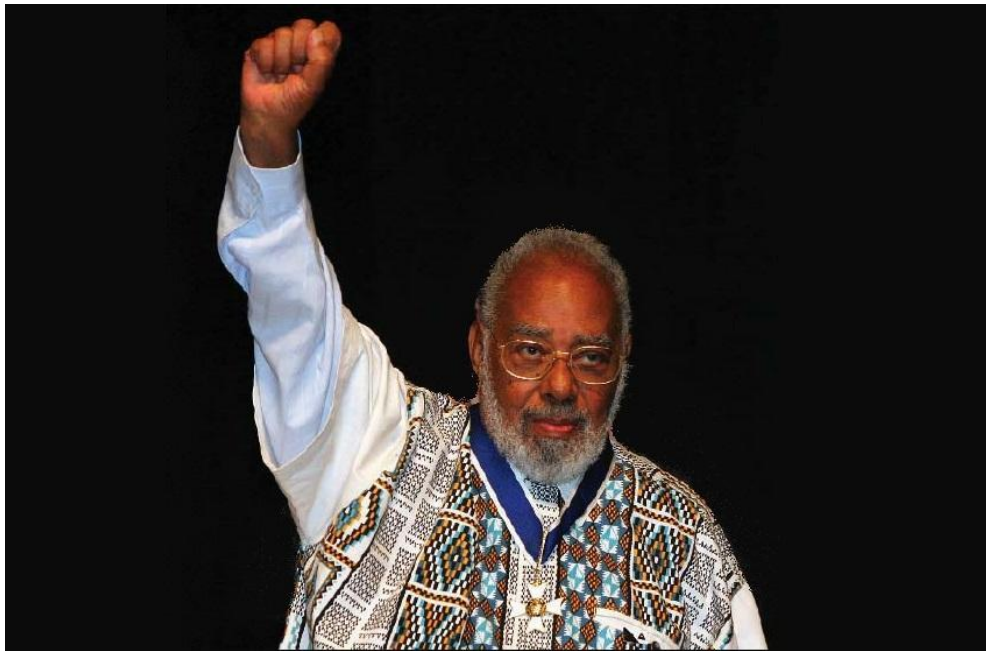


Figura 1: Abdias Nascimento
Fonte: Foto Ascom Parlamentar

2.1 BREVE RELATO DA VIDA DE ABDIAS

Em 14 de março de 1914 nascia Abdias Nascimento¹, na cidade de Franca, interior de São Paulo, oriundo de uma família muito pobre. A cidade que ficou na memória de Abdias, no início do século 20, não foi a próspera Franca “capital dos sapatos”, conhecida atualmente, mas sim, um lugar que ainda guardava à época a amarga herança da luta abolicionista, conforme ressalta Sandra Almada (2009) em texto biográfico sobre Abdias. Ela ainda menciona que a avó materna de nosso dramaturgo (dona Ismênia) havia sido escravizada. Muitos outros negros, assim como ela, também moravam em Franca e viveram na condição de capturados. Na época, o que se via muito por lá eram muitos africanos que anteriormente eram escravizados e vagavam pela cidade, sem rumo, sem saber que caminho seguir em suas vidas:

Nas fazendas que visitávamos, praticamente todos os negros, homens e mulheres, eram crias, filhos, netos e ex- escravos que trabalhavam em serviços domésticos. Havia assimilado a cultura do branco. É

¹ O sobrenome Nascimento neste capítulo ora se refere à Elisa Larkin Nascimento (viúva de Abdias), ora a Abdias Nascimento, sendo a data de publicação dos livros o fator diferenciador.

provável que não tivessem interesse pelas suas origens, pelas culturas africanas. Eles não eram denominados escravos, mas a estrutura do regime escravocrata estava mantida ali, como se fosse imutável, pontuaria Abdias (SEMOG E NASCIMENTO, A, 2006, p. 36 APUD ALMADA, 2009, p. 22).

Notamos o quanto esse contexto da época esteve ligado de forma profunda a partir já da infância de Abdias, pois Almada (2009) ressalta que nosso Abdias ao mesmo tempo que se comovia com o sofrer dos seus, também se impressionava com a grandiosidade e encanto da cultura negra, como as mulheres que via saindo do Engenho Queimado até a cidade para buscar roupa para lavar. Posteriormente, como pesquisador, ele identificou essas mulheres da infância como senegalesas. De família católica, os festejos religiosos sempre o encantaram: em especial a dramaticidade das encenações, como o próprio Abdias disse: “Aquilo era uma coisa que me impressionava muito. Não só à minha visão, mas à minha emoção. Aí eu via já como o teatro trabalhava dentro de mim” (ALMADA, 2009, p. 32). Da infância ao início da vida profissional, Abdias sempre teve convicção de seus ideais e o desejo de alcançar lugares povoados por seus sonhos. Não aceitou o que à época eram bons empregos para uma pessoa negra na realidade de Franca, e tomou a decisão de morar em São Paulo.

2.2 ABDIAS E O CENÁRIO POLÍTICO-SOCIAL

Abdias, o grande nome do Teatro Experimental do Negro, tem uma história de muita militância, de luta pelas causas da população negra. Sem dúvida, seu nome merece ser constantemente lembrado e considerado como um dos precursores do movimento negro no Brasil. Com o objetivo de promover espaços e caminhos para a população afrodescendente, de forma a garantir cidadania e contribuir de forma justa para a herança histórica do povo africano, Abdias Nascimento iniciou seu mandato como parlamentar, pois acreditava ser mais uma forma de lutar pelo seu povo.

O exercício parlamentar de Abdias não se encaixava nos limites de discursos e ideias legislativas da época no Brasil. Ele contava que sua missão fosse mais ampla e deixou seus registros de diversas formas: expressões artísticas e atividades desenvolvidas em outros campos como, por exemplo, uma exposição de suas pinturas de orixás e da simbologia africana no Salão Negro do Congresso

Nacional. Uma parte significativa da atuação parlamentar de Abdias consistia em dar vista e produzir impacto às iniciativas do movimento social, de forma a levar seus temas ao debate do Congresso Nacional. Desde a década de 1930 até o final do século 20, as declarações de Abdias e seus projetos de leis proporcionaram várias reivindicações do movimento negro: a criação do Dia Nacional da Consciência Negra, que chegou à Câmara dos Deputados por meio dele.

Elisa Larkin Nascimento² faz questão de ressaltar em *Grandes vultos que honraram o senado* (2014) o período histórico em que organizou as informações e narrativas do volume aqui estudado:

[...] optei por iniciá-lo no período histórico que, em minha opinião, melhor reflete esse propósito da missão parlamentar de Abdias Nascimento: o período da reconstrução da democracia após o regime de 1964, desde a reorganização dos partidos políticos e a volta dos exilados em 1979 até a realização da Assembleia Constituinte de 1988. Essa janela histórica marca a segunda vez em que Abdias Nascimento ajudava a dar voz ao esforço dos negros brasileiros de participar na construção dos rumos políticos do País (NASCIMENTO, 2014, p. 26).

Durante a redemocratização foram negociadas as bases da nova república. O país percorria para a conquista das eleições diretas para presidente do país e elaboração da constituição cidadã. Neste momento, Abdias Nascimento atuava como parlamentar. Comprometeu-se com a própria voz, como Deputado Federal, abraçando as propostas do movimento negro. Seu posicionamento era explícito como um representante do povo negro, investindo seu mandato na questão racial, circunstância que gerava receio, incredulidade e recusa por parte de outros políticos. Esse ambiente desfavorável, para Elisa Larkin Nascimento, era fruto da ideia de “democracia racial” que dominava o pensamento do Congresso Nacional, pois esse congresso contestava a ideia da existência do racismo em nosso país. Assim “Ele era, afinal, um só a declarar-se negro, e ainda ousava dismantelar as bases dessa ideologia tão cara à Nação, assim desafiando a hegemônica autoridade branca que ela sustentava. (NASCIMENTO, 2014, p. 26). Abdias contribuiu para mudar essa

² A pesquisadora e viúva de Abdias Nascimento será minha principal referência neste capítulo por se tratar de um capítulo histórico, cujo maior interesse é apontar a visão e o trabalho do autor Abdias Nascimento. Assim, opto por uma única fonte histórica, uma fonte testemunhal, que epistemologicamente em conjunção com a proposta do meu trabalho.

realidade, não se intimidava e se mostrava sempre preparado para responder aos questionamentos com segurança em suas ideias e conjecturas.

Em um período que foi tão abundante nos novos caminhos do Brasil, a atuação de Abdias é parâmetro a partir do qual ao observarmos sua vida e obra poderemos notar as marcas que deixou não só em nosso país, mas também no exterior. De soldado nas revoluções de 1930 e 1932, Abdias passou por muitos momentos marcantes em nossa história nacional: Estado Novo, redemocratização, mandato de Getúlio Vargas já presidente eleito e o levantamento de Brasília por Juscelino Kubitschek. Como brasileiro, diplomado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), acompanhou o movimento de Leonel Brizola contra a tentativa de golpe militar, em 1961, participou da conquista política de João Goulart, das reformas de base e do golpe de 1964.

Abdias, no decorrer desse período, se mobilizava não só nas questões culturais como também políticas, mobilizando ações e criações no que diz respeito ao combate do racismo e em defesa dos direitos civis do povo negro. No ano de 1968, quando foi publicado o Ato Inconstitucional número 5, ele estava nos Estados Unidos em uma visita de intercâmbio, porém foi impedido de voltar ao Brasil pelo fato de estar na mira de vários inquéritos policiais-militares. Em solo americano, atuou como professor universitário e pan-africanista, fortaleceu sua criação como artista plástico e colaborou, mesmo fora do país, do trabalhismo brasileiro. Ao voltar em definitivo para o Brasil, em 1981, criou o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO) e dirigiu a criação da Secretaria do Movimento Negro do Partido Democrático Trabalhista (PDT), cooperou, ainda, ativamente do Memorial Zumbi, instituto de entidades negras de todas as regiões do Brasil que tinha como objetivo de reaver as terras de Palmares localizada na Serra da Barriga para benefício da população brasileira e da motivação de combate ao racismo. Quando Leonel Brizola foi eleito pela segunda vez governador do Rio de Janeiro, concebeu o primeiro e único órgão executivo de governo estadual que tinha por objetivo organizar políticas públicas de defesa e promoção da população negra, e Abdias Nascimento foi nomeado como seu titular. Posteriormente, Abdias foi eleito senador, juntamente com Darcy Ribeiro e Doutel de Andrade em uma chapa tripla para o Senado.

Como brevemente pudemos ver, Abdias acumula diversas atuações em nossa história brasileira, tanto políticas quanto culturais. Sua atuação como

parlamentar em relação ao movimento negro também foi admirável e merece ser brevemente aqui descrita.

2.3 ABDIAS E A CÂMERA DOS DEPUTADOS (1983-1987)

Abdias esteve disposto a defender projetos de lei que desafiavam a estrutura social da época. Um deles, mencionado na monografia da área de história de Vitoria Rodrigues (2019), foi do início da década de 80, em que, pensando na desigualdade de oportunidades para o negro na sociedade brasileira, o deputado Abdias Nascimento propunha uma reserva de 20% das vagas para estudantes negros nas universidades, um projeto que envolvia três dimensões para a inclusão racial: a na educação, no mercado de trabalho e no tratamento policial. O PL (nº 1332/83) tramitou por quase seis anos e foi arquivado. Os colegas de Abdias estavam familiarizados com o já conhecido discurso das elites dominantes em relação à questão racial. A ideia do mito da democracia racial era uma verdade para eles.

O primeiro Projeto de Lei analisado é do início da década de 1980. Pensando na desigualdade de oportunidades para o negro na sociedade brasileira, o deputado Abdias Nascimento propunha uma reserva de 20% das vagas para estudantes negros nas universidades, um projeto que envolvia três dimensões para a inclusão racial: na educação, no mercado de trabalho e no tratamento policial. O PL (nº1332/83) tramitou por quase seis anos e foi arquivado.

Os parlamentares costumavam destacar “reiteradas vezes desta tribuna” que o Brasil é “um País por excelência democrático em seu sentido amplo e profundo. Aqui não existe discriminação de raças; aqui todos vivem na mais perfeita harmonia”. Alegavam que não existe, no Brasil, a discriminação racial, mas apenas a “social”, isto é, a de classe. De acordo com o padrão de comportamento das altas camadas da sociedade brasileira, os parlamentares ficavam indignados diante de qualquer afirmação da existência de racismo no Brasil e inflamadamente se defendiam contra a percebida agressão pessoal intolerável contida, para eles de forma implícita e irrevogável, em tal afirmação. A esquerda ideológica costumava partilhar esse mesmo padrão de comportamento, arguindo ainda que lutar contra o racismo seria dividir a classe operária e prejudicar a revolução. (NASCIMENTO, 2014, p. 32).

Nascimento (2014) menciona que a forma de Abdias combater esse discurso, ao assumir sua cadeira, foi sempre direta e categórica. Com o propósito de

restaurar o legado de racismo e discriminação, apresentou projetos de leis que sugeriam políticas públicas. Abdias argumentava que imigrantes asiáticos e europeus recém-chegados já se encontravam em melhor proporção em situação econômica e social em discrepância com a população negra que continuava há cinco séculos em situação de pobreza e miséria decorrentes do racismo. A falta de acesso à educação, ao emprego, à moradia, à serviços de saúde e meios de subsistência fazia parte do cotidiano dos negros. Isso se deu pela discriminação racial que tinha por objetivo embranquecer a população, permeado pela ideologia de “melhorar a raça” da população do Brasil. Esse ideal de eugenia foi incorporado, inclusive, pela nossa Constituição brasileira e, de acordo com lei promulgada em 18 de setembro de 1945, a política imigratória do Brasil visava atender à “necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia.

2.4 O MANDATO DE ABDIAS

As primeiras eleições do processo de aceitação e reorganização política do país sucederam o mandato de Abdias Nascimento. A vitória do Partido Democrático Trabalhista (PDT), que foi liderada pelo governador eleito Leonel de Moura Brizola, atuou de forma importante no fortalecimento de uma nova democracia que erigia o pós-regime militar. Contrariando previsões, o PDT, ainda pequeno, ganhou a eleição do Rio, apesar de Brizola ter denunciado uma tentativa de fraude realizada pela empresa Proconsult como forma de garantir o resultado das eleições. Podemos entender, conforme menciona Elisa Nascimento, que essa confirmação da vitória de um partido novo como o PDT, naquelas condições tão antagônicas, seria um sinal de que neste país poderia triunfar o princípio democrático. Neste período, nosso país se encontrava em plena agitação e o movimento negro exercia um papel decisivo em favor da democracia, tendo como representante desse movimento Abdias Nascimento, que atuava na câmara dos deputados. Nas primeiras eleições de abertura política do partido PDT, em 1982, a defesa dos direitos dos negros, índios e a luta contra a discriminação racial eram prioridade em seu estatuto político e Abdias liderava a Secretaria do Movimento Negro, que agrupava dentro do partido os negros como protagonistas da ação política em torno desse primado.

O principal foco da plataforma política de Abdias era combater o racismo e combater pelos direitos civis e humanos da população negra. Ele e o líder indígena Mário Juruna foram candidatos a Deputado Federal e a campanha dos dois foi conjunta. Eles publicaram um manifesto com pontos coletivos das pautas negras e indígenas. Nascimento (2014) vê nesse gesto um comportamento dos dois candidatos muito além das eleições, uma forma de garantir visibilidade e informar a respeito das causas que eles representavam. A campanha tinha como lema: “O povo negro no poder!”.

A campanha eleitoral de Abdias teve seu engajamento comprometido com as questões raciais e apontou, inúmeras vezes, a ausência de pessoas negras nos altos escalões dos poderes civis, militares, culturais e eclesiásticos. Além disso, pontuou ainda, a falta de pessoas negras no legislativo, no executivo e no judiciário, enfim, nas instituições de nosso país, como um todo, Abdias já vinha, desde a década de 40, chamando a atenção para essa exclusão de pessoas negras nesses espaços de poder e de representatividade e mesmo em 1982, apesar os esforços dos movimentos negros, o tema era escassamente discutido. Assim, o lema “O Povo Negro no Poder!” como apresentação de sua campanha tinha o tom provocador.

Um fato que chama muito a atenção na trajetória política de Abdias foi o discurso proferido quando assumiu sua cadeira na Câmara dos Deputados:

Sr. Presidente, Srs. Deputados, invoco o nome de Olorum, criador de todas as coisas: dos seres humanos e do universo. Invoco as forças telúricas da nossa pátria ancestral- a Mãe África. Invoco Exu, senhor de todos os caminhos da existência humana, senhor das encruzilhadas onde a contradição dialética vem ocorrendo desde os tempos imemoriais presididos pelos mitos. Ainda daqueles tempos mítico-históricos, evoco e suplico a proteção da mãe ancestral de todos nós, Nossa Senhora Oxum, doadora do amor, da compaixão e da esperança. (BRASIL apud SOUSA, 2005, p. 141; NASCIMENTO, 1983b, p. 9).

Em um espaço como a câmara dos deputados, em que invocar a fé cristã era algo naturalizado, ao mencionar a religião de matriz africana em sua apresentação, Abdias causa um estranhamento nos presentes, evidenciando o racismo brasileiro. Para Nascimento, se vivemos um Estado laico, não só o deus dos católicos e protestantes poderia ser invocado, mas também o deus de outros brasileiros, que também mereciam estar naquele espaço que consistia na Casa do

Povo. Para ele não importava se seria menosprezado, se sofreria alguma consequência junto aos demais parlamentares ou se essa atitude poderia impactar sua relação com os políticos da casa. Ele assumia sua identidade negra que está na tradição cultural afro-brasileira. Essa atitude era uma maneira, também, de expor a segregação a que a população negra se encontrava/encontra na sociedade brasileira. E, ainda, uma forma de desafiar instituições, autoridades, gerar polêmicas e lidar com as consequências.

Assim, o então Deputado atuou homenageando e apoiando casas de culto de matriz africana, como o *Ilé Axé Iyá Nassô Oká*, de Salvador/Bahia, que foi tombado como patrimônio histórico. Nos anais da Câmara, escreveu, de acordo com Nascimento (2014), um trecho de uma orientação para preservação do terreiro após o tombamento, elaborada pela Fundação Nacional Pró-Memória, órgão da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN):

O terreno do Ilé Axé Iyá Nassô Oká, antigamente bem mais amplo, foi sendo ocupado por serviços diversos; exemplo, o posto de gasolina Eso Príncipe, edificado no local antes denominado Praça de Oxum. Esta edificação, além de mutilar a área do Terreiro, impede a visibilidade do conjunto monumental. Recomendamos a remoção total do estabelecimento, dentro do espírito do artigo 18 do Decreto-lei n. 25, para que esse espaço seja devolvido às suas antigas funções de culto, sendo entregue à Sociedade Beneficente São Jorge do Engenho Velho [...] Os reservatórios de gasolina contaminaram a água da Fonte de Oxum, que não pode ser mais utilizada pela comunidade de culto para fins rituais. 19 Diário da Câmara dos Deputados, 16 de junho de 1984, p. 5922 (BRASIL apud NASCIMENTO, 1984a, p. 35-36).

O político e ativista dos direitos civis e humanos da população negra reforçava, ainda, a necessidade de ir muito além do reconhecimento histórico, afirmava que era necessário garantir a conservação e a manutenção desses locais. Nascimento (2014) nos anuncia, também, que os referenciais da tradição de matriz africana eram constantemente trazidos por Abdias, como na Campanha das “Diretas-Já!”, que marcou uma época de intensa mobilização popular e a cor amarela era o símbolo da campanha. A explicação de Nascimento (2014) era que a cor amarela remetia à divindade sagrada de Oxum, da tradição do candomblé, que faz alusão ao amor, à fecundidade e à fraternidade. Abdias Nascimento ao usar referenciais e linguagens da tradição africana, institucionalizava e valorizava para a sociedade democrática a cultura africana e, aos poucos, revelava, também, o quanto essa cultura

era excluída de nós brasileiros. O deputado não tolerava com o tratamento dado às diversas expressões artísticas e às religiões de matriz africana, sendo majoritariamente apresentadas como elementos exóticos, folclóricos ou pitorescos, vistos, muitas vezes, de forma fetichista e primitiva. Dessa forma, sempre valorizou os referenciais de origem africana (NASCIMENTO, 2014). Para ele, a atitude nacional de agir com preconceito e desrespeito com acultura africana, constituíam uma questão imensamente política, que ia muito além de valorizar este povo. Dessa realidade vem as diversas práticas políticas, culturais, cotidianas, entre outras de Abdias (sendo algumas expostas aqui neste capítulo) que consistiram em revelar esse racismo que nos atravessa.

Abdias não se intimidava diante dos questionamentos e colocações que, muitas vezes, eram feitas durante seu mandato, conforme podemos evidenciar no trecho do diálogo entre ele e o deputado da Bahia, Carlos Sant’Ana:

O Sr. Carlos Sant’Ana – (continuando seu aparte) [...] Não há racismo no Brasil. [...]

O SR. ABDIAS NASCIMENTO – V. Exa. está repetindo os mesmos chavões do racismo brasileiro, e eu tenho pouco tempo e preciso dar aqui o meu recado. [...] Quem sabe do racismo são aqueles que o sofrem, e não V. Exa, que pertence à classe dos privilegiados.

O Sr. Carlos Sant’Ana – V. Exa. está sendo indelicado com um Deputado que está sendo delicado com V. Exa e que apenas está divergindo das suas ideias.

O SR. ABDIAS NASCIMENTO – Acho que V. Exa. está incorrendo num profundo erro, porquanto reconheço a sua grande inteligência. Mas V. Exa. está repetindo *slogans* e chavões do racismo brasileiro.

O Sr. Carlos Sant’Ana – Permita-me repetir mais um: V. Exa. conduza-se aqui como um negro americano.

O SR. ABDIAS NASCIMENTO – V. Exa. aqui está como um racista da África do Sul, querendo esgotar o meu tempo e impedir que eu faça a minha denúncia, denúncia que, pela primeira vez, é feita nesta Casa.

O Sr. Carlos Sant’Ana – Vou-lhe dar seu tempo e tanto quanto V. Exa. desejar. Tenho inúmeros amigos negros.

O SR. ABDIAS NASCIMENTO – Isto não prova nada. No Brasil, a mãe-preta alimentou o branco, mas ele conserva a sua mãe-preta e os seus irmãos negros na porta de trás. Quantos negros há neste plenário?

O Sr. Carlos Sant’Ana – Por favor, ouça-me. V. Exa. precisa entender que a laborar nesta posição...

O SR. ABDIAS NASCIMENTO – V. Exa. tem de entender o direito de o negro falar a sua verdade. Nós é que sentimos o preconceito. Nós é que temos autoridade para denunciá-lo [...]

O Sr. Carlos Sant’Ana – Vou concluir e dar-lhe o seu tempo. A atitude de V. Exa. é extremamente perigosa.

O SR. ABDIAS NASCIMENTO – E a de V. Exa. também, porque está impedindo a conscientização de seus colegas sobre a grande luta de redenção da raça negra.

O Sr. *Carlos Sant'Ana* – Vou terminar o que eu quero dizer. Dê-me V. Exa. um minuto para concluir. Se V. Exa. fizer...

O SR. ABDIAS NASCIMENTO – Não aceito este tipo de conselho de V. Exa. Perdoe-me.

O Sr. *Carlos Sant'Ana* – V. Exa. é um grande democrata, é um homem extremamente capaz de diálogo. Regozijo-me com isso e desisto do aparte.

O SR. ABDIAS NASCIMENTO – Agradeço o aparte a V. Exa., que demonstrou ser um legítimo branco da Bahia (BRASIL apud NASCIMENTO, 1983b, p. 75-77).

Podemos perceber no trecho recortado o quanto o racismo *à brasileira* está presente nos discursos institucionais, constituindo o racismo estrutural, como bem explica Silvio Almeida (2018):

[...] as instituições reproduzem as condições para o estabelecimento e a manutenção da ordem social. Desse modo, se é possível falar de um racismo institucional, significa que a imposição de regras e padrões racistas por parte da instituição é de alguma maneira vinculada à ordem social que ela visa resguardar. Assim como a instituição tem sua atuação condicionada a uma estrutura social previamente existente- com todos os conflitos que lhe são inerentes- o racismo que essa instituição venha a expressar é também parte dessa mesma estrutura. As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista (ALMEIDA, 2018, p. 32-33).

O professor e filósofo Silvio Almeida nos ensina o quanto essas instituições reprodutoras de racismo se ligam, por exemplo, às instituições políticas, dentre elas o parlamento do qual Abdias fazia parte (sendo minoria, obviamente) e travando conversas como a citada acima com um deputado Carlos Sant'Ana que insiste e crê no mito da democracia racial, o que fica evidente na frase mencionada por ele: “Não há racismo no Brasil”. No entanto, Abdias tinha plena convicção da potência que essa ideologia tinha em relação à forma de pensar e de agir dos brasileiros. Por essa razão, Abdias Nascimento encarou seu mandato de parlamentar como uma missão pedagógica, expondo a seus colegas a verdadeira situação que a população, majoritariamente negra, vivia, sempre referida como “minoria”. Esse era o foco principal em seus discursos, falas e projetos de lei. Sua primeira proposta ao

assumir a cadeira no parlamento foi o Projeto de Resolução número 58, 13 de maio de 1983, com o objetivo de conceber uma Comissão do Negro naquela casa, para, assim, levantar informações e dados a respeito da discriminação racial com o intuito de se propor medidas e políticas de reparação para a população discriminada. Essa comissão temporária teria o prazo até 13 de maio de 1988 (que é data do centenário da abolição da escravatura) para pesquisar os dados acerca da realidade da comunidade afro-brasileira. Com os dados em mãos, a comissão teria poderes para investigar denúncias de violação de direitos humanos e civis de brasileiros com ascendência africana e propor medidas de resgate à identidade étnica e cultural, dentre outras ações. O projeto, apresentado em 13 de maio de 1983, teve tramitação rápida na Comissão de Constituição e Justiça (CCJ) e em um mês julgou inconstitucional por contrariar o preceito da igualdade perante a lei e compor-se de uma “discriminação positiva” como menciona Larkin (2014) ou “dupla discriminação” negativa contra brasileiros de outras raças e contra africanos radicados no Brasil. Abdias não ficou surpreso com essa reação e deixou marcada sua indignação diante de imensa injustiça em seu discurso:

[...] quando aqui apresentei o pedido da constituição de uma Comissão do Negro, exatamente para que a Casa tivesse seus próprios dados concretos dessa situação dramática vivida pela comunidade negra, este projeto foi imediatamente fulminado por um relator da Comissão de Constituição e Justiça, porque realmente não se quer conhecer essa realidade. Grande parte dos meus colegas não quer conhecer o que realmente o negro sofre. Querem viver na ilusão da “democracia racial”. Querem perpetuar essa falsa imagem de um Brasil igualitário, de um Brasil paraíso de raças (NASCIMENTO, 1983a, p. 53 *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 57).

Mesmo diante de tantas negativas, o ativista não parou de tentar. Um ano depois, 23 de maio de 1984, a proposta foi reapresentada por Nascimento à Mesa Diretora, que indicou como relator o próprio autor do parecer contrário aprovado pela comissão, o deputado Paulino Cícero (PSD-MG), e depois das falas e do convencimento de Abdias, a Mesa Diretora aprovou o parecer favorável por unanimidade, em 28 de novembro de 1984. No entanto, com discussões no plenário adiadas diversas vezes, o projeto foi despachado para segunda discussão, remarcada para inúmeras datas por falta de quórum. Ao final, após dois anos e meio, o projeto foi arquivado. Em um breve relato, Abdias fala da sórdida política brasileira:

[...] sofreu da Mesa de 1985 toda sorte de atropelos, inclusive em seu objetivo básico de promover um levantamento dos resultados de um século da chamada abolição da escravatura. Desfigurada devido a injunções ditas regimentais, a Comissão do Negro não conseguiu se instalar, fato que testemunha mais uma vez o desinteresse e o desdém das classes dominantes pelos interesses e reivindicações dos brasileiros de ascendência africana. (NASCIMENTO, 1986, p. 6 apud LARKIN, 2014, p.58).

A comissão do Negro não foi instalada, porém gerou debates e fez com que o deputado Paulino Cícero escrevesse um texto que destoava do senso comum em relação às questões raciais, com argumentos, pesquisas, informações sobre o racismo brasileiro. A apresentação e o processo de tramitação do projeto significaram um marco na história do parlamento brasileiro, como afirma Nascimento (2014), pois houve uma análise aprofundada dessa questão, em um espaço que anteriormente havia apenas expressões pelo 13 de maio e a outras situações específicas.

2.5 AS POLÍTICAS AFIRMATIVAS

Abdias Nascimento sempre atuou de forma muito intensa na Câmara dos Deputados. Após a proposta da Comissão do Negro, em 13 de maio de 1983, ele submetia pelo menos um projeto de lei por semana. Em junho, Abdias apresentou o projeto “Ação compensatória visando à implementação do princípio da isonomia social do negro, em relação aos demais segmentos étnicos da população brasileira, conforme direito assegurado pelo art. 153 da constituição da República”. O projeto versava sobre a incumbência do Estado Brasileiro da adoção de medidas concretas para assegurar o direito no mercado de trabalho, à educação, ao tratamento policial, entre outros. Um dos pontos que vale ser ressaltado é a reserva de 20% das vagas para mulheres negras e 20% para homens negros em processos seletivos de candidatos ao serviço público e no setor privado. Elisa Larkin Nascimento (2014) considerava esse recorte de vagas por raça e gênero uma inovação de Abdias, pelo fato de estar sempre atento às carências das mulheres negras. Ainda para a autora citada, o projeto revelava a percepção da discriminação racial como algo que estrutura “a sociedade em toda a sua extensão e merecia políticas diversas e abrangentes”. (NASCIMENTO, 2014, p. 61).

A seleção do termo “ação compensatória” vinha da experiência de Abdias como ativista antirracista (NASCIMENTO, 2014), visto que nosso parlamentar tinha um histórico de acusações, desde os anos 40, de querer importar à nação brasileira o “problema dos outros” (Estados Unidos e África do Sul), por propor medidas elaboradas na Convenção Nacional do Negro em 1945 e que, posteriormente, foram apresentadas ao senador Hamilton Nogueira, que apresentou como proposta de emendas à Assembleia Constituinte em 1946. O entendimento de que não havia discriminação racial no Brasil era ainda muito presente no imaginário da sociedade e política brasileira de 1983. Havia a mentalidade de que faltavam evidências da existência de discriminação racial no Brasil. A ideia de medidas afirmativas para combater o racismo era também compreendida como uma maneira de importar não só o problema, mas a solução. Nascimento (2014), no entanto, chama a atenção para uma questão muito interessante: essa solicitação de Abdias, em 1946, aconteceu oito anos antes da decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos no caso *Brown vs. Board of Education*, de 1954, que lá provocou o movimento dos Direitos Civis. Ainda se passariam, de acordo com Nascimento, sete anos até que o presidente John F. Kennedy assinasse a primeira medida de ação afirmativa nos Estados Unidos, em 6 de março de 1961. Desse modo, para Nascimento (2014), ao escolher utilizar a expressão “ação compensatória” e não “ação afirmativa”, constituía uma forma de anunciar a origem brasileira da ideia de medidas positivas para

[...] a eliminação da discriminação racial no Brasil, uma vez que a proposta surgira no seio do movimento negro brasileiro ainda na primeira metade do século XX. A alegação de que se copiava uma iniciativa norte-americana não se sustentava, por tanto, nos fatos históricos (NASCIMENTO, 2014, p. 61).

Para Nascimento (2014), outra proposta que foi considerada transformadora no elenco de ações propostas no PL 1.332/83 foi a do ensino da matriz africana e das relações étnico-raciais, isso se justifica pelos efeitos que recairiam sobre a população de forma geral, pois as relações sociais na escola espelham as da sociedade e inquietam alunos, educadores, servidores da escola:

Desenvolver possibilidades de intervenção no ensino no intuito de realizar esse potencial transformador constitui um desafio enorme e demanda dedicação, compromisso, sensibilidade e competência. Não raro, os educadores comprometidos com o esforço de implantação da

política de ensino das relações étnico-raciais e da história e cultura de matriz africana são ativistas do movimento negro que podem ou não gozar da compreensão, solidariedade e colaboração dos colegas. Também não é raro o processo de estigmatizar o educador ativista como “aquela professorinha complexada” ou “aquele sujeito encrenqueiro”. (NASCIMENTO, 2014, p. 62).

A fundação do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, realizada por Abdias Nascimento, durante seu mandato como deputado, apareceu com o objetivo de unir professores e representantes de entidades negras para levar à sociedade conhecimento acerca da história e das culturas africana e relações étnico-raciais. Nascimento (2014, p. 62) nos lembra que

Vinte anos mais tarde, seria promulgada a Lei 10.639/2003, tornando obrigatório o ensino de história e cultura de matriz africana. Dez anos depois disso, quando escrevemos estas linhas, a implantação dessa política continua problemática, objeto de interpelações judiciais e questionamentos sobre a eficácia das iniciativas realizadas por gestores do ensino em todo o país (NASCIMENTO, 2014, p. 61).

Nascimento assinala que Abdias como parlamentar não teve uma atuação que ficou centrada apenas com a apresentação de projetos de leis. Ele, como presidente da Secretaria do Movimento Negro do PDT e junto com outras lideranças, propunha e acompanhava o Governador Leonel Brizola em suas ações no Rio de Janeiro, e uma dessas ações foi a inclusão do dia 21 de março, Dia Internacional pela Eliminação da Discriminação Racial, no calendário oficial do Estado. Faz-se necessário mencionar, também, a criação do Projeto Zumbi dos Palmares, com o objetivo de desenvolver a perspectiva da cultura e da história de matriz africana nas escolas.

Outra ação do ativista Abdias Nascimento foi enviar outro plano junto à Prefeitura do Rio de Janeiro para a criação do Museu do Negro, uma distante proposta do Teatro Experimental do Negro, que havia tentado colocar em prática, porém sem recursos materiais. Bem mais tarde com muita perseverança de Abdias, do movimento negro do PDT, de ativistas negros e da sociedade civil foi gerado um Centro de Referência da Cultura Negra, situado em uma antiga escola desativada na Gamboa, em que o prédio foi restaurado e aberto como Centro Cultural José Bonifácio, em 1994.

O político era incansável no desejo de construir em nosso país um letramento racial e as propostas, assim como seu desejo, não cessavam. Enviou, ainda, proposta para a criação de uma secretaria de governo dedicada à elaboração e implantação de políticas afirmativas de combate ao racismo e promoção da igualdade racial. Esse projeto que Abdias desenvolveu e enviou pela Secretaria do Movimento Negro do PDT, em 1982, foi a semente para a criação e da Secretaria de Defesa e Promoção das Populações Negras, do Governo do Estado do Rio de Janeiro, criada pelo Governador Leonel Brizola, em seu segundo mandato, em 1991. Abdias propôs, também, construir na Praça dos Três Poderes o Memorial ao Escravo Desconhecido (PL 1.361/83), um espaço simbólico, conforme atesta Nascimento (2014), em que a figura do africano escravizado era posto como membro básico de edificação da nacionalidade. Apesar de aprovado por unanimidade na CCJ e na Comissão de Finanças, o projeto teve parecer contrário da Comissão de Educação e Cultura após dois anos de tramitação e foi arquivado sem ser votado no plenário. Apesar das negativas em projetos de leis, Abdias sempre se mostrou incansável e desafiava com vontade as forças que se opunham ao seu sonho de construir um país mais justo para a população negra.

2.6 RACISMO COMO CRIME, DIA DA CONSCIÊNCIA NEGRA E DIREITOS DAS EMPREGADAS DOMÉSTICAS

Abdias Nascimento também propôs o projeto de lei 1.661/83 a fim institucionalizar o racismo como crime de lesa-humanidade, para atender a uma reclamação da sociedade civil sobre a ineficácia da Lei Afonso Arinos, que definia como contravenção penal alguns casos de discriminação racial. Inovações jurídicas significativas foram trazidas pelo projeto. Nascimento não estruturou o dispositivo com base em uma lista de incidentes que estabeleceriam discriminação, como acontecia nos textos da Lei Afonso Arinos e na posterior Lei Caó. Por maior que fosse a lista de incidentes, o deputado acreditava que não seria possível abranger prováveis casos e formas de discriminação. Ao invés de categorizar atos discriminatórios, o PL 1.661/83 apresenta no seu primeiro artigo:

§ 1º Compreende-se por “discriminar em razão de cor, raça ou etnia” a prática de quaisquer atos ou omissões que, de maneira explícita,

dissimulada ou empírica, dispensem tratamento diferenciado, ofendendo-as ou causando-lhes prejuízos materiais ou morais, a pessoas pertencentes a grupos humanos historicamente sujeitos à identificação segundo critérios raciais, étnicos ou de cor epidérmica. (LARKIN, 2014, p. 65).

Nascimento (2014) declara que a forma como o PL foi redigido por Abdias, elimina a configuração do “preconceito de raça ou de cor”, no qual se estrutura tanto a Lei Afonso Arinos quando a Lei Caó, pois,

[...] a primeira define como contravenção penal atos cometidos “por preconceito de raça ou de cor”; a segunda define como crimes atos “resultantes de preconceito de raça ou de cor”. Em ambos os dispositivos, para provar o cometimento do delito é necessário provar a motivação por preconceito, exigência que implica a quase impossibilidade de condenação, já que o acusado sempre alega outros motivos. (LARKIN, 2014, p. 65).

Apesar de ter sido aprovado por unanimidade, o projeto nunca foi analisado pelo plenário, devido a alguns segmentos do partido PMDB que manipularam recursos regimentais para adiar e/ou evitar a sua aprovação. Entretanto, mesmo com o arquivamento do Projeto de Lei, em abril de 1989, é importante destacar a importância desse documento, pois apresentava solidamente os motivos da recusa da Lei Afonso Arinos por parte do movimento social, por conta de sua ineficiência, e a reivindicação de uma nova legislação penal. O relatório, como menciona Nascimento (2014), constitui um registro valioso da análise crítica da Lei Afonso Arinos.

Outra demanda dos movimentos sociais foi o projeto de lei 1.550/83 que declarava feriado nacional o dia 20 de novembro, por se tratar do dia da morte de Zumbi, o Dia Nacional da Consciência Negra, já comemorado pela comunidade afro-brasileira. A justificativa do projeto dava-se por registrar fatos descritivos sobre o fenômeno dos quilombos e sobre a República de Palmares, além de exibir uma lista parcial de órgãos do movimento social que manifestaram seu apoio à ideia. Nascimento (2014) declarou que eram 116 organizações, espalhadas em 116 Estados da Federação. Assim, foi aprovado pela Câmara dos Deputados, em 17 de maio de 1985, e avançou para o Senado Federal. A Comissão de Educação e Cultura do Senado aprovou e encaminhou para votação em 19 de novembro, pelo senador Aloysio Chaves, que assumiu posição contrária à aprovação. O Senado Federal rejeitou o projeto. A negativa veio justamente na véspera do dia 20 de novembro e

isso se deu ao fato de uma carga simbólica que seria, posteriormente, comentada por Abdias em discurso pronunciado no plenário da Câmara dos Deputados. Abdias não estava no dia da votação, pois seguiu em peregrinação à Serra da Barriga, ao Memorial Zumbi, pelas comemorações do Dia Nacional da Consciência Negra. Segue parte de sua fala que foi feita na tribuna da Câmara em 27 de novembro de 1985:

O Senador sabia, porque leu o meu projeto de lei, tratar-se de uma aspiração da comunidade afro-brasileira como um todo. No entanto, [...] (o projeto) foi rejeitado por um Senado composto só de brancos, onde apenas uma ou outra voz insubmissa, como aquela do Senador Itamar Franco, ousou discordar. [...] Desde sua posição autoritária Senador Aloysio Chaves demonstra [em seu discurso de encaminhamento da votação] um profundo desprezo pelos fatos históricos e chega ao extremo de afirmar que “a libertação dos escravos fez-se sem traumatismos, sem choques, sem violência, sem derramamento de sangue”. Estamos indecisos em considerar ignorância ou má fé do Senador Aloysio Chaves, ou ambas: que significam para ele 100 anos de luta armada dos palmarinos contra escravizadores holandeses, portugueses e bandeirantes? Não podemos admitir que ainda hoje se possa impunemente afirmar que “este projeto atenta sobretudo contra esse caráter de homogeneidade da Nação brasileira, contra a indivisibilidade da nossa etnia, do povo brasileiro, é uma extravagância para caracterizar uma minoria negra...” [...] Pois esta Nação somente será homogênea quando deixar de existir entre nós o elitismo dominador dos brancos; esta Nação terá uma etnia indivisível quando todos os seus componentes – negro, índio e branco – tiverem uma efetiva igualdade de oportunidades sociais e gozarem de igual respeito à sua origem (LARKIN, 2014, p. 68).

Faltam palavras diante de tanta firmeza, convicção e entendimento na fala de Abdias. Sempre disposto, sem medo de transformar uma política voltada para a branquitude e seus interesses em uma política direcionada verdadeiramente para a nação brasileira, que é em sua maioria preta, indígena e subalternizada pelos donos do poder. Importante dizer que, como sabemos, o Dia Nacional da Consciência Negra se estabelecerá com o tempo, celebrado em escolas e cerimônias patrióticas pelo Brasil. Doze anos depois do PL 1.550/83, Nascimento (2014) relata que o dia 20 de novembro (tricentenário da imortalidade de Zumbi dos Palmares), em 1995, se transformaria em feriado municipal em muitas cidades do Brasil, igualmente o Rio de Janeiro de Abdias Nascimento. A governadora Benedita da Silva promulgaria, vinte anos depois, a lei nº 4007/2002, que instituiu a data como feriado estadual do Rio de Janeiro. Atualmente, o feriado acontece em alguns estados e em mais de setecentos

municípios, em diversas regiões do país, como aponta Nascimento. Por consequência, o mês de novembro e o Dia Nacional da Consciência Negra se converteram em um modelo para práticas em escolas públicas e particulares no que diz respeito à instituição da política de ensino da história e da cultura de matriz africana e das relações étnico-raciais.

Ainda em seu mandato, Abdias Nascimento deu continuidade a seu engajamento pelas empregadas domésticas. Para tanto, anunciou o projeto instituindo o Dia Nacional da Empregada Doméstica, em 27 de abril. Para justificar o projeto ele recordou que nas décadas de 1940 e 1950 as mulheres negras se estruturaram no interior do Teatro Experimental do Negro e exigiram plenos direitos trabalhistas para as empregadas domésticas. Essa já era uma solicitação da Associação das Empregadas Domésticas, que foi organizada em 1962, e já havia designado à comemoração da data no Rio de Janeiro. Pelo que menciona Nascimento (2014) o projeto foi encaminhado pela Mesa à CCJ e à Comissão de Trabalho e Legislação Social, no entanto, o projeto sequer foi observado, visto que não há registro nos anais da Câmara, além do arquivamento pela Mesa Diretora em 1º de fevereiro de 1987. Trinta anos depois, em 2013, direitos trabalhistas semelhantes aos de outras categorias de trabalhadores seriam conquistados pelas empregadas domésticas.

2.7 ABDIAS: A LUTA CONTRA O APARTHEID NA ÁFRICA DO SUL E A INDEPENDÊNCIA DA NAMÍBIA

Quando pensamos em movimento social negro, duas importantes frentes foram a luta contra o sistema segregacionista do Apartheid na África do Sul e a ajuda à disputa do povo da Namíbia contra a ocupação ilegal de seu território pelo regime racista. Abdias atuou de forma intensa em relação a isso, e foi muito além da atuação parlamentar. O instituto IPEAFRO, que ele fundou. Participou de seminários e congressos internacionais, a maior parte eventos da ONU. O instituto organizou, também, o 3º Congresso de Cultura Negra das Américas, em agosto de 1982, e recebeu a primeira visita ao Brasil do Congresso Nacional Africano da África do Sul, organizado por Nelson Mandela. Nascimento, à época como deputado federal e diretor do IPEAFRO, conduziu, juntamente com a ONU, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, em 1984, o Seminário Internacional “100 Anos de Luta pela Independência da Namíbia”. Nascimento atuou como participante da Conferência Regional da

América Latina e Caribe, realizada em San José, Costa Rica (1983), e das convenções internacionais realizadas na sede da ONU, em Nova York, em 1984 e 1985, bem como de inúmeros atos públicos organizados pelo movimento negro que reivindicavam a suspensão das relações diplomáticas e comerciais com o regime racista, conforme diretrizes estabelecidas no contexto da ONU.

Desde a década de 70 que Abdias vinha denunciando a cumplicidade brasileira com o Apartheid e o colonialismo português na África e exibiu pesquisa sobre o tema em várias reuniões internacionais. Ao estudar o histórico dos votos do Brasil nas Nações Unidas durante a descolonização da África, apontava para um acordo do Brasil com o poder colonial português em votos negativos e abstenções, até a véspera da independência de Angola. Nascimento (2014) relata que em relação às ex-colônias portuguesas como ao Apartheid e à intervenção sul-africana na Namíbia, a hipocrisia do discurso brasileiro e sua postura “antirracista”, alicerçada na justificativa de um tropicalismo miscigenado, formavam um apurado paralelo à forma do racismo doméstico em relação à população negra do país.

Abdias em sua atuação parlamentar agiu intensamente para cooperar e ampliar o alcance político do combate ao *Apartheid*. Denunciava a conivência do Brasil com o *regime* em todas as oportunidades. Além disso, liderou a articulação junto a Leonel de Moura Brizola, à época governador do Rio de Janeiro que sucedeu no decreto de inclusão do dia 21 de março, Dia Internacional pela Eliminação da Discriminação Racial, no calendário das comemorações oficiais do Estado. Outrossim, desenvolveu e entregou ao governador Brizola um abaixo-assinado em favor da outorga a Néelson Mandela do título de Doutor *Honoris Causa*, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Igualmente, escreveu e apresentou aos líderes de todos os partidos de oposição do Congresso Nacional uma declaração de repúdio ao sistema racista da África do Sul e às suas agressões militares contra Angola, Lesoto e Moçambique. Com a aceitação de todas as bancadas de oposição, a declaração tinha o peso político de representar a maioria do Parlamento brasileiro; inscrita nos eventos internacionais em que Abdias atuou, colaborou para fortalecer o peso político da condenação internacional ao apartheid. Vendo a indiferença do governo brasileiro, ele fez um pronunciamento em 7 de agosto de 1985:

O apartheid já foi definido muito propriamente como um crime contra a humanidade. A consciência livre do mundo, o espírito de justiça e de

solidariedade humana tem repudiado essa prática do Governo da África do Sul, e até países como a França e os Estados Unidos têm publicamente se aliado a essa condenação internacional do apartheid. Entretanto, para nossa vergonha, constatamos a ausência e a omissão do Governo do Brasil, no sentido de uma ação concreta que justifique uma prática as suas declarações contra o apartheid proferidas tanto na assembleia da ONU como mesmo pelo Exmo. Presidente José Sarney. É realmente uma contradição terrível que o Brasil, o maior país negro do mundo depois da Nigéria, que tanto se proclama o berço da “democracia racial” e que deveria liderar internacionalmente a luta contra o apartheid, mantenha relações diplomáticas e comerciais com o Governo sul-africano. Mais do que uma contradição e um infortúnio, a cumplicidade do Brasil com o apartheid é uma cegueira política de graves consequências para o futuro de nossas relações internacionais. Porque, mantendo esse tipo de endosso tácito ao governo assassino sul-africano, o Brasil se mantém um aliado das forças mais retrógradas e obscurantistas do nosso tempo. (NASCIMENTO apud LARKIN, 2014, p. 77).

2.8 NOVA REPÚBLICA, ASSEMBLEIA CONSTITUINTE E A POPULAÇÃO NEGRA

Nascimento (2014) relata que o movimento negro se mobilizava e participava da reorganização da política durante todo o processo de redemocratização, desde a resistência ao regime militar, com base em estruturas democráticas: o levantamento da chamada “Nova República”. Desde o tempo em que esteve exilado, Abdias insistia que “o negro não esteve sob um regime autoritário apenas durante os vinte anos de governo militar; nós estamos sob o regime do autoritarismo há quase 500 anos” (NASCIMENTO, 1983, p. 114 *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 78).

Nascimento ressaltava que para o povo negro todos os governos e regimes brasileiros haviam sido ditatoriais e autoritários e, por isso, era o momento de falar em abertura, pois o país estava às vésperas da construção de um Brasil novo, e o que ele dizia tinha de ser um elemento crucial para a nova organização social e política de nosso país. O deputado também afirmava que os negros eram considerados cidadãos de segunda classe, sendo que foram eles que construíram este país com sangue, suor lágrimas e muito sofrimento. Ele reforçava que, enquanto não existir a presença negra em todos os níveis de poder e instituições do país, estaremos sempre exigindo que o Brasil fale em democracia, pois não haverá.

O governador Leonel Brizola, ao nomear três secretários negros para compor o primeiro escalão de seu governo, foi à época uma consequência da

evolução da participação dos negros no poder e da atuação do movimento negro no processo de redemocratização. O deputado Abdias, inclusive, discursou na câmara: “É assim que se faz uma verdadeira democracia racial, entregando àqueles que sofrem a opressão os meios para combatê-la e abrir caminhos igualitários para o futuro” (Diário da Câmara dos Deputados, 24 de maio, 1984, p. 4220 (BRASIL apud NASCIMENTO, 1984a, p. 55)). Muitas leis e iniciativas começaram a aparecer nesta época, incluindo a demanda pelo ensino de história africana nas escolas. Em contrapartida, ainda predominava na sociedade brasileira um imenso desconhecimento da questão racial ao lado da negação de sua existência. Foram poucos os políticos eleitos nas eleições de 1982 que tinham compromisso com a questão racial. Alguns entre a esquerda brasileira foram, conforme aponta Nascimento (2014), “conquistados” pelo movimento negro e outro segmento mais conservador se tornou receptivo por perceber ali um potencial eleitoral cuja presença crescia na sociedade brasileira. Wagner Nascimento (PMDB), prefeito de Uberaba (MG), era um deles, sua cidade foi sede de dois encontros nacionais nos quais ativistas e lideranças negras posicionaram-se diante da proposta da Nova República. No primeiro encontro, em 1984, foi entregue um documento em Brasília ao futuro presidente Tancredo Neves. O segundo encontro foi um compromisso com José Sarney. Abdias Nascimento participou dos dois encontros, dando ênfase que a pauta do combate ao racismo e a defesa dos direitos civis da população negra iam além das pautas políticas. O documento em Uberaba mencionava: “neste momento inédito” “iniciar o processo de resgate de nossa cidadania para obtenção dos princípios de nossos direitos” apagando, para a surpresa de Abdias, todo o ativismo negro da história política brasileira de anos anteriores. Ao se dirigir ao futuro presidente e aos militantes presentes na conferência em Uberaba, Abdias mencionou:

Este momento histórico poderia manchar sua própria natureza e comprometer a sua grandeza se esquecêssemos ou subestimássemos a história da luta negra em nosso País. [...] Desde a chegada do primeiro africano escravizado ao Brasil, o negro luta – organizadamente, sim – por sua libertação (NASCIMENTO, 1985, p. 27-30 apud NASCIMENTO, 2014, p. 81).

Alguns pontos também interessantes de se notar para o desfecho deste breve texto que procurou reunir alguns momentos ilustrativos da caminhada política de Abdias foram, ainda, a eventualidade do Congresso Constituinte com o

centenário da Abolição da Escravatura que marcou essa época aqui descrita. Abdias, ao lado de outros ativistas do movimento negro, envolveu-se com a elaboração das propostas encaminhadas às comissões da Assembleia Constituinte. Neste evento, teve uma intensa atuação nas discussões que beneficiaram a criação no Ministério da Cultura de uma Assessoria para Assuntos Afro-Brasileiros e, posteriormente, uma Comissão para o Centenário da Abolição da Escravatura. Essa comissão, diferente da concebida pelo ministro do regime militar, era comandada por ativistas e intelectuais negros, em que Nascimento (2014) dá destaque para o Memorial Zumbi e para Dr. Carlos Alves Moura, titular da Assessoria para Assuntos Afro-Brasileiros e depois presidente da Fundação Cultural Palmares, órgão que se formou do comprometimento de desenvolver o trabalho iniciado por essas duas instâncias. A autora também chama a atenção para um fator definitivo na realização dos avanços aqui mencionados: o papel dos ativistas negros e do movimento social. Neste período, ela nos lembra que a questão racial era raramente mencionada pela imprensa. Finalmente, o desempenho de Abdias, único deputado federal negro no período legislativo anterior à constituinte, ajudou a abrir caminhos para os parlamentares negros e também para o movimento social. Finalizo com um testemunho do deputado Celso Peçanha (PTB- RJ) à época, que comentou a respeito da atuação de Abdias:

V. Exa tem sido um dos líderes mais destemidos na campanha que visa apontar à civilização brasileira os valores do negro ao longo de sua História, o serviço que ele prestou ao País, e no combate – verberando com todo ardor à segregação racial que procura afastar os homens de cor da nossa comunidade. Não só desta tribuna, mas também em conferências, no Brasil e no exterior, V. Exa se tem revelado um bravo lutador, que a História há de registrar como um dos mais arrojados. Hoje, pela manhã, quando telegrafava ao Presidente da comissão responsável pela realização do tombamento em homenagem a Zumbi, eu recordava o destemor com que V. Exa tem agido nesta Casa em favor da raça negra. [...] V. Exa há de ficar com seu nome marcado, porque a obra que se há de inaugurar e instaurar dentro em breve tem o dedo forte e firme de V. Exa. (NASCIMENTO, 2014, p.88).

3 ABDIAS E O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: REVISITANDO SORTILÉGIOS E DRAMA PARA NEGRO PRÓLOGO PARA BRANCOS



Figura 2: Teatro experimental do negro
Fonte: Foto Ascom Parlamentar

3.1 O QUE FOI O TEN?

Elisa Larkin Nascimento³, em *O Sortilégio da Cor* (2003), apresenta um breve panorama do que foi o TEN (Teatro Experimental do Negro). O TEN apareceu em um contexto de queda do regime do Estado Novo, que, posteriormente, terminaria na Assembleia Constituinte de 1946, pela agitação política rumo à construção de um regime democrático, pelo fim da 2ª guerra mundial. Ao colocar em cena a identidade afro-brasileira, a proposta do TEN está alicerçada na politização da cultura e na crítica à noção vigente de identidade nacional. Nascimento (2003) faz uma retomada interessante quando apresenta inicialmente o teatro africano como um movimento que dialoga e muito com o teatro negro brasileiro.

³ O sobrenome Nascimento neste capítulo ora se refere à Elisa Larkin Nascimento (viúva de Abdias), ora a Abdias Nascimento, sendo a data de publicação dos livros o fator diferenciador.

Segundo Nascimento, a Tragédia do Rei Christophe, de Aimé Césaire, foi o marco simbólico do teatro africano na diáspora. Já em solo americano (Estados Unidos), muitos autores teatrais eram ativos. No início do século XX, inúmeros grupos e teatros surgem no Harlem, bairro negro de Nova York, como *Lafayette Theater* e *Lafayette Players*; O *Federal Theater Project*, nas décadas de 30 e 40; além do *Federal Theater Project*, *Negro People's theater* e *The Rose McClendon Players*, também na mesma época. Os autores que Nascimento (2003) destaca eram *Lagston Hughes* e *Richard Wright*. Posteriormente, nas décadas de 60 e 70, em virtude dos movimentos *Black Power*, *Black Nationalism* e *Black Consciousness*, emergem dramaturgos como Amiri Baraka (LeRoi Jones), Ed Bullins, Barbara Ann Teer, Val Ward, James Baldwin e Sonia Sanchez. A autora acrescenta que foram desenvolvidos neste tempo projetos teatrais, como: *Negro Ensemble*, *New Lafayette Theater*, *Black Theater Alliance*, *National Black Theater* e *Kuumba Workshop*.

O movimento do teatro negro, tanto o americano quanto o cubano, dialoga muito com o teatro negro brasileiro no que diz respeito aos aspectos culturais, políticos e históricos, salienta Nascimento (2003). O TEN, para Nascimento (2003) apresentava uma postura nova para o cenário brasileiro: a ideia de cultura e origem como definição de identidade, além de definir a estética como uma pedagogia de elaborar conscientização de identidade para a população negra e, também, para todo o país. O próprio nome do TEN foi, inicialmente, um problema, pois havia o questionamento do porquê um teatro só para negros, inclusive, editoriais foram escritos e publicados no jornal O Globo na época. A autora acrescenta que o incômodo se originava de nossa já conhecida ideia do mito da democracia racial, arraigada na estrutura social brasileira: “a afirmação explícita da identidade étnico/racial do grupo soava como desafio à cômoda posição de uma elite brasileira que pretendia ignorar a existência não apenas do ‘problema’, como da própria pessoa do negro e sua cultura” (NASCIMENTO, 2003, p. 287). É lamentável notar que até mesmo atualmente pesquisadoras continuam recebendo comentários semelhantes dentro da academia quando mencionam que estudam teatro negro: “mas, por que negro? ”. Ouvi várias vezes, por parte de pessoas que, provavelmente, pensam ainda como à época de Abdias.

Além da busca pela construção de uma estética negra no teatro, o TEN se dedicou a uma prática pedagógica, como podemos evidenciar no trecho de uma entrevista de Abdias a um dos jornais diários cariocas da época sobre o TEN:

Quando fundamos o Teatro do 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 este programa.” (ABDIAS *apud* NASCIMENTO, 2003, p. 289).

O trabalho de alfabetização também ia ao encontro da leitura e a memorização dos textos para que a encenação acontecesse. Além disso, o processo de alfabetização se constitui no enaltecimento das pessoas de cor, no acesso à leitura e à escrita, ao direito ao voto e ao conhecimento do que seria minimamente necessário para se defender tanto no mercado de trabalho quanto na vida em sociedade. Considero importante destacar o trecho que Nascimento menciona em seu livro a respeito da crítica que o projeto pedagógico do TEN recebeu de um importante diário carioca à época intitulado O Jornal:

Poderia dizer que ele está promovendo “um 13 de Maio espiritual”. [...] O TEN pretende não apenas melhorar o nível intelectual do negro, mas de todos nós. Sua intenção não é racista. Não quer o negro culto e bem falante para resguardá-lo do desprezo do branco [...]. O que eles pretendem é fazer com que o negro perca, para proveito próprio e de todos nós, a rudeza mental- herança obrigatória da escravidão- e acerte o passo com os seus irmãos. Pensam que lapidando uma parcela da população-justamente a mais atrasada, por motivos histórico-sociais-concorrem para a melhoria do conjunto. Por outro lado, eles sabem que somente valorizando o negro poderão ferir de morte o reacionário preconceito de cor. E como todos os idealistas, creio que aspiram ver um dia todos os homens de braços dados. No entanto, não dispondo de uma sede, o TEN, ainda não pode reorganizar seus cursos, que visam a formação de uma grande escola de artes cênicas: a) Alfabetização- funcionando normal e permanentemente para crianças e adultos de ambos os sexos; b) Línguas; c) Dicção, Impostação de Voz e Declamação; d) Música e Canto Coral; e) Dança; f) Interpretação; g) Decoração, Vestuário e Cenografia; h) Direção de Cena; i) História do Teatro e Literatura Dramática; j) Conferências sobre assuntos dramáticos e de ordem geral. JÚLIO, ROBERIO, 1949, *apud* NASCIMENTO, 2003, p. 293).

Pelo trecho acima, podemos notar que a importância do trabalho do TEN para a formação da população negra à época é inquestionável. Sem dúvida, um trabalho de educação com a dignidade que nosso povo merece. Ressalto que o projeto do TEN buscava inserir de fato o negro na sociedade não mais apenas em posições de subalternidade, como a sociedade estava acostumada a ver, mas também como artista negro, revelando toda sua potência no palco. A autora apresenta, ainda, a promoção não só à conscientização dos negros, mas também da sociedade em geral e da intelectualidade branca a respeito da questão racial. É inevitável não lembrar de Paulo Freire (2005) e no quanto o TEN dialoga com as ideias dele:

Os oprimidos, nos vários momentos de sua libertação, precisam reconhecer-se como homens, na sua vocação ontológica e histórica de ser mais. A reflexão e a ação se impõem, quando não se pretende, erroneamente, dicotomizar o conteúdo da forma histórica de ser do homem (FREIRE, 2005, p. 59).

Esse reconhecimento de como o homem se constitui é, ao meu ver, a proposta pedagógica de Abdias com o TEN. Proporcionar instrução, amor, dignidade, conhecimento da verdadeira história negra pela ótica do orgulho e da demonstração da potência artística que esses corpos representam para o país.

Outro ponto de destaque do TEN foi a atuação das mulheres. Alguns nomes como Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Elza de Souza e Ruth de Souza estavam entre os primeiros quadros da organização; Ilena Teixeira, Mercedes Batista, Léa Garcia, Guiomar Ferreira de Mattos, Marietta Campos Damas e muitas outras que seguiram nessa atividade posteriormente. Havia um espaço no jornal O Quilombo que publicava uma coluna chamada “Fala a mulher”. Interessante notar o papel crucial dessa coluna para dar voz às mulheres negras. Estabeleceram-se, ainda, duas organizações de mulheres negras, em 1950, no interior do Teatro Experimental do Negro: a Associação das Empregadas Domésticas e o Conselho Nacional das Mulheres Negras. Todas as ações do TEN miravam em um objetivo muito evidente: a recuperação da autoestima e da identidade negras. Isso dependeria para a autora iniciar um processo em nível coletivo, da cultura nacional. Para a referida autora, se a população negra permanecesse em uma sociedade que menosprezasse e inferiorizasse sua cultura, a preservação dos valores racistas seria uma realidade ainda danosa para indivíduos e grupos: [...] o objetivo maior do trabalho do cultural,

pedagógico e teatral do TEN era “preservar e enriquecer a personalidade cultural do negro, diferenciada ao nível da universalidade. Isto não é retrocesso histórico, mas ao contrário, consciência histórica, presença histórica” (NASCIMENTO, 1968, p. 53 *apud* NASCIMENTO, 2003 p. 315). A relevância do TEN se deu em sua época por apresentar uma dramaturgia que dialogava com o movimento da Negritude, em breve citação que a autora traz Abdias:

A Negritude, em sua fase moderna mais conhecida, é liderada por Aimé Césaire e Leopold Sedar Senghor, mas tem seus antecedentes seculares, como Chico-Rei, Toussaint L’Ouverture, Luís Gama, José do Patrocínio, Cruz e Souza, Lima Barreto, Yomo Keniata, Lumumbam Sekou Touré, Nkrumah e muitos outros. Trata-se da assunção do negro ao seu protagonismo histórico, uma ótica e uma sensibilidade conforme uma situação existencial, e cujas raízes mergulham no chão histórico-cultural. Raízes emergentes da própria condição de raça espoliada. Os valores da Negritude serão assim eternos, perenes ou permanentes, na medida em que for eterna, perene ou permanente a raça humana e seus sub-produtos histórico-culturais. (NASCIMENTO, 1968, p. 50 *apud* NASCIMENTO, 2003, p. 315-316).

O TEN voltou-se para esse processo de recuperação da questão histórica e valorização da matriz cultural africana. Parte desse processo de trazer essa cultura vem por meio de um teatro ritualístico, na proposta da peça *Sortilégio (1951)*, de Abdias. Entendo por teatro ritual aquele que faz uso de elementos da religiosidade africana (tambores, canções, orixás, entre outros) na proposta da poética cênica, e, ao serem apresentados na montagem, constituem-se como arte e política, pois dentro de um olhar decolonial, vejo que são formas que a cena negra de Abdias encontrou (e ainda encontra no teatro negro contemporâneo dos quais me ocupo) de preservar a tradição africana, construir um conhecimento negro distante do eurocentrismo imposto e mantido até hoje.

Nascimento (2003) menciona projetos como o concurso de artes plásticas com o tema “Cristo Negro” que está relacionado a esse caminho de ação, de forma a afirmar de forma positiva, não somente uma reação em oposição à opressão, mas sim a afirmação da estética de origem africana como matriz da identidade e suporte da realização humana. Para Nascimento, o passo inicial de conscientização de uma identidade afrocentrada proporciona o processo de luta e construção da solidariedade com outros povos oprimidos, e, ainda, de forma individual a autoestima incluída na identidade concebe uma condição para uma estável base da

colaboração com o outro. Nascimento faz considerações importantes no que diz respeito a essa ideia de identidade afrocentrada:

Esse conceito parece ser o ponto mais difícil de ser assimilado pela consciência leiga e acadêmica no Brasil, certamente por força da ideologia da democracia racial. A ideia que permeia a reação de intelectuais brasileiros, até mesmo os mais sensíveis à questão racial, é que de modo quase inevitável essa autoestima afrodescendente, possibilitadora de articulação com o outro, se transformará num exclusivismo fechado ou num separatismo ressentido. Tal raciocínio conduz, de forma tão comum que parece uma espécie de reflexo condicionado, à denúncia do “perigo do racismo às avessas”. (NASCIMENTO, 2003, p. 320)

Na linha oposta a esse pensamento, Nascimento destaca que intelectuais negros do movimento da Negritude até afrocentristas afirmam que essa conquista da agência histórica pode conduzir não a uma espécie de segregação, mas à harmonia. Assim, o movimento da Negritude, segundo Nascimento (2003), compareceu com os valores africanos ao processo de construção do pós-modernismo e, também, colaborou para garantir aos povos produtores desses valores o seu devido lugar no elenco histórico dos construtores. O TEN para a autora teve uma missão parecida com o movimento da Negritude, o objetivo ao fundar o TEN era:

[...] um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. Antes que uma reivindicação ou um protesto, compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao Humanismo que respeita essencialidades. Não seria outro o sentido de tentar desafiar, desmascarar, e transformar os fundamentos daquela anormalidade objetiva dos idos de 1944, pois dizer Teatro genuíno- fruto da imaginação e do poder criador do homem- é dizer mergulho nas raízes da vida. E vida brasileira excluindo o negro de seu centro vital, só por cegueira ou deformação da realidade. (NASCIMENTO, 1997, p. 71 apud NASCIMENTO, 2003, p. 322).

Abdias, em seu discurso, apresenta o compromisso do TEN em colocar no centro de sua estética o resgate desse legado cultural e humano do africano no Brasil: “Ultrapassar o “primarismo repetitivo do folclore” e trabalhar a estética de origem africana numa arte de qualidade, criativa e original: assim definia o TEN a sua missão de romper o cerco do habitual confinamento da arte negra a contextos específicos do lúdico e do folclórico do Carnaval ou festa local”

(NASCIMENTO, 2003, p. 324). Além disso, considero necessário, ainda, destacar o comentário de Nascimento (2003) acerca da estética do TEN:

Contudo, tal missão não se restringia a uma discussão abstrata sobre o significado da estética. Era fundamentalmente um gesto de conscientização; Ao captar no palco a dimensão dramática e a especificidade sociocultural da experiência humana afro-brasileira, o TEN pretendia oferecê-la ao próprio negro como instrumento facilitador da construção da autoestima e inspiração para a resistência. Seria uma centelha a deflagrar o processo de despertar da consciência capaz de levar os afro-brasileiros a se unirem em uma luta comum para melhorar seu destino. Nesse ponto reside a mais profunda coerência da Negritude brasileira do TEN com a Negritude do movimento anticolonialista dos poetas de língua francesa. (NASCIMENTO, 2003, p. 324).

3.2 SORTILÉGIO II E DRAMA PARA NEGROS, PRÓLOGO PARA BRANCOS: NEGROS EM CENA

Na proposta de produzir uma dramaturgia que evidenciasse o negro foram escritas algumas obras dramáticas. Assim nasceu a antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos* (NASCIMENTO, 1961). A antologia é constituída de sete peças: a primeira parte da antologia inclui *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso; *O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé; *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco; *Sortilégio (Mistério Negro)*, de Abdias Nascimento; e *Além do Rio*, de Agostinho Olavo. Já, a segunda parte integra: *Filhos de Santo*, de José Moraes Pinho; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *O emparedado*, de Tasso Silveira. Diante dessas obras, propus abordar, nesta tese, um pouco do que esses textos propunham à época em que foram encenados.

3.3 DRAMATURGIAS DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO E SORTILÉGIO II, DE ABDIAS NASCIMENTO

Para a breve apresentação das demais montagens do TEN, dialogo muito com a tese de Girlene Ferreira de Carvalho: *A dramaturgia do TEN e do Teatro Profissional do Negro (TEPRON): Corpo e Identidades*. UFMG, 2017. A pesquisadora apresenta, em um de seus capítulos, uma divisão das peças do TEN voltadas para as temáticas predominantes: a religiosidade negra de matriz africana na antologia do TEN nas peças: *Filhos de Santo*, de José Moraes Pinho, *O castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, *Auto*

da *Noiva* de Rosário Fusco e *Além do Rio* de Agostinho Olavo; a respeito dos problemas e dos conflitos de identidade e não aceitação de sua cor: *O filho pródigo* de Lúcio Cardoso, *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, *O Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé, *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco, *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues e *O emparedado* de Tasso da Silveira; sobre conflitos na união entre brancos e negros: *Sortilégio*, *Anjo Negro*, *Castigo de Oxalá*, *Além do Rio*, *Auto da Noiva* e *O Emparedado*, de Tasso da Silveira. Ainda de acordo com Carvalho (2017) quando na obra *A língua portuguesa em Viagens*, somente três dos nove autores mencionados são afrodescendentes: Romeu Crusoé, de *Castigo de Oxalá*, Rosário Fusco, de *Auto da Noiva* e Abdias Nascimento de *Sortilégio*. O pesquisador Eduardo de Assis Duarte traz, ainda, um comentário importante de Abdias a respeito disso. Segundo Carvalho (2017), Abdias falou, em entrevista, da importância de se considerarem as produções literárias afro-brasileiras dentro de um conjunto amplo, que independe da condição de pele do autor. “Desconsiderar o trabalho de escritores e escritoras de epiderme clara excluiria muita gente, muito trabalho importante”, ele diz. (DUARTE, 2011, p. 20). No entanto, era indispensável que se iniciasse a escrita de uma dramaturgia negra brasileira, direcionada para assuntos da diáspora africana que necessitavam ser apresentados para a sociedade brasileira, e estes incluíam elementos e práticas oriundos das religiões afro-brasileiras. Essa pretensão do TEN foi consolidada na proposta cênica dos grupos contemporâneos da Bahia, de Pernambuco e do Rio Grande do Sul, questões que apresentarei mais adiante.

Outro ponto que me debruço é sobre como a proposta de se fazer arte negra ocorreu em montagens do TEN. Primeiramente, vamos à peça que foi escrita especialmente para o TEN: *O Filho Pródigo (1961)*, de Lúcio Cardoso. A peça colaborou de várias formas para o teatro brasileiro, como atesta Ferreira (2020):

Primeiramente por ser a primeira dramaturgia do teatro moderno brasileiro feita especialmente para um grupo de atores negros, pensando a complexidade do negro e o racismo. Após esta peça, Abdias do Nascimento incentivou outros dramaturgos a escrever para o grupo de atores negros, formando assim uma antologia de peças ligadas ao TEN- *Drama para Negros e Prólogo para Brancos*, organizada pelo próprio Abdias Nascimento, publicada em 1961 (FERREIRA, 2020, p. 4).

É importante ressaltar que, de acordo com a pesquisa de Ferreira (2020), Abdias não conseguiu localizar à época nenhum dramaturgo negro para pedir

a redação de uma peça, e, assim, convidou Lúcio Cardoso, um romancista branco, para executar tal feito, pois Abdias pretendia um teatro que buscasse representar a personagem negra brasileira de maneira mais profunda. A realidade da pessoa negra no Brasil da época do TEN era muito diversa da que vemos atualmente. Encontrar dramaturgos negros não era nada comum. Foram anos de luta do movimento negro pela aprovação de cotas raciais nas universidades públicas brasileiras, por exemplo. Além disso, necessitou de investimento na educação básica a fim de termos pessoas negras alfabetizadas e que concluíssem seus estudos.

Recentemente, no dia 18 de dezembro de 2021, a televisão brasileira completou 70 anos e a ausência de representatividade acompanha a história do veículo de comunicação mais popular do país, por exemplo. Nunca houve um diretor de novela negro no Brasil, até este ano de 2021. Segundo o site *guia negro*, o primeiro protagonista negro de novela brasileira era branco: A cabana do Pai Tomás, novela que foi ao ar na Globo entre 1969 e 1970, trazia um protagonista fazendo uso da técnica do *Blackface*⁴. O ator Sérgio Cardoso, branco, era o protagonista e pintava o corpo e o rosto de preto, usava perucas e chegava até mesmo a colocar rolhas no nariz. Ele foi escolhido pela agência de publicidade Colgate/Palmolive para dar vida ao escravo Tomás. A trama trazia uma história sobre o período da escravidão nos Estados Unidos e contava com nomes como Jacyra Silva, Haroldo de Oliveira, Isaura Bruno, Milton Gonçalves e Ruth de Souza.

⁴ *Blackface* é o nome dado para a caracterização de personagens do teatro com estereótipos racistas atribuídos aos negros. Na tradução literal do inglês, *blackface* significa “rosto negro”, em português. Os *blackfaces* surgiram no começo do século XIX nos Estados Unidos, como uma das atrações dos *Minstrel Shows* (shows de menestréis ou jograis), que eram bastante populares naquela época. Os atores brancos utilizavam carvão de cortiça e outras tintas para pintar os seus rostos de preto, com exceção dos olhos e lábios (estes eram realçados com uma coloração vermelha intensa). A intenção era representar personagens afro-americanos, satirizando e ridicularizando de modo extravagante os negros que, normalmente, eram apresentados com personalidades pejorativas (como ignorantes, bêbados, vadios e etc.). As apresentações tinham como público-alvo ex-escravistas e pessoas majoritariamente brancas. Fonte: <https://www.geledes.org.br/significado-de-blackface/>. Acesso 25/06/2022.



Figura 3: A cabana do Pai Tomás
Fonte: Guia Negro.

O Filho Pródigo (1961) foi um marco para o teatro brasileiro como aponta Ferreira (2020) e iniciou uma nova era, na qual além de atores negros, o TEN incentivou o surgimento de dramaturgos, encenadores e cenógrafos negros no Brasil, também, como consequência, possibilitou o surgimento de uma escrita dramaturgicamente direcionada aos negros brasileiros. A peça faz um intertexto bíblico com a parábola bíblica do filho pródigo (Lucas, 15, 11-32), porém, na peça, o protagonista Assur foge com a peregrina branca, mas quis voltar para suas origens. O tema do relacionamento inter-racial também aparece em *Sortilégio* e *Além do Rio*, de Agostinho Olavo. A peça teatral *Além do Rio* (1961) foi escrita em 1957 para apresentação do TEN. O autor resgatou o mito grego de Medeia, uma rainha africana, apaixonada por um homem branco, que acaba com a vida dos filhos, para tanto, a peça mescla ritos culturais em terras brasileiras. Medeia foi escrita por Eurípedes, no ano de 431 a.C., e sua primeira apresentação deu-se em Atenas. A respeito da peça, Silva (2016) apresenta uma breve crítica:

O mito grego *Medea*, de Eurípedes, representa a transfiguração do sentimento humano capaz de ir desde um amor inconsequente, até o ódio mortal. Medeia canaliza todo seu amor em ódio por Jáson, um desejo de vingança que lhe fortalece. Dessa forma, ela consegue matar a noiva de Jáson, Creusa, filha do rei de Corinto e assassinar os próprios filhos para punir seu marido, já que sem as crianças, ele não daria continuidade a sua linhagem (KURY, 1999, p. 15 *apud* SILVA, 2016, p. 2).

A peça *Além do Rio* (1961) é uma montagem dividida em dois atos, que discute o mito grego de Medeia, a mãe assassina, em um deslocamento para o

Brasil do século 17, feita por Agostinho Olavo. A personagem Medea, do autor Agostinho Olavo, é uma rainha africana, Jinga, que traiu seu povo pela paixão por um homem branco, Jasão, comerciante de escravos. Ela permitiu uma emboscada com membros de sua própria tribo que foram levados ao navio negreiro para o Brasil, em condições sub-humanas no porão da embarcação, enquanto ela se divertia com o amante branco. Antes mesmo de deixar a sua terra natal, ela matou o próprio pai e envenenou o irmão. Jinka foi batizada pelos brancos no Brasil e recebeu o nome de Medea, desde então, não fez mais feitiços, pois havia prometido isso ao companheiro. O comerciante de escravos a instalou em uma ilha e ela teve dois filhos de cabelos loiros. Jasão aos poucos foi se afastando da amante negra e se aproximando de Creusa, filha branca de Creonte, pois tinha planos de se casar com ela. Quando Medea toma conhecimento do plano de Jasão, por meio de Egeu, capitão do navio (que se oferece para levá-la de volta à África), Medea fica enfurecida e lança um feitiço mortal para acabar com a vida da jovem noiva. Creusa morre, e para consumir a felicidade de Jasão, ela, como forma de vingança, decide assassinar os próprios filhos, para que o pai não os levasse. Olavo, ao colocar Medea como uma rainha africana, revela um dos objetivos do TEN que é o resgate da ancestralidade (traço que se mantém nos grupo de teatro negro contemporâneo que me direciono nesta tese). Além disso, assim como em *Sortilégio* e *o Filho Pródigo*, a peça condena a obsessão do negro pela pessoa branca, como forma de revelar a importância de valorizar a negritude e suas tradições.

Outra temática crucial do TEN é a intolerância religiosa, que aparece na peça *O castigo de Oxalá*, assim como, *também*, nas peças contemporâneas selecionadas para esta tese. Estreada em 26 de janeiro de 1961, no Teatro da Escola Dramática Martins Pena, no Rio de Janeiro, a peça viria a compor a série de produções teatrais realizadas pelo TEN, entre os anos de 1944 a 1968. A obra de Romeu Crusoé narra o drama de alguns moradores do sertão da Bahia em torno da madeireira de Raimundo, homem negro empreendedor que discrimina aqueles que participam de cultos de matriz africana. Raimundo é patrão de Sidro e Belarmino. O primeiro é “um mulato desembaraçado, um pouco arrogante, revoltado. É inteligente, um pouco instruído” (CRUSOÉ 1961, p. 77). Já o segundo, demonstra “pouca inteligência. É simples, quase ingênuo, conformado e contente da própria sorte” (CRUSOÉ, 1961, p. 77). Conforme apresenta Pinheiro (2014), os negros Isidro,

Belarmino e Rita, que eram empregados de Raimundo, tinham o hábito de frequentar o terreiro de Pai Felipe, líder religioso daquela região dotado de poderes, aparentemente, enviados pelos deuses iorubas do candomblé e da umbanda. Os rituais religiosos aconteciam, muitas vezes, ao longo do dia naquele terreiro e começavam ao som de atabaques, conduzidos nas vozes dos adeptos que executavam cantos introdutórios em homenagem ao Orixá Ogum, deus dos guerreiros para os iorubás que lembra São Jorge, santo católico popularmente conhecido como o “Santo Guerreiro”, conforme podemos observar no trecho:

“(Aumenta o barulho dos atabaques. Um câro de vozes masculinas e femininas canta, acompanhado de palmas, um ponto de terreiro que pode ser): Lá vem Ogum, /Montado em seu cavalo, /Carregando em sua lança, /Com a sua espada de lado. /A mata é vossa, /Deixa correr, /Vamos sarava/ Ogum Megê” (NASCIMENTO, 1961, p. 82)

Há outros trechos que fazem referência a Ogum na peça: “Na sua aldeia tem/Os seus caboclos, /Na sua mata tem/A cachoeira, /No seu saiote tem/Pena dourada, /Seu capacete brilha/Na alvorada” (NASCIMENTO, 1961, p. 94) e “Na Umbanda, êle é caboclo/ Que veio lá de Massuí/ Trouxe arco e trouxe flexa/ Para vir brincar aqui. /Rê, rê, rê, rê, rá, / Na Umbanda, êle é caboclo, / Caboclo Tupinambá.” (CRUSOÉ, 1961, p. 108). Raimundo, na peça, é contra os costumes africanos partilhados por seus empregados: “Vagabundagem ao tom de caixa” (CRUSOÉ, 1961, p. 81) uma das falas que ele usa, em um diálogo com Leonor, quando define o comportamento dos que se envolvem nos cultos de matriz africana. Raimundo também age com discriminação com Pai Felipe, o líder religioso. A personagem caracteriza o pai de santo como “um bom protetor da malandragem”, em uma conversa com a esposa, temos:

RAIMUNDO
(entrando pela estrada)
- Puxa! Estou com uma dor de cabeça, chega está tinindo.
LEONOR
-O que será?
RAIMUNDO
-Sei lá! Contrariedades! [...]
LEONOR
-Quem sabe se isso não é coisa do invisível?
RAIMUNDO
-Que invisível? Lá vem você! ...
LEONOR
-Você vive aí zombando de Pai Felipe... Você devia ir lá.

RAIMUNDO

-EU!?... Fazer o quê? Você está é maluca! Que Pai Felipe, que nada! Deixa de tolice.

LEONOR

-Não: que ele é um bom protetor, lá isso é.

RAIMUNDO

-Um bom protetor da malandragem.

LEONOR

-Raimundo!?...

RAIMUNDO

-Que dor, meu Deus (Transição)

-Então, você acha que aquilo é vida? Noite e dia naquele baticum infernal?! Eu não preciso d'ê, não. Preciso é de trabalhar, isto, sim. O trabalho é a minha seita. (CRUSOÉ, 1961, p. 113).

Alguns dias depois, Ernesto tem uma melhora em seu quadro de saúde e Raimundo o convida para trabalhar em sua propriedade. Ernesto aceita rapidamente, pois teria a chance de reconquistar Leonor. Para isso, faz várias tentativas ao longo da trama na direção de Leonor. Uma delas é propor a sua amada para que fugissem juntos daquele lugar, deixando para trás o “urubu rei”, apelido dado ao companheiro de Leonor. Apesar disso, Leonor resiste aos abusos do empregado. No entanto, em determinado momento, Raimundo, companheiro de Leonor, toma conhecimento dessas investidas de Ernesto, pois, Rita, que ouvia todas as conversas, conta toda a trama. Raimundo fica enfurecido, diante dessa descoberta, porém perdoa a esposa por acreditar na lealdade dela. Os laços afetivos a partir daí, entre o empregado branco e o patrão negro, ganham nuances de ódio e vingança. Para fugir levando Leonor consigo, Ernesto contrata Isidro para colocar fogo na reserva de madeira do patrão. Isidro, também negro, pelo fato de nunca ter gostado do chefe, aceita a proposta. Na noite do crime, Ernesto agarra Leonor e a pressiona a fugir. Raimundo, após essa ação, nota o descaramento de Ernesto e, portando um revólver, atira contra Ernesto, que usa Leonor como escudo, o que acaba matando-a. Ainda mais furioso Raimundo atira e mata Ernesto. Todos esses acontecimentos fazem com que os empregados acreditem que Oxalá, divindade do panteão ioruba, teria castigado Raimundo, pelo fato de seu preconceito e falta de fé: em pouco tempo ele perdeu sua companheira e sua fonte de riqueza: a madeireira.

Os empregados de Raimundo Isidro, Belarmino e Rita, frequentavam o terreiro de Pai Felipe, líder religioso daquela região que portava de poderes supostamente enviados pelos deuses lorubas do candomblé e da umbanda. Ao longo do dia no terreiro de Pai Felipe aconteciam muitas vezes rituais religiosos que

começavam com o som dos atabaques acompanhado das vozes dos adeptos que cantavam em homenagem ao orixá Ogum, deus dos guerreiros para os iorubas muito associado a São Jorge, santo católico conhecido como o santo guerreiro:

(Aumenta o barulho dos atabaques. Um câro de vozes masculinas e femininas canta, acompanhado de palmas, um ponto de terreiro que pode ser): Lá vem Ogum, / Montado em seu cavalo, / Carregando em sua lança, / Com a sua espada de lado. / A mata é vossa, / Deixa correr, / Vamos saravá / Ogum Megê. (NASCIMENTO, 1961, p. 82).

Raimundo não aprova os hábitos africanos compartilhados por seus empregados. Uma das expressões que ele usa para se referir a isso é: “Vagabundagem ao tom de caixa” (NASCIMENTO, 1961, p. 81). Ele faz uso dessa fala em um diálogo com Leonor, quando interpreta o comportamento daqueles que participam dos cultos de matriz africana. Raimundo também age com discriminação com Pai Felipe, líder religioso. Ele caracteriza o pai de santo como “um bom protetor da malandragem”. O personagem Raimundo representa para Pinheiro (2014) uma forma do autor Romeo Crusoé revelar a sociedade aristocrata e preconceituosa do Brasil no século XX. É possível notar na dramaturgia o desejo de Raimundo de tornar-se branco: “Raimundo (para Leonor) -Talvez até eu fique branco, lavando o rosto na mesma água que você lavou.” (NASCIMENTO, 1961, p. 96) “Raimundo - Olhe, eu, de tanto ficar perto de você, já estou ficando branco. Você está-me pegando brancura por todo o corpo.” (NASCIMENTO, 1961, p. 106). Só após o incêndio na madeireira e a morte de Leonor que Raimundo implora perdão a Pai Felipe: RAIMUNDO – “[...] Pai Felipe, me perdoe! Eu me arrependo de tudo o que disse ao senhor. Eu prometo que vou frequentar o seu terreiro!” (NASCIMENTO, 1961, p. 125).

Assim, o dramaturgo e romancista pernambucano Romeo Crusoé contribuiu para o TEN com uma peça que apresenta o preconceito do personagem negro Raimundo, abastado dono de madeireira, que usa a “máscara branca” como apresenta Fanon (2020). Raimundo nega suas raízes quando não admite os costumes afro-brasileiros praticados por seus empregados. A peça apresenta a intolerância religiosa e expõe, por meio de Raimundo, como o projeto colonialista do mito da democracia racial foi bem-sucedido.

Em *O Auto da Noiva*, de Rosário Fusco, temos um texto escrito especialmente para o TEN. O enredo trata da filha de uma família de negros que quer se casar com o namorado negro, porém, ela também está envolvida com um homem

branco. Como está dividida entre os dois, ela se encontra com o branco, que é assassinado pelo noivo dela. Posteriormente, a personagem descobre que está grávida do branco, perde o filho e se casa como noivo negro, já se sentindo livre da obrigação de “clarear”. A profecia se concretiza.

Nesta peça, temos, conforme aponta Rezende (2017), um triângulo amoroso entre uma mulher negra e dois homens: o negro e o branco. O primeiro, ela tem que se unir, já o segundo existe o “dever” de conceber para clarear seus descendentes, como já havia feito sua mãe, de acordo com o pensamento do branqueamento. Há, neste contexto, dois grupos de corpos negros, duas famílias e uma promessa da união de dois jovens. O destino reserva à moça, no entanto, uma obrigação⁵. O fato de consuma. O corpo da moça gera outro corpo, porém a gestação é interrompida pelo autor. Seu noivo sacrifica o homem branco, lavando sua honra com sangue. Ao mesmo tempo, a moça se liberta do filho bastardo no ventre e resgata sua negritude. O corpo negro é tornado puro, limpo.

A história nesta peça é reescrita e não reproduzida. Rezende (2017) expõe ainda neste drama, que o corpo branco e o corpo negro, desde o início, são tomados como peças de um jogo de xadrez, encontram-se entrelaçados. Um precisa do outro e as relações entre eles nem sempre são hierárquicas ou de poder, nem sempre há uma lógica racional que explique essas relações: há uma predestinação para a menina: tanto pode ser envolver-se com um branco para clarear sua descendência quanto com um negro a fim de fortalecer e reafirmar o seu valor e sua ancestralidade. As duas possibilidades podem se tornar realidade. Tudo na peça leva a pensar que a moça não se envolve unicamente por prazer, mas que sua sina a conduz, como se uma obrigação tivesse que ser cumprida. O branco não prevê, quando se envolve com uma mulher negra, que terá um destino trágico. Assim, o desfecho tinha tudo para ser a continuidade da ruptura da cor e tudo que está associado a ela (história, memória, identidades), no entanto, ocorre, de forma fortuita, a união entre a filha e o noivo e a morte do branco e do filho que seria fruto da união do branco com a negra. Importante ressaltar a reflexão de Rezende (2017) acerca disso:

⁵ As obrigações geralmente determinam o grau de um iniciado, alguns até as usam para determinar uma certa hierarquia, pois após os 7 anos de iniciada, a pessoa passa a poder fazer algumas coisas que antes não poderia, passam a ter certa superioridade que os demais irmãos de santo. Fonte: <https://educayoruba.com/obrigacao-no-candomble-tudo-que-voce-precisa-saber/>. Acesso em 25/06/22.

O branco é o que se almeja. É preciso alvejar, clarear, no entanto, no contexto, quem suja é o branco; e o negro, em sua negra cor, é quem clareia, é o responsável pela limpeza, por clarear a sujeira que o branco produz. Um jogo de cores que representa um corpo social, ambíguo, inserido na sociedade brasileira (REZENDE, 2017, p. 134).

Outra peça que destacamos em que ficam evidentes questões sociais, raciais e religiosas é *Filhos de Santo*, do pernambucano José Moraes Pinho. A peça de três atos acontece em um bairro pobre de Recife. Na montagem, uma família negra e pobre tenta se reerguer fundamentada na religião e na articulação de poder de um pai de santo chamado Roque, apresentado na peça como autoritário e oportunista. Ana, que trabalhava engomando roupas para sobreviver, vê a desestruturação de sua família quando uma de suas filhas, Laurinda, adquire tuberculose e o filho, Lourenço, fica foragido após um desentendimento entre ele e a polícia, em um ato grevista. O drama se instaura quando Lindalva, a filha caçula, jovem e atraente, mantém encontros com um médico branco casado, na expectativa de se casar com ele e tirar a família deste declínio. Tudo piora com a volta de Roque, que após um tempo fugido na Bahia, volta a Recife para fundar um terreiro de candomblé. Roque deseja Lindalva obcecadamente. Essa paixão irá resultar no fim total da família, com a morte de Lourenço e Ana. É possível encontrar na fala de Abdias Nascimento (1997) o seguinte comentário a respeito de *Filhos de Santo*:

O texto entrelaça questões de misticismo e exploradores de Xangô (o candomblé da região) com a história de trabalhadores grevistas perseguidos pela polícia) paixão mórbida de um branco pela negra Lindalva, que se torna tuberculosa pelo trabalho na fábrica (NASCIMENTO, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, p. 77,).

Augel (2000) menciona, no que se refere às montagens de *Drama para Negros*, que em algumas peças, os autores pretendem fazer sobressair o drama real e cruelmente brasileiro de uma enorme maioria dos descendentes de africanos, os quais a personalidade está dividida entre: a aceitação e a não aceitação de si mesmo e de suas características físicas; a internalização de uma idealização inalcançável, a do ego branco, com todos os predicados positivos de beleza e nobreza que a ideologia racial revelou. Para a autora citada, muitas peças tematizam esse dilaceramento íntimo e os mecanismos de compensação dessa frustração irremediável, como, por exemplo, *O filho pródigo*, *Anjo Negro* e *O emparedado*. Em

Anjo Negro, de Nelson Rodrigues, o personagem Ismael, negro, se casa com Virgínia, que é branca, depois de a ter violentado. O horror de sua própria cor é tão grande que Ismael obriga o casal a viver completamente isolado e o desprezo de ambos a todos os negros chega ao ponto de levar Virgínia a assassinar seus próprios filhos. “Antes deles nascerem [...] tu já os odiavas. Porque eram meus filhos [...] E porque eram pretos e se pareciam comigo” (RODRIGUES, 1961, p. 342). Posteriormente, Ismael vai cegar a filha branca, para que esta não veja a cor negra do pai e cresça na ilusão de possuir um pai branco, de grande beleza, dizendo a ela que “os outros homens-todos os outros - e que são negros, e que eu...eu sou branco, o único branco” (RODRIGUES, 1961, p. 358). Devo concordar com Augel (2000): “Mas o fato é que o estigma da raça inferior e negativa está ali, feroz e gritante, sem nenhum, absolutamente nenhum traço positivo ou atenuante” (AUGEL, 2000, p. 11). Já na peça *O Emparedado*, de Tasso da Silveira, a montagem foi inspirada no poeta negro Cruz e Sousa, porém, sem o caráter biográfico. O autor afirmava que ele queria transmitir a essência da vida, a ânsia tremenda da beleza e o tremendo sofrimento. Esse sofrimento se traduz, como afirma Augel (2000), no fato da personagem principal na peça, João da Cruz, não se aceitar como era. Considerando a sua cor um “calabouço”, “profunda desgraça” e sendo atormentado por uma sede insaciável pelo branco, considerado a síntese da beleza e da perfeição, inatingível para alguém da sua “raça maldita”. Havia (e ainda ocorre!) insistente e difundida afirmação de que o representante máximo do simbolismo brasileiro se caracterizava por essa negação de si mesmo e da sua cor, em uma busca lírica e atormentada pelo branco, afirmação muito rejeitada pelos estudiosos afro-brasileiros, aqui na peça se encontra repetida e validada.

Por último, e não menos importante, a montagem *Aruanda* (1946), de Joaquim Ribeiro, a peça, conforme aponta Moraes (2016), apresenta uma estranha relação que envolve mistério e sensualidade, entre Rosa Mulata e o deus Gangazumba, com quem ela se encontra por meio de seu marido, Quelé, que recebe o espírito da entidade. Na peça, autor aborda temas relacionados à religiosidade afro-brasileira por meio do candomblé. No entanto, considerando o objetivo do TEN que é apresentar a diáspora negra materializada em suas montagens, como forma de resgate da cultura africana que reside em nosso país dentre muitos outros aspectos que já foram apresentados no início deste capítulo, o autor Joaquim Ribeiro apresenta

algumas posturas que considero problemáticas, como a forma em que a religiosidade é tratada e o papel da mulher na peça, irei comentar adiante. Já os aspectos que considero potentes na peça é a forma como o orgulho de nossa negritude aparece por meio da fala do Pai João, conforme diálogo abaixo:

Cena III

ZÉFA- Pai João, praquê tu gosta da noite?

PAI JOÃO- Pruquê a noite é preta, tia Zéfa (*continua a descer a ladeira monologando*). A noite é pêta, sempre foi pêta desde o meu tempo de menino, hum hum. A noite é bonita praquê se parece com a pele da minha gente. Hum. Hum. Branco só gosta da pretidão pradromi, pêto não. Quando eu era neguinho lá na fazenda do engenho, di noite ieu fugia da senzala e ia pular no terrero, hum hum e o feito andava dizendo que Romãozinho, rondava a casa grande i era eu. Também quando ieu era moleque taludo todas noite ieu ia bulir com as mucamas de Ya-Ya l ela se ria, inté me chamava prá bulir. Dispoz que me botaram no eito, também não tinha vontade de drumi. Gostava de ficar oiando as estreias (olha demoradamente para o céu). O intão gostava de cantar lundu (*começa a cantar a meia voz*). Não me lembro! Não me lembro! (com tristeza na voz). Tá tão longe, tá lá na véia noite. A noite é pêta sim! É tão pêta que ninguém me via deitado com Maria Conguê de baixo da gameleira do outro lado do riacho, ninguém via! Noite escura esconde pêto fujão, ninguém viu quando ieu fugi pro quilombo, ninguém! (olha para o céu com tristeza e demoradamente). Louvado seja a pretidão da noite. No fundo da noite, pêto...mulato...quiolo... (*levanta-se e dá um passo a frente*) inté branco! Todos se parece. Me leva noite, me leva. (*Continua a andar, demonstrando no semblante grande tristeza e desaparece*) (NASCIMENTO, 1961, p. 290-291).

Na fala de pai João aparecem imagens positivas relacionadas à noite, à escuridão: “a noite é bonita porque se parece com a pele da minha gente” (NASCIMENTO, 1961, p.290-291). O poder dessa fala reside no orgulho de ser preto, fazendo uma analogia com a beleza da noite. A noite que auxilia na fuga da escravidão: “Noite escura esconde pêto fujão, ninguém viu quando ieu fugi pro quilombo, ninguém!” A noite que iguala a todos: “No fundo da noite, pêto...mulato...quiolo...[...] Todos se parece!” (NASCIMENTO, 1961, p. 290-291).

No entanto, a peça que propõe apresentar a religiosidade do candomblé me parece problemática em dois pontos: a forma como a religiosidade é tratada e a figura feminina. Em relação ao primeiro, seguem dois trechos que irei explicar e comentar:

Trecho 1

(...)

ROSA- Candomblé está matando o meu homem.

ZÉFA- Credo, Rosa Mulata! Na fé de Oxalá não fale assim não.

ROSA- Está sim, Tia Zéfa. Tôda vez que êle vai ao terreiro, volta cansado...frio...quasi morto...com o corpo doído...e a alma estraçalhada...

ZÉFA- Ele é cavalo. Precisa ir. Óia, se Quelé deixá de ir, é pió...

ROSA- Não. Eu não acredito nisso (NASCIMENTO, 1961, p. 291).

Do meu ponto de vista, relacionar o candomblé a algo que está matando, não coloca a religião, nesta peça, como algo bom e positivo. Isso é reforçado na fala de Rosa quando ela ainda apresenta a forma como ele chega do terreiro: “[...] volta cansado...frio...quasi morto...com o corpo doído e a alma estraçalhada...” (NASCIMENTO, 1961, p.291). Mesmo com o argumento de Zéfa que relata sobre o fato dele ser “cavalo” no terreiro, não há uma continuidade de sua fala em que poderia, brevemente, ter explicado as razões pelo cansaço de Quelé (marido de Rosa), penso que esse recorte é crucial, visto que estamos tratando de um teatro que busca, justamente, desconstruir estereótipos racistas das religiões de matriz africana. Assim, concordo com Augel (2000) quando ressalta que: “uma leitura atenta pode evidenciar que muitos dos combatidos estereótipos negativos com que era envolvido o afro-brasileiro continuam presentes naquela coletânea” (2000, p. 9). O outro ponto questionável se relaciona à forma como a figura feminina aparece na peça. Em um dado momento, Quelé ouve a confissão de Rosa para a velha Zéfa, assumindo que ela é infiel ao marido quando este está incorporado sob o espírito de Gangazumba, de Aruanda:

Trecho 2

(...)

QUELÉ- Maldita! Três vezes maldita! Ouvi dos seus lábios toda a confissão. (*chicoteando a velha*). Para fôra, peste encarquilhada. (A velha foge. Rosa fica imóvel diante da cólera de Quelé).

CENA VI

(Quelé e Rosa)

QUELÉ- Para seu castigo, cachorra, o chicote seria um prêmio. Você merece coisa pior: hei-de te esfolar viva com este punhal para que eu possa beber teu sangue como quem bebe veneno e jogar sua carne estraçalhada na ribanceira para pasto dos urubus. (*agarra Rosa que se ajoelha*).

ROSA- Mata-me, Quelé, mata-me...

QUELÉ- Vou te matar sim, cachorra, Hei-de retalhar sua pele com a volúpia de quem esculpe a imagem da traição.

(...)

ROSA- Mata-me. Liberta-me logo da vida.

QUELÉ- Ah, desgraçada, quer que eu te liberte...que te mande para Aruanda...que te leve para junto dele..Ah, quer ainda me trair além da vida, livre de mim, distante de mim. Não, marafona. A morte não será o seu castigo, pois seria a sua libertação. Não, maldita, alma de cadela. Cortarei os teus seios, deformarei o seu corpo, mas você ficará prês a ao mundo e à vida para sofrer, para penar também...(...)
(NASCIMENTO, 1960, p. 305-306).

O trecho é longo e antecede a cena final, em que o rosto e o peito de Rosa Mulata são esfaqueados por Quelé. A peça encerra com Rosa Mulata sendo abandonada por Gangazumba, pois se tornara feia e Quelé gemendo como uma “besta à procura de fêmea” (NASCIMENTO, 1960, p. 306). Com o olhar contemporâneo, é possível analisar o quão misógina é esta peça, bem como outras da coletânea já anteriormente descritas, visto que e a mulher é chamada de maldita e a senhora idosa leva chicotadas de Quelé. Essas violências físicas contra as duas figuras femininas são o ponto alto da peça, que encerra com uma cena terrível de Quelé agindo com violência contra duas mulheres negras, sendo Rosa Mulata rebaixada, desfigurada literalmente como forma de punição.

Diante disso, pergunto-me: em que ponto a peça alcança em maior medida a elevação da figura negra? Com um desfecho desses, questiono o alcance da montagem até o objetivo dela. Minha breve reflexão procura revelar as contrariedades também relacionadas ao tempo histórico ao qual as peças pertencem, o fato de termos somente homens como dramaturgos, o fato de poucos serem negros. Acredito que tudo contribuiu para que os temas apresentados fossem trabalhados de forma tão problemática e carregados de estereótipos.

Para finalizar a retomada das peças do TEN, seleciono uma montagem que se tornou o ponto alto da produção de Abdias: *Sortilégio II*. A peça foi reescrita trinta anos depois por Abdias e considero interessante comentar a respeito dessa atualização. Em 1951 foi escrita a peça *Sortilégio*, que por seis anos ficou proibida pela censura de entrar em cena, conforme apresenta Nascimento (2003). Importante salientar que Abdias foi um dos membros da Associação de Críticos Teatrais, criada em 1948, para organizar um protesto e iniciar uma tomada de medidas judiciais contra a instituição da censura, poder exercido pela polícia. A associação foi criada como forma de resposta à proibição da apresentação de duas peças de Nelson Rodrigues: *Senhora dos Afogados* e *Anjo Negro*, a última peça escrita para o TEN

conforme já apresentado. *Sortilégio* foi liberada posteriormente, e teve sua estreia em 21 de agosto de 1957, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, encenada pelo TEN.

Em seguida, irei apresentar um breve contexto da peça *Sortilégio I* antes de apresentar a análise da reescrita da peça, a qual será meu foco. No recente artigo intitulado “Teatro Negro no Brasil: Uma análise de “*Sortilégio*”, de Abdias do Nascimento, as autoras Batalini e Feldman (2021) fazem uma breve análise de *Sortilégio I*. Essa peça remete à atmosfera do misticismo que permeia a obra, aliada ao “mistério” que, de acordo com a pesquisadora Leda Martins (1995), além de evocar o culto a divindades ancestrais, aponta à modalidade teatral da idade média da Europa, os “Mistérios”, que, como em *Sortilégio*, “evidenciava o uso híbrido de canções, coros, recursos sonoros e plásticos variados” (MARTINS, 1995, p.104).

Para Batalini e Feldman (2021) a crítica situava *Sortilégio* em um lugar “mais livre”, do poético, do mistério, denominada drama, no que se refere à existência de uma tensão, de um conflito entre os anseios da personagem que conduzem à ação. Ou ainda, como destaca Elisa Nascimento (2004), em “drama lírico” “apoiados, possivelmente, no conflito intrassubjetivo do sujeito/personagem; não podemos deixar de considerar também o extrassubjetivo, que possui grande espaço na peça, ou seja, as questões culturais/sociais, remetendo a traços do épico. Emanuel vivencia um conflito interno no que tange à identidade e cultura negra e à eurocêntrica, mas, também, externo, a partir do lugar relegado a ele nesta sociedade (ao indivíduo negro, à sua raça), e, ainda, a falta de espaço para ele e sua história.

Neste recorte, meu foco será a produção escrita de *Sortilégio II*, pois de acordo com Abdias, na reescrita a essência da peça se manteve, com a inserção de mais personagens mulheres na cena em relação à primeira montagem. Primeiramente, apresento um breve resumo da peça: constitui uma fábula moral, que origina uma metáfora da situação do negro no Brasil. Emanuel, advogado negro, renega sua cultura e religião negra por desejo de ascensão social. Independentemente de amar Ifigênia, mulher negra, se casa com uma mulher branca, Margarida. A esposa trai Emanuel que, humilhado, acaba por matar Margarida. *Sortilégio*, como aponta Nascimento (2003), já no termo que intitula a peça “mistério”, além de convocar o culto de divindades ancestrais, refere-se também à modalidade de teatro medieval da Europa: os Mistérios, que da mesma forma como ocorre em *Sortilégio*, são utilizados uso híbrido de canções, coros, recursos sonoros e plásticos

variados. Nascimento (2003) apresentou alguns comentários da crítica da época, irei mencioná-los para que tenhamos uma ideia da recepção que a peça teve na época:

O gênero escolhido é um dos mais difíceis, exige uma vigilância a fim de que a emoção permaneça, não caindo o espetáculo no timbre “artificial”. [...]. O autor caminhou sobre um fio de navalha; em obras desse tipo de acertar é bem difícil. Abdias do Nascimento acertou muitas vezes e como ator (FONSECA, J.P.M. 1966 *apud* NASCIMENTO, 2003, p. 331).

Também havia a percepção da peça como um drama lírico:

[...] 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. [...] na verdade o que se mistura, em combinação literária de projeção admirável, é a questão racial à poesia da macumba carioca (FILHO, Adonias, 1958 *apud* NASCIMENTO, 2003, p. 331).

O advogado Emanuel, homem negro, casado com uma mulher branca, é trabalhado pelos deuses e pelas filhas - de - santo num ritual de reposição de axé. O tempo todo, na peça, a macumba está presente, “amarrando” as cenas, e assume funções provocadoras ao intervir no desenrolar da ação. Os movimentos de Emanuel são controlados pelos deuses que manuseiam a cena, enquanto aparece Exu, que funciona como eixo da desconstrução, recomposição da personagem. Emanuel é católico, colocado na peça como um homem que seguiu os padrões da vida ocidental, como podemos observar:

Invocam Obatalá...para eles o maior dos Orixás. Depois vem Xangô...Oyá Inhansan...Omulu...Yemanjá...É Deus demais para uma única eternidade. À meia noite desce Exu. O pessoal vem cumprir obrigação aí no pegi. Então eu aproveito o caminho livre (bem humorado) Exu é um boa-vida. Não pode ouvir doze badaladas...sem sair atrás de charuto e cachaça...(pensativo) Imaginem... eu falando como se também acreditasse nessas bobagens...Eu, o doutor Emanuel, negro formado... que aprendeu o catecismo...e em criança fez até a primeira comunhão! Pobre da velha mãe...trabalhava duro...lavando roupa pra fora...limpando...cozinhando...Às vezes até à noite...ganhando dinheiro para os meus estudos...Mas na hora de dormir ela não falhava: sempre ao meu lado... (NASCIMENTO, 1979, p. 61).

Emanuel apresenta-se como “doutor” Emanuel, negro formado, que estudou catecismo e fez primeira comunhão. O orgulho de Emanuel ao declarar-se praticante do catolicismo (religião do branco colonizador) aparece nesse modelo ocidental de vida. As palavras de Fanon (2020) dialogam muito com a trajetória de Emanuel:

Pois o negro já não precisa ser negro, mas precisa sê-lo diante do branco. Alguns teimarão em nos lembrar de que a situação tem duplo sentido. Respondemos que isso é falso. O negro não tem resistência ontológica aos olhos do branco. Os negros, de um dia para o outro, passaram a ter dois sistemas de referência em relação aos quais era preciso se situar. Sua metafísica, ou menos pretensiosamente. Seus costumes e as instâncias às quais remetem foram abolidos, pois estavam em contradição com uma civilização que eles desconheciam e que lhes foi imposta. (FANON, 2020, p. 125).

Esse modelo de civilização imposta em *Sortilégio II (1979)* fica evidente na predileção de Emanuel pela religião católica, o título acadêmico de direito que lhe garante o *status* de “doutor” e o casamento com a mulher branca. O conflito interno de Emanuel entre a religião de matriz africana e a católica está explícito no trecho citado, o que indica que ao negro, como menciona Fanon (2020), sempre coube enfrentar o olhar branco. Esse olhar que sempre se constituiu um peso e passou a oprimir o negro e seus costumes. Assim, para sobreviver, pertenceu ao negro (e no caso aqui Emanuel) a “máscara branca” (FANON, 2020), os modos e os costumes do branco, como forma de pertencimento e acesso a um mundo com dignidade. Sabemos o quão ilusório esse lugar é, e como é árduo estar ali, negando a si mesmo, como Emanuel o faz (NASCIMENTO, 2003). No decorrer da peça, Emanuel vai ao encontro de si mesmo, pouco a pouco. Considero importante destacar esta cena mais ao final da peça, no qual Emanuel afirma sua libertação da máscara branca:

*Soam doze badaladas. Emanuel espia a ribanceira e compreende.
Ifigênia desapareceu.
Ponto de Exu.*

Meu Exu brincalhão
Está nas encruzilhadas
De Ogun companheiro-irmão
Me livra de atrapalhadas
Coro: Laroiê, Axé!

Na encruzilhada do negro

Tem agressão da polícia, tem
 Estupro de negra, violação
 Tem muita dor muita sevícia
 Desde o tempo da escravidão.

Chicote no lombo, ê!
 Cativo, opressão, ê!
 Coro: Liberdade, quilombo,ê!
 Pra nossa revolução, ê!
 Laroîê, Axé!

Caminhos da meia-noite
 Charuto marafo dendê
 Mensageiro do Axe forte
 Galo preto deste conguê
 Coro: Laroîê, Axé!

Coro: Chicote no lombo, ê! etc.

E EMANUEL

São eles. Vêm subindo. Me levaram as duas: a esposa e a mulher amada. Me roubaram tudo. Melhor. Muito melhor assim. (gritos de triunfo, intercalados com riso alto até o momento em que entra no pegi) 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. (Enquanto fala, tira a camisa, as calças, fica só de tanga. Vai atirando tudo pela ribanceira abaixo) Tomem seus troços! Com estas e outras malícias vocês abaixam a cabeça dos negros...Esmagam o orgulho deles. Lincham os coitados por dentro. E eles ficam domésticos...castrados...bonzinhos...de alma branca...Comigo se enganaram. Nada de mordança na minha boca. Imitando vocês que nem macacos amestrados. Até hoje fingi que respeitava vocês...que acredita em vocês. Margarida muito convencida que eu estava fascinado pela brancura dela! Uma honra para mim ser chifrado por uma loura. Branca azeda idiota. Tanta presunção e nem percebia que eu simulava...procedia como pessoa educada, ouviu? Como mulher você nunca significou nada para mim. Olha: que, tinha nojo era eu. Aquelas coxas amarelecidas que nem círio de velório me reviravam o estômago. Seu cheiro? Horrível! O pior: teus seios mortos de carne de peixe. E o nosso filho...lembra-se? Outro equívoco...novo engano de sua parte. Você o matou para se desferrar da minha cor, não foi? Mas ele era também seu sangue. Isto você deixou de levar em conta. Que eu não poderia amar uma criatura que tinha a marca de tudo aquilo que me humilhou...me renegou. Desejei um filho de face bem negra. Escuridão de noite profunda...olhos parecendo um universo sem estrelas...Cabelos duros, indomáveis...Pernas talhadas em bronze...punhos de aço...para esmagar a hipocrisia do mundo branco...

FILHA I

Aniquilar os falsos sonhos da brancura.

EMANUEL

Brancura que nunca há de me oprimir, estão ouvindo?
(NASCIMENTO, 1979, p.121-122)

A frase de Emanuel: “sou um negro liberto da bondade. Liberto do medo. Liberto da caridade e da compaixão de vocês” ilustra muito bem esse homem negro livre da máscara branca a que tantos ainda estão presos. A ideia de caridade e benevolência do branco para com o negro - relacionada à ideia de democracia racial - é descartada nesta cena, pois sabemos que não nunca houve caridade e compaixão - e sim colonização violenta, escravização e exploração de corpos, genocídio cultural do povo negro.

O ato de tirar as roupas representa essa libertação. Emanuel surpreende ao final ao mencionar “[...] Até hoje fingi que respeitava vocês...que acreditava em vocês”. Ou seja, ele fingia, usava a máscara branca, mas estava consciente de quem era o tempo todo. A demonstração do orgulho negro aparece já ao final da fala: “[...] Desejei um filho de face bem negra. Escuridão de noite profunda...olhos parecendo um universo sem estrelas...Cabelos duros, indomáveis...Pernas talhadas em bronze...punhos de aço...para esmagar a hipocrisia do mundo branco [...]”. O desejo pelo filho negro, o orgulho da cor, a comparação das pernas ao bronze (valorosas, assim como o metal), os punhos como o aço (fortes), em uma fala poética desse corpo negro que ganha importância, poder e valor.

Assim, *Sortilégio* (1979) apresenta essa trajetória do homem negro, seus desejos, conflitos, lutas e conquistas. Uma peça que tem por objetivo resgatar os valores africanos, como vimos, por meio do teatro ritual do candomblé, questionar o trato com as mulheres negras, a violência policial, combater o estereótipo e apresentar um debate sobre o que é ser negro. Considero interessante para finalizar as considerações sobre *Sortilégio* (1979), compartilhar a crítica de Batalini e Feldman (2021) em artigo que pontua considerações sobre a peça:

Ao enfocarmos a peça *Sortilégio*, notamos que, embora classificada como drama, ou drama lírico pela crítica, algumas ressignificações ou rupturas vão se delineando, a exemplo das filhas de santo que podem ser consideradas um resgate ressignificado da função do coro (no teatro clássico grego), ou instância narrativa; a não-linearidade da mesma, permeada por lembranças do protagonista, as aparições de Efigênia e Margarida, as falas das filhas de santo, entrecruzando fatos

e vozes; o lugar central concedido aos conflitos vivenciados (intra e extra-subjetivos) por Emanuel, em contrapartida ao enredo dramático. Ou seja, o personagem vive um conflito interno entre as culturas/religiões de origem africana e eurocêntrica, as particularidades de sua história, mas também externo, no que tange à discriminação, aos problemas enfrentados em um país que difunde o mito da democracia racial. Assim, ainda que possamos verificar um viés polarizado no que tange às culturas, presente nesse primeiro momento de discussões e estudos, busca-se colocar tais questões em primeiro plano, a inserção da cultura/religião de matriz africana não como elemento folclórico, exótico, comumente apresentado até então, mas como parte e recuperação de uma identidade, dessas raízes no Brasil. (BATALINI; FELDMAN, 2021, p. 208).

Sortilégio II (1979) assinala um marco na produção de arte negra em nosso país. O teatro ritual de Abdias dialoga o com o teatro negro contemporâneo, ponto que trataremos mais adiante. A ritualidade afrodescendente vai se tornar uma das inúmeras vertentes do teatro negro contemporâneo.

O teatro negro vem evoluindo juntamente com a sociedade e esse diálogo com Abdias persiste na cena negra contemporânea, contudo, pretendo mostrar, ainda, o quanto a cena negra atual (particularmente do nordeste e sul) tem artisticamente evoluído para construir um teatro afro-referenciado potente e distante dos estereótipos que aqui aparecem. Uma cena que se propõe a construir um imaginário negro com dignidade e humanidade.

4 A CENA NEGRA CONTEMPORÂNEA

*“Os olhos de nossos antepassados,
negras estrelas tingidas de sangue,
elevam-se nas profundezas do tempo
cuidando de nossa dolorida memória”. Conceição Evaristo.*

Abdias Nascimento disse em *O Quilombismo* (2019) que “O candomblé tem desempenhado um papel básico na sustentação do espírito, das energias da resistência e das esperanças da população afro-brasileira (NASCIMENTO, 2019, p. 150). Diante disso, meu interesse na tese é, justamente, observar como, a partir do teatro ritualístico que Abdias propõe, isso se atualiza na cena negra contemporânea e se caracteriza como um discurso político socialmente construído. O pesquisador Victor Hugo Basílio Nunes (2016) em artigo intitulado *O Candomblé na perspectiva Decolonial*, explica:

[...] a preservação da tradição, afirmação de africanidade e negação do sincretismo se caracterizam como um discurso político socialmente construído. Há uma plasticidade e capacidade adaptativa, reivindicando o patrimônio cultural específico para se diferenciar e afirmar sua autodefinição, evidenciando o dinamismo dos grupos étnicos (NUNES, 2016, p. 12-13).

É nessa perspectiva que o teatro ritualístico, que começa a pesquisa pelo TEN até o grupos que serão aqui apresentados, dialogam também como um teatro negro político. Atualmente, temos uma cena negra diversa, com inúmeras propostas e uma delas é o de trazer a ritualidade da religiosidade preta para a cena: os orixás, o candomblé, a umbanda, o canto, a dança dos orixás e suas histórias permeiam o imaginário cênico dos grupos selecionados para esse estudo, quais sejam: *Grupo Nata*, *O Poste* e *Caixa Preta*. Esses grupos atualizam o ritual e proporcionam arte, conhecimento e, claro, política.



Figura 4: Fabíola Júlia, Nando Zâmbia, Antônio Marcelo, Daniel Arcades e Vânia Santana –Espetáculo Siré Obá – A festa do Rei – Estreia no Teatro Vila Velha – 2009.

Fonte: Foto Thalita Andrade.

Como é notório, é difícil falar de arte. Pois a arte parece existir em um modo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isso acontece mesmo quando ela é composta de palavras, como no caso das artes literárias, mas a dificuldade é ainda maior quando se compõe de pigmentos, ou sons, ou pedras, como no caso das artes não literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderá nos dar uma resposta exata se quisermos saber o que é jazz (GEERTZ, 2000, p. 142).

A citação acima nos convida a pensar sobre arte. Vamos imaginar então a arte afrocentrada. Pensar a cena negra é se deparar com uma potência artística indescritível. São inúmeras as formas, as temáticas, que revelam a grandiosidade de nossa negritude, a capacidade de fazer arte de qualidade e dialogar em tempo real com questões fundamentais para a subjetividade negra: agora o negro. E sabemos que nunca foi assim. Salloma Salomão (2018), na apresentação do livro *Negras Insurgências* traz a questão da discriminação sociorracial na cultura artística. Ele afirma que o lugar artístico, na nossa sociedade, diz muito além da estética, diz da forma como essas produções são apoiadas, percebidas e aceitas pela sociedade. Diz, também, como elas são silenciadas, desconsideradas e repelidas pelas elites artísticas e culturais. Desse modo, continua sendo indispensável avançar diante da tendência do apagamento e sobreposição que se torna regra e todo processo de construção e manutenção de supremacia racial, política e social. É crucial pronunciar a continuidade do plano racista e das relações raciais de poder, como ele mesmo diz

“[...] para colocar foco simultaneamente em nossas próprias inovações e nos vícios das elites brancas brasileiras, agora reconfigurados em novas eugenias” (SALOMÃO, 2018, p. 14).

O plano de dismantlar a arte negra avança com força, mas a resistência segue, legítima, confiante e plena na certeza de suas convicções:

Aprendemos a piscar os olhos, de quando em quando, para também enxergar aquilo que a norma cotidiana esconde e vela. Nossos motes têm sido teatralidades, dramaturgias, musicalidades e diferentes formas expressivas, em que criadores, realizadores e espectadores negros e negras, principalmente de classe subalterna, são protagonistas, ainda que marginalizadas, depreciadas ou invisibilizadas pelas instituições oficiais de cultura e seus representantes, geralmente tidos como bem-intencionados. (SALOMÃO, 2018, p. 14).

Explorar as diversas formas de expressividade do ser negro de forma mais próxima da realidade, avessa às estereotipações em que foram colocados pelos brancos, têm sido o intuito da cena negra contemporânea. Salomão (2018) menciona que as culturas negras buscaram seus próprios desejos na formação do mundo ocidental, primeiramente rotulada pela cultura branca dominante e, posteriormente, separada para executar trabalhos determinados previamente. Apesar de serem residuais e fragmentárias são portadoras de valores de civilização não esperados na mentalidade e nas cosmovisões europeias e não completamente assimiláveis na construção eurocêntrica do pensamento contemporâneo.

Há inúmeros valores, práticas, conceitos, modos de ver e visões de mundo que a cultura lusitana, então dominante, foi incapaz de eliminar, ou domesticar. Aquela ideia de identidade nacional que foi colocada pelos artistas da elite branca sempre gerou questionamentos por meio dos intelectuais negros e mestiços da época, como as escritoras Maria Firmina dos Reis, Auta de Souza, Virgínia Bicudo e o poeta Luiz Gama. Esses aqui citados elaboraram interpretações discordantes da ideia de brasilidade e expuseram uma arte de reação. O professor Marcos Antônio Alexandre (2017), em seu livro *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*, apresenta um entendimento crítico de que o teatro negro vai muito além de retratar as especificidades dos sujeitos negros e sua inserção na sociedade, o teatro negro nutre-se dos elementos que compõem e formam a cultura dos afrodescendentes em suas diferentes manifestações artístico-performativas: danças,

jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois ele afirma que o teatro negro é ritualístico. Evani Tavares (2010) apresenta algumas categorias fundantes do teatro ritualístico a partir de menções que faz de Moracen (2004): O aspecto ritualístico, como característica do teatro negro, vai ao encontro com a temática dos grupos selecionado para esta tese. Diante das teses e dissertações já mencionadas, esta pesquisa procura revelar os traços peculiaridades que a ritualidade cênica adquire considerando os grupos do nordeste e sul do Brasil.

4.1 A CENA NEGRA DO NORDESTE: O GRUPO NATA

Como cheguei ao NATA (núcleo afro-brasileiro de teatro de Alagoíneas)? Foi por meio do curso *online*, já mencionado na introdução desta tese, ministrado pela Escola Pele Negra (escola de teatro preto). Importante salientar que a encenadora do grupo Fernanda Júlia escreveu uma dissertação de mestrado intitulada *Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora* (UFBA, 2016) e esta publicação foi crucial como parte de meu referencial teórico para análise das montagens do NATA.

O Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoíneas - NATA, fundado em 17 de outubro de 1998, na cidade de Alagoíneas, surgiu de um festival estudantil de Teatro representando o Colégio Estadual Polivalente de Alagoíneas. Nestes 18 anos de trabalho, o NATA vem realizando montagens teatrais, oficinas, leituras dramáticas, circulação de espetáculos, ocupações artísticas, intercâmbios artístico-culturais, palestras, fóruns, movimentando o espaço teatral com projetos que discutem, divulgam e valorizam a cultura Afro-Brasileira. Formado pelos artistas e criadores: Antônio Marcelo, Daniel Arcades (ator e dramaturgo), Fabíola Júlia, Fernanda Júlia (diretora e preparadora de ator), Nando Zâmbia (ator e iluminador), Thiago Romero (ator e diretor de arte), Sanara Rocha (instrumentista). A direção coreográfica do grupo fica por conta de Zebrinha e a direção musical é assinada por Jarbas Bittencourt. Além disso, conta com a produção da Modupé Produtora, tendo como diretora de produção Susan Kalik e a produção executiva de Francisco Xavier, o registro audiovisual de Thiago Gomes e o registro fotográfico de Adelayá Magnoni.

Cristiane Sobral (2016), em sua dissertação de mestrado, declara que os espetáculos possuem como eixo norteador a história, cultura e religiosidade Afro-

Brasileira, a fim de desmistificar os preconceitos e as imagens equivocadas que povoam histórica e culturalmente o imaginário coletivo da sociedade, resultado de um processo de colonização e racismo. Podemos conhecer melhor o trabalho artístico do NATA a partir de uma fala da encenadora Fernanda Júlia Barbosa em uma *live* que ocorreu em um canal do *youtube* chamado *Centro Cultural Grande Bom Jardim* pela *Masterclass de Teatro* intitulada: “Existe um teatro Preto de Candomblé?”. Fernanda disse que se iniciou no candomblé e no teatro ao mesmo tempo, pois ela é filha e neta de Yalorixá. É filha de Omolú e Yemanjá.

A inserção do candomblé no teatro foi motivada em um desejo por combater os estereótipos racistas, impostos pelo pensamento colonialista ao candomblé. Fernanda Júlia é Onisajé, Yakekerê do terreiro Ilê Axé Oyá L´adê Inan, mulher preta, lésbica, candomblecista e assevera que sempre sofreu muito preconceito por todos esses marcadores mencionados. O fato motivador para o surgimento do teatro preto de candomblé foi em 2007, quando Onisajé, ainda estava cursando artes cênicas na escola de teatro da UFBA, foi estudar as tragédias e as comédias naquele semestre. Um professor fez a seguinte provocação: porque as manifestações culturais brasileiras não eram fontes de preparação e criação das montagens, não eram fontes de preparo artístico? Fernanda até mencionou que os alunos usavam “Stanislavsky ao pé da letra”. Ela concordou na hora em utilizar uma manifestação cultural brasileira e foi assim que o maculelê foi fonte criativa e formativa para o experimento cênico *Medéia* de *Eurípedes*. Assim, então, ainda como estudante de teatro, a encenadora foi em busca de compreender o maculelê como espaço de geração de conhecimento. Ela e sua equipe foram estudar os princípios éticos que orientam o jogo do maculelê. Suas lembranças da época são de que a cena foi muito elogiada, assim como o jogo entre os atores. Assim surgiu o que ela chama de Ativação do Movimento Ancestral.

Barbosa vê no candomblé um espaço de tradição, de patrimônio cultural brasileiro, e essa ativação do movimento ancestral atua de forma a adaptar o exercício cênico pelo olhar do negro. Nas palavras dela:

Foi assim.... Ao som do *adjá* (sineta que invoca as divindades no Candomblé), dos atabaques, do *agogô*, das palmas e das vozes daqueles que compõem o *egbé* (comunidade de axé, terreiro de Candomblé) que pouco a pouco foi se formando o meu olhar e o meu sentir sobre o mundo. Através do contato com os mais velhos e

observando o processo dos mais novos, pude ampliar horizontes, perceber o mundo à volta, compreender e refletir sobre a vida dentro e fora do *egbé*, aprendendo lá e cá (BARBOSA, 2016, p. 46).

Essa fala da encenadora está em sua dissertação de mestrado, intitulada *Ancestralidade em Cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora*. (UFBA, 2016). Atualmente, Barbosa está concluindo seu doutorado, assim como eu. Notamos, ao ler essa fala, o quanto essa vivência no candomblé foi decisiva para a forma como ela se relaciona com a arte teatral. Fernanda menciona que assim como as demais religiões, o Candomblé traz em seu interior uma ligação profunda com as artes:

O canto, a dança, a música, as vestimentas das divindades, os adereços, as ferramentas dos assentamentos (símbolos das divindades guardados nos quartos de santo) colocados nos altares, o uso das cores e das formas, os movimentos, os ritmos, os sabores e a visualidade dos pratos preparados nas cerimônias dos Orixás - tudo é símbolo de comunicação entre os humanos e as divindades, elementos que contribuem para o que podemos chamar de cenicidade do axé (BARBOSA, 2016, p. 47).

A autora chama a atenção na *live*, na qual explica essa relação entre Candomblé e Teatro, que o teatro ocidental enrijece o corpo. Um teatro que, segundo ela, tira a espetacularidade do corpo. O corpo como espaço primeiro de unicidade. Assim, o que ela chama de Ativação do Movimento Ancestral irá acontecer em três etapas: 1) Povoamento imagético-teórico, 2) Povoamento imagético prático, 3) Rituais instauradores. O Povoamento imagético teórico consiste em povoar de imagens da cultura negra os atores. Barbosa (2016) disse que existem pessoas em Salvador que nunca pisaram em um terreiro, e quando ouço isso vejo o quanto a colonização, o racismo e a demonização das religiões de matriz africana contribuíram para essa realidade em uma cidade com maioria negra, como Salvador. Esse povoamento de imagens acontece por meio de filmes, artigos, teses, clipes, curtas, documentários, entre outros, repletos de imagens afirmativas sobre o Candomblé; já o Povoamento imagético prático consiste na constituição desse teatro afrocentrado, afrografado; e por último, os Rituais Instauradores que consistem em rituais litúrgicos e artísticos, com o objetivo de descolonizar o corpo desses atuantes. Como rituais litúrgicos, citamos alguns exemplos: jogos de búzios, investigação do Orí de cada pessoa, ebós, oferendas, convivência com pessoas de terreiro, participação em cerimônias abertas

de terreiro, a escuta de lendas e de cantos e a prática de danças. O Povoamento Artístico consiste em fazer com que os atuantes tenham contato com fogo, água, terra e ar: o que ela denomina “Poerão Cênico”: a mente, a alma, o espírito, as vivências do Candomblé e sua ética e, a fim de ativar a memória dos atuantes e a partir daí inicia-se a criação cênica. Barbosa (2016) se coloca como mulher de axé, e essa vivência no terreiro a faz também mencionar que sabe o que deve ser exposto da religião na construção artística desse teatro preto e o que deve ser preservado. Para ela o candomblé, além de fonte para a criação cênica, constitui-se como um elo para tal. O candomblé não é materializado nem mimetizado na cena. Barbosa (2016) menciona o papel decisivo da religiosidade para o desenvolvimento desse Teatro Preto de Candomblé:

No que se refere aos constituintes de formação, o Candomblé teve papel significativo para a minha emancipação político-cultural, enquanto iniciada religiosa e como artista da cena. Estudá-lo, também como fonte de permanente diálogo para a criação cênica, faz com que meu percurso de encenadora gire em torno da busca de uma assinatura expressiva no que tange à poética e ao aprofundamento de uma linguagem cênica específica, a partir de uma perspectiva conceitual *desde dentro para fora*, como argumentam as pesquisadoras Juana Elbein Santos e Inacyra Falcão. (BARBOSA, 2016, p. 49).

Juana Elbein Santos e Inacyra Falcão são pesquisadoras que Barbosa cita em sua tese como mulheres que, anteriores à ela, inseriram a experiência com o Candomblé e com a dança Afro como forma de diálogo com a herança africana e poética artística. Para Barbosa (2016) o Candomblé e o Teatro são, ao mesmo tempo, fonte e caminho, tema e forma. Para a encenadora, buscar esse entendimento das intersecções e inter-relações existentes entre os rituais do Candomblé e do Teatro, constitui uma forma de perceber a potência da arte como propiciadora do fortalecimento dos valores da identidade cultural e de sua importância na composição de “uma nação justa, democrática, sensível, diversa e na formação de artistas que ampliem seu entendimento para além da técnica, abarcando assim suas funções política, filosófica e espiritual”. (BARBOSA, 2016, p. 52). A autora citada assinala, ainda, que o insistente entrelaçamento entre o teatro e a religião, desde os ritos mais antigos, que passam pela mitologia grega, inspirada nos ritos de Dionísio, o deus do Teatro do ocidente, fornece ao longo da história uma rica origem de aproximações e

tensões. Para a encenadora, Candomblé e Teatro caminham juntos em seu percurso artístico.

4.2 NATA E TEATRO RITUAL

Em sua dissertação, Barbosa (2016) menciona que, para o grupo Nata, o encontro entre a união e o teatro ritual constitui um disparador poético, pois liga o grupo com a antiguidade do Teatro, os constituintes fundantes da arte teatral e sua capacidade de

estabelecer encontros, mobilizar energias, de nos fazer acreditar em fatos e circunstâncias inacreditáveis, de colocar o ser humano num mergulho insondável de si e do outro. Assim, faz aflorar os sentimentos de união, colaboração e identificação entre nós e a natureza. (BARBOSA, 2016, p. 93).

O elemento ritualístico é, sem dúvida, uma das marcas do teatro negro brasileiro, que já aparecia em *Sortilégio II* (1914), de Abdias Nascimento. Em minha pesquisa fica evidente o quanto, particularmente na cena negra baiana, os elementos ritualísticos aparecem, não só no Nata, mas, também, no Bando de Teatro Olodum. Isso revela a forte presença do candomblé no estado e o entrelaçamento entre religião e arte. Barbosa (2016) acrescenta que, no ritual, o grupo encontrou elementos potencializadores dos desejos e anseios do fazer cênico, por se tratar de uma expressão sagrada que origina uma reelaboração simbólica, que intenciona a uma transformação nos indivíduos ou no grupo. Esses desejos e anseios alteram e modificam a cena, de forma a compor o fazer artístico do Nata, pois propõe um encontro sensorial, sinérgico e sinestésico entre os atores e os espectadores.

A montagem “Siré Obá” que analiso faz parte da concretização do teatro preto de Candomblé. O *modus operandi* do grupo Nata já foi explicado na introdução em que apresento o grupo. Irei agora apresentar algumas considerações antes de iniciar a descrição das cenas e procedimentos utilizados:

4.3 SIRÉ OBÁ POR FERNANDA JÚLIA BARBOSA



Figura 5: Fabíola Júlia, Nando Zâmbia, Antônio Marcelo, Daniel Arcades e Vânia Santana – Espetáculo Siré Obá – A festa do Rei – Estreia no Teatro Vila Velha – 2009.

Fonte: Foto Thalita Andrade.

O nome do espetáculo vem do Yorubá: Siré - Festa - e Obá - Rei. O termo Siré é, também, utilizado para chamar a cerimônia pública do Candomblé, em que são saudados todos os dezessete Orixás que compõem o panteão yorubano, cultuado no Brasil. Por meio da união da religião e da arte, o espetáculo Siré Obá – a Festa do Rei é uma comemoração e consagração às divindades africanas que compõem a cosmogonia Yorubá:

Por intermédio do teatro, da dança afro, da música, da narrativa mítica e da poesia, realizamos a montagem de um espetáculo-festa, mostrando a beleza e a grandiosidade dos Orixás, desmitificando preconceitos e combatendo a intolerância religiosa, unindo religião e arte (BARBOSA, 2016, p. 103).

A montagem estreou em abril de 2009 e reuniu os atores do NATA e mais artistas convidados do cenário teatral de Salvador. O espetáculo foi resultado de um processo de imersão de cinco meses no *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, em Alagoinhas, BA. Para Barbosa (2016), a concepção cênica da montagem consistia na criação de um espetáculo inspirado nos elementos das cerimônias públicas dos Candomblés da Bahia, por isso a escolha foi do barracão do *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*

como local de ensaio e também palco para a estreia, após consulta à Mãe Rosa e autorização de Oyá. A encenadora menciona, ainda, o quanto a montagem foi desafiadora, por inúmeras razões: imaturidade em relação ao edital, recursos, produção, o universo dos Orixás e do Candomblé, ainda desconhecido para a maioria dos atores e até assustador em alguns momentos, visto que o Nata se deparava com conceitos pejorativos e preconceitos internalizados. Vale ressaltar, também, que por muito tempo o grupo se indagou se estavam fazendo teatro ou Candomblé, pelo fato das ritualidades terem se misturado. Esse questionamento era necessário, visto que não queriam fazer um espetáculo catequético ou expor a intimidade do Candomblé, além de não fazer uma obra religiosa e sim artística. Isso fez o processo sofrer uma série de intervalos. Para trabalhar com esse impasse, partiram em busca de autoridades do axé, foram estudar a história antropológica do Candomblé, escolher cantos e danças das divindades, mostrar aos orientadores para saber até onde podiam trabalhar com aquele conhecimento. Pontuaram, também, de jamais esquecer que estavam fazendo arte, assim licenças poéticas, estilizações e adaptações não atuavam de forma a descaracterizar o Candomblé, pois o objetivo não era transpor a liturgia para a cena e sim as impressões do Nata como artistas a respeito de imagens e sensações provocadas por tudo isso.

4.3.1 Siré Obá: Ancestralidade E Poder Preto

O *modus operandi* do grupo Nata já foi explicado na introdução em que apresento o grupo. Irei agora apresentar algumas considerações gerais a respeito das cenas e procedimentos utilizados:

Saberes do Candomblé

A música

A importância das cantigas, em todas as cenas, é crucial para a apresentação dos orixás e da cultura do candomblé:

Os orin (cantigas) são formas mais brandas de louvação, empregadas nas festas e celebrações a um determinado orixá. O orin carrega parte da carga informativa do oríkì e representa um ponto intermediário

entre a exortação dos poderes do orixá contidos nos àdúrá e a musicalidade do oríkì (SÁLÁMÌ, 1990, p. 21).

Por se tratar de um Sirè, uma festa, o espaço teatral apresenta essa festa de forma cênica, com os elementos ritualísticos (como as músicas) pertencentes à festa tradicional que acontece nos terreiros.

Em artigo intitulado “Música no Candomblé” (1990), de Angela Luhning, apresenta algumas considerações importantes para pensarmos nas músicas e nas cenas construídas pelo NATA. Para a autora, existe uma relação direta para entre música e dança dos filhos-de-santo (ou, segundo ela menciona, o orixá manifestado nelas):

Tanto a música quanto a dança que a acompanha expressam o caráter do orixá e acontecimentos da sua vida. Nas letras das cantigas –que são cantadas num ioruba arcaico- e também nas lendas que se contam à parte, fala-se sobre acontecimentos míticos e históricos, qualidades, virtudes e falhas dos orixás que servem como exemplo para os seres humanos. Através das letras a música se torna o meio que transporta o conteúdo histórico-literário da tradição oral (LUHNING, 1990, p. 116-117).

Assim, a música leva consigo história. Por isso, será fundamental no teatro preto de candomblé. Luhning (1990) salienta que a dança, a letra e a música estão intimamente ligadas ao estado de transe no candomblé, habitualmente conhecido por “estado de santo”. Quando a pessoa está nesse estado, o orixá, dono da cabeça da filha-de-santo, se apossa do corpo dela, e, por meio da dança, mostra como era quando vivia, e também o que fazia. Desse modo, os estudos de Luhning (1990) vão ao encontro do que tenho pesquisado e aprendido por meio de leituras e análises das peças do grupo Nata. Para a autora citada, a música no candomblé tem uma posição fulcral dentro do conjunto da dança, do mito e do rito. Ela segue um conjunto tradicional no desenvolvimento de uma festa. Em cada momento específico há um tipo de cantiga. A função fundamental da música é fazer os Orixás se mostrarem aos seus descendentes, uma vez que se manifestam em seus corpos e dançam. Dessa maneira, a música se torna o coração do candomblé, tanto nas festas (em que não há orixá sem dança nem dança sem orixá), quanto na vida cotidiana dos filhos-de-santo nas quais a música, em especial as cantigas de fundamento e as rezas, expressam e aliviam as emoções mais fortes.

4.4 DANÇA, CORPO E CANDOMBLÉ

Ao se elaborar um pensamento sobre dança, precisamos pensar e olhar para o corpo, primeiramente. Para começar, considero importante mencionar a tese de Rosamaria Barbara, intitulada “A dança das Aiabás” (2002), como fonte de pesquisa e embasamento teórico que foi fundamental para o desenvolvimento de minhas análises em relação às danças utilizadas nos espetáculos do grupo NATA. Gostaria, inicialmente, de apresentar algumas considerações sobre o corpo e a relação desse dele com a espiritualidade do candomblé, para, em seguida, expor reflexões com as propostas do NATA. Barbara (2002) discorre a respeito desse corpo no candomblé ser um corpo vivo, que articula memória, que sente, considerado o início da nossa experiência como humanidade. Para a estudiosa, o corpo compreendido como ambivalente e movediço nas civilizações tradicionais é percebido como mecânico, duro, no ocidente.

A partir disso, a ideia de dicotomia inaugura a concepção de corpo como sendo uma existência parcial, diferente de espírito. O corpo passa a ser entendido como um elemento submetido à alma. Barbara (2002) menciona o filósofo Merleau-Ponty que traz uma ideia na qual a autora também adere ao se pensar corpo: a proposta do abandono do ponto de vista dicotômico tradicional e da ciência pelo fato de que esse aspecto fortalece o pensamento dos contrastes. Considero importante essa perspectiva, pois é justamente essa orientação estética que o teatro preto de candomblé pratica. O corpo, para a autora, é um modo especial de ser no mundo. É uma experiência vivida, não é um objeto, é dinâmico, vibrante pelos afetos e que porta sensibilidade. O corpo não está passivo ao espaço e ao tempo, ele vive de forma ativa, é agente e base da subjetividade humana.

Segundo Barbara (2002), a religião do candomblé produz o costume na dinâmica corporal e na ocupação do espaço e do tempo com posturas repetidas e com tempos ilimitados. No entanto, ela salienta que há espaço para a inovação e a criatividade, pelo fato de que cada filha ou filho-de-santo tem sua experiência pessoal e própria do orixá, não sendo somente uma mera repetição, que esgotaria muito a riqueza cultural. A pesquisadora ressalta essa ideia da vivência pelo fato de que em muitos grupos ágrafos a visão não é o modo perceptivo central, visto que há outros

sentidos cruciais para a experiência. Essas sociedades em-si-mesmas e o que suas epistemologias podem nos ensinar sobre a prática de sermos humanos:

“no candomblé o corpo é percebido como algo flutuante, não é ligado a uma lógica polarizada (a ideia do certo e errado, pecado e perdão, por exemplo). É um corpo com a possibilidade de sentir, de dançar, etc. que transforma a própria força como sua base, dinamizando as experiências e sua própria existência e, principalmente, vivendo no mundo e não fora dele, como nas religiões da salvação (BARBARA, 2002, p. 65).

A experiência espiritual está no corpo material:

Da cabeça aos pés o corpo é percebido como um altar no qual se derrama o sangue do sacrifício e, por isso, é construído com práticas rituais ao longo do percurso religioso e da iniciação, quando necessária. Ele é considerado o templo do sagrado por excelência, pois tem a possibilidade de receber o orixá e por isso é preparado com um cuidado que mostra toda a sua importância. É sagrado porque é vivo, vida expressa através da motricidade que atua no espaço e no tempo e que comunica com os outros (aos fiéis, à comunidade), expressando, assim, o conceito central da filosofia da existência africana, "eu sou porque você é", conceito que sublinha a importância de cada um na comunidade e o encontro harmônico com o outro. (BARBARA, 2002, p. 66).

Sendo o corpo esse altar, a autora afirma que cada parte do corpo humano está associada a um orixá. As principais são: cabeça (centro da individualidade e lugar preparado para a descida do orixá); seios (que dão alimentos); barriga (lugar da transformação, a geração); pés (que se mexem em consonância com a cabeça). Assim, corpo no candomblé é considerado lugar de sabedoria. Em síntese, é preciso pensar em teatro preto de candomblé como a própria encenadora do NATA afirmou, ou seja, o candomblé é origem e, também, ponte para a estética que se desenvolve. De acordo com a pesquisa de Barbara (2002), o candomblé é muito difícil de ser compreendido, pois o entendimento se dá por meio da linguagem não-verbal e da experiência executada que assume valor muito grandioso. É uma cultura do silêncio, do olhar, do mesmo modo como aprendiam os sábios antigos. As experiências, segundo ela, se fixam nos corpos, mas as palavras voam. Quando alguém passa a fazer parte de um grupo de axé, não se pode mais fazer perguntas. O aprendizado se dá por meio do olhar e da prática do trabalho.

4.4.1 A Oralidade

Ao falarmos em teatro negro, ancestralidade e candomblé estamos também falando de oralidade. O pensamento do escritor Malinês Amadou Hampaté Bâ (2010) apresenta um conhecimento extraordinário a respeito da tradição oral. O autor afirma que se desejamos conhecer a tradição africana, precisamos tratar da tradição oral, visto que só terá validade o conhecimento a respeito do espírito dos povos africanos que se sustente por meio de conhecimentos das mais variadas espécies, que foram disseminados pela oralidade do mestre ao discípulo, ao longo dos séculos.

A declaração, para Amadou (2010), escrita ou oral, não é mais do que testemunho humano, e vale o que o homem vale. Ele ressalta que a oralidade fez nascer a escrita, no decorrer dos séculos, sendo os homens os primeiros arquivos e bibliotecas do mundo. Até mesmo antes de colocarmos nossos pensamentos em um papel, temos um diálogo secreto com nós mesmos: “Nada prova a priori que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168). Assim, há que se olhar com atenção e dedicação para tudo em matéria de oralidade no teatro negro. Ainda para o escritor:

E, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168).

Podemos perceber que a palavra proferida tem um valor precioso, sendo que além do valor moral, para Hampaté Bâ (2010) também existe o valor sagrado, vinculado à origem divina e às forças ocultas que estão nela depositadas. Operadora da magia, a palavra não era utilizada sem prudência. Dessa maneira, o escritor menciona que, para o tradicionalismo africano, a tradição oral é o conhecimento total. Esse conhecimento, não se limita a lendas e histórias, relatos mitológicos ou históricos. É uma grande proporção da vida, e da vida reencontrada e relacionada a todos os conhecimentos. Instituída na experiência e iniciação, "a

tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.169).

A partir desses saberes, vamos observar agora como muitos deles aparecem na poética do grupo NATA.

4.5 A DRAMATURGIA SIRÉ OBÁ

Siré Obá é uma festividade em homenagem às divindades africanas que compõem a cosmogonia yorubana. Motivado pelos orikis (poesia em exaltação aos orixás) o NATA apresenta um espetáculo-festa por meio de uma dramaturgia lírica. Por meio do teatro, da dança afro, da música e da poesia, a obra cênica expõe a beleza e a filosofia do culto aos orixás, desnudando preconceitos e lutando contra a intolerância religiosa. A montagem procura unir religião e arte, seguindo, sempre, a sequência das músicas cantadas e tocadas para os orixás nos rituais públicos do candomblé. A peça propõe uma celebração em conjunto com o espectador, trazendo a grandeza e os feitos dessas divindades. A apresentação se divide em 10 cenas, cada uma representando uma divindade: cena 1 (A divindade do humano); cena 2 (Exu); cena 3 (Ogum); cena 4 (Oxossi); cena 5 (Ossaín); cena 6 (Omólú); cena 7 (Oxumaré); cena 8 (Xangô); cena 9 (As Yabás); cena 10 (Final).

A primeira cena, que mostra a divindade do humano, começa com uma festa em que os atores recebem o público com a seguinte música: “É rum malé iabô quabô Nitauechê”. A cena inicial é crucial, pois inicia com uma dança ritualística, convidando o espectador a observar o canto, a dança, como se estivesse imerso em um espaço ritualístico. Os corpos negros que dançam e cantam a música expressam e dizem por meio da dança ritual muito mais do que qualquer frase ou diálogo que poderiam ser ali inseridos. As palavras são os corpos, seus ritmos, suas cadências, suas roupas na cor vermelha. Uma das atrizes é vestida com uma roupa de palha representando um orixá (Omulu/Obaluaê). Em seguida, a música cessa e inicia-se um diálogo sobre o início da humanidade, pelos quatro atores que ali representam.

O que chama a atenção é que, tratando-se de teatro negro, é a apresentação de uma estética voltada à negritude, a presença das músicas e da dança ritual constituem a cena. Leda Maria Martins (1995) dizia isso quando

mencionava como exemplos práticas de fala, jogos, discursivos, espaços ritualísticos de linguagem: “É é nos interstícios desses lugares e na textura dessa linguagem que se inscrevem os efeitos de diferença da teatralidade negra, tecida por uma representação coletiva, que repõem, reapropriam e reatualizam o *ethos* africano nos novos espaços” (MARTINS, 1995, p. 56). De fato, o teatro do NATA se propõe a atualizar na cena, no espetáculo Siré Obá, cada orixá, começando pela divindade do humano. A música, “É rum malé iabô quabô Nitauechê”, aliada à dança apresenta nossa ancestralidade negra e somos levados, negros e brancos, a um lugar sem espaço para o racismo, para a intolerância e, assim, o convite a conhecer mais o candomblé acaba de ser instaurado pela cena. Independente da apresentação cênica ser em um terreiro, teatro, escola, ou até mesmo na rua, Siré se instaura. Quando os atores gritam: “Terra”, se inicia uma voz:

VOZ: Terra. Comece a enraizar-se. Atento. Olhando pra fora e sentido a energia subindo por todo o seu corpo. Se faça corpo. Firme com o pé na terra se tornando terra. Procure sentir o cheiro da água tocando a terra e fazendo o barro. É isso que te fez, senhor. Essa é sua massa, seu ingrediente primordial. É disso que você veio e é pra aí que você vai voltar. Gire. Solte o seu corpo e sinta o eco. Grite. Volte a terra. A firmeza da terra no seu movimento primordial. Concentre-se na sua raiz. É daí, meu senhor. É isso que está em você. Encontre a sua firmeza. Sobre a pele do tempo. O seu tempo veio da terra. Sua raiz é seu relógio. Sinta seus ponteiros. Seu ponteiro e sua raiz. Dos seus pés, o grande relógio. Agora, o eu se fez corpo. Porque é da terra que você saiu, meu senhor e é pra terra que você vai voltar. E é daqui, meu senhor, é da terra que brota a sua fertilidade. Balance o seu quadril e grite. Você está agora girando. Girando no movimento do seu elemento terra. É preciso ser terra para aceitar os outros elementos. Fogo, água, ar. Se encontre na terra, meu senhor. No seu movimento ancestral. O seu transe está na terra e no que ela vai te provocar. E lembre-se: você não está seguro, senhor. É preciso ser muito terra para completar o seu ciclo. Agora grite. E que seu suor se torne lama, barro e possa te reconstruir. Isso, meu senhor. Agora eu posso vê-lo exatamente como o senhor é: terra. (Batidas de atabaque. Atores vão ao chão). (SIRÉ OBÁ, NATA, 2011, p. 6).

A voz apresenta o elemento terra: o elemento que nos faz humanos. Somos natureza, somos terra. O texto afirma a importância de sentir o cheiro da terra, do barro, e direciona o ator para buscar sua humanidade: “Gire. Solte o seu corpo e sinta o eco. Grite. Volte a terra. A firmeza da terra no seu movimento primordial. Concentre-se na sua raiz. É daí, meu senhor.” Importante destacar o quanto o texto reforça a busca pela essência negra, perdida e sufocada que agora deve aparecer

pelo corpo, pelo ritmo, pelo grito. Concentrar na raiz é concentrar em ser negro. A discursividade negra se impõe pela dança, pelas cores, pelo atabaque, pelas palavras, pelo corpo em cena.

Na segunda cena, temos o orixá Exu que será apresentado:

ATRIZ 1: Laroiê! Está sentado à esquerda da porta de entrada.

O primeiro e nunca vai deixar de ser, a ele se saúda antes de tudo.

Exu não teme nada, não pergunta, observa, e aprende tudo.

Exu, dono da porta por onde entram todas as riquezas da casa.

A comunicação, o movimento, o desejo, o prazer o sexo.

ATOR 1: Líquido quente que pulsa por dentro, escorre lavando a alma de lascívia e despudores.

A fome sem fim, o desejo profundo de devorar

Exu faz o que faz, é o que é (NATA, 2011, p. 5).

Para pensar esta cena em que Exu é retratado, busquei auxílio em um documentário intitulado “A Boca do Mundo - Exu no Candomblé”, disponível no YouTube. Na apresentação de Exu são ditas frases pelos atores que muito bem sintetizam (se é que é possível dizer isso) a ideia de Exu: a comunicação, o movimento, o desejo, o prazer o sexo; O desejo profundo de devorar. No documentário, muitas falas interessantes são ditas por quem eu considero vozes autorizadas a falar sobre esse orixá: a Beata de Yemanjá (Ialorixá do Ilê Axé Omi Oju Arô) e Adailton Moreira (Baba Egbe do Ilê Axé Omi Oju Arô): Em certo momento, a Yalorixá Beata de Yemanjá diz: “Eu sou Exu”, “Exu meu homem, meu marido”. E de fato, Exu é esse orixá mais próximo do homem, e por ser próximo, assume nossa identidade plural, diversa, contraditória. É interessante compartilhar, ainda, fala de Adailton Moreira no documentário: “Mas em um dado momento foi preciso que nós disséssemos que Exu fosse o mal, o demônio, para nos fazer com que o feitor que nos batia, dava chicotada, tivesse medo da magia do Exu, do poder de Exu. Se em dado momento Exu era o mal, também era o bem, porque poderia nos proteger contra o mal do outro.” Considero riquíssima a possibilidade de, ao trazer essas falas mencionadas no documentário, dialogar com a cena retratada pelo NATA, posto que, por meio do teatro negro aqui analisado, é possível apresentar e também ensinar ao povo negro e não negro nossa história ancestral, o enegrecimento da cena por meio do teatro ritual e como este colabora para a construção de uma arte verdadeiramente negra.

Em seguida, temos a terceira cena com a chegada de Ogum:

ATRIZ 1: Êê... *(depois, todos vocalizam junto com a atriz)*

ATOR 2: Quando eu era criança escutava minha vó contar, que eu tinha no corpo a beleza e a força de um Deus. Muito difícil de compreender.

Falava com olhos ternos e um sorriso nos lábios da voz possante que esse Deus tinha e que eu também teria. Contou-me cada passo deste suposto eu no futuro.

Orgulhosa, enchia a boca para pronunciar seu nome: Ogum. Ogum!

Alertou-me para nunca deixar morrer a história que contava.

Ela me acordava de manhã. Enquanto me banhava cantava:

(A atriz entra e, ao pé do ouvido do ator, canta)

Ê awa de lodê coroumbelé

(continua cantando até o fim do texto)

ATOR 2: Cantava baixinho no meu ouvido.

Eu escutava tudo com curiosidade, não entendendo muitas das coisas que ela falava, mas admirado com a força e com as batalhas que ela narrava como se estivesse lá ao lado dele. Tudo parecia só história de vó. Fui crescendo, só tinha lembranças até que conheci... *(Música fica potente agora só os instrumentos. Ogum entra na Arena. Coreografia).* (NATA, 2011, p. 6).

Ogum, orixá de maior proximidade com nós humanos depois de Exu. Geralmente associado à guerra e ao fogo. Esse Orixá estabelece uma personificação de luta e de conquista aos que se dedicam à sua adoração. Na fala do ator, recortado no trecho acima, se faz notar a presença de sua avó que contava para ele quando criança a respeito do deus Ogum: “Contou-me cada passo deste suposto eu no futuro. Orgulhosa, enchia a boca para pronunciar seu nome: Ogum. Ogum! Alertou-me para nunca deixar morrer a história que contava” (NATA, p. 6). Ressalto o quanto a memória é utilizada nas falas e na imagem da avó - que deseja, por meio do neto, manter viva a memória africana em suas histórias e nas narrativas que permanecerão futuramente.

Chega Oxóssi para a cena 4:

(Oxossi aparece e traça uma caminhada, caçando por todo o palco)

ATRIZ 1: Era ele! Chamado às pressas para resolver aquele impasse. A festa do rei estava comprometida. O pássaro gigante espalhava o terror para toda a tribo. Mais de cem flexas haviam sido lançadas e nenhum dos exímios caçadores de Ketu havia conseguido aniquilar o inimigo.

ATRIZ 2: O kê arô. Okê Arô!

O grande caçador, aquele que aprendeu com Ogum a arte da caça. Aquele que é protegido por Ogum. Oxóssi, o provedor.

ATRIZ 1: Ele estava ali à espreita, só tinha uma flexa. Era conhecido por “Oxotokan xanxô”, o caçador de uma flexa só (...)

ATRIZ 2: O protetor dos caçadores.

Aquele que carrega o ofá e habita as florestas.
Orixá que tendo bloqueado o caminho, não o desimpede (NATA, 2011, p. 6).

Podemos notar que Oxóssi é anunciado para solucionar um problema que passa a acontecer na festa do rei: “A festa do rei estava comprometida. O pássaro gigante espalhava o terror para toda a tribo. Mais de cem flexas haviam sido lançadas e nenhum dos exímios caçadores de Ketu havia conseguido aniquilar o inimigo” (NATA, 2011, p. 6). Oxóssi representa o conhecimento e as florestas, é, normalmente, uma figura que tem em suas mãos um arco e flecha, considerado uma espécie de guardião e caçador.

Ossain é apresentado na cena 5:

(os atores estão em cena e, em ordem, realizam partituras referentes a Ossaim. A música cresce paulatinamente, assim como decresce logo após.)

*Ewê ni a saconjé
Ewê ni bobonissá
Ossaim ni a saconjé babá
Ewê ni bobonissá*

ATOR 3: De lá ele não quer mais sair.
Fica envolto pelas folhas, sentindo cada uma delas.
Sabe o nome de cada raiz, de cada planta.
Resolveu não mais sair.
Recebeu título maior por deter todo esse conhecimento.
Macera as folhas, prepara chás, rala raízes e faz pós curantes.
Ele diz que seu lugar é na mata.
Lá não tem parceiros fica só o tempo inteiro.
É trazido a aldeia só em caso de doença.
Ossaim lida com a morte.
Vê renascer em seus braços aquele que definhava outrora.
Sem folha... (NATA, 2011, p. 7).

Ossain é o orixá das plantas sagradas e milagrosas. Divindade da cura, das ervas e do milagre. Isso fica evidente nas falas do ator 3: “Sabe o nome de cada raiz, de cada planta.” / “Recebeu título maior por deter esse conhecimento/Macera as folhas, prepara chás rala raízes e faz pós curantes”. As folhas e a cura por meio das plantas são herança ancestral, evidenciada na cena do NATA. Em seguida, na cena 6, surge Omolú, também conhecido como Obaluaiê, que é o orixá da doença e da cura. O ator 1 apresenta o orixá:

Um rastro. Ora de cura, ora de saúde, ora de doença. Orixá forte(...). A morte é apenas o início, caminho de transmutação contínua. O filho, o irmão, o Rei. (...)Serás assim chamado: Senhor da terra. No silêncio, um grito sem voz.

(dois atores entram vocalizando e juntam-se ao ator que antes dava o texto. Forma-se um trio de doentes. Omolú está no centro do palco em performance. Os atores saem curados) (NATA, 2011, p. 7).

Já na cena 7, chega Oxumaré, também chamado de Oxumarê, representado pela cobra e pelo arco-íris. Tal Orixá porta as características do animal que representa, como a mobilidade, a agilidade e a habilidade. Oxumaré mora no céu e viaja por meio de arco-íris para a terra. Essa divindade, representa, ainda, a fortuna, a abundância, a prosperidade e a riqueza, práticas importantes para o seu povo:

(Oxumaré entra em cena com uma saia que toma todo o espaço cênico. Os atores abrem a saia e dançam em torno dele)

Ator 4: (...): Quando chove ele está presente. (...) Quando chove é ele quem está falando/Em cada gota que explode fecundando orgasmaticamente o ventre do solo/Oxumarê se faz arco-íris e serpente/Morde a própria cauda e une o começo e o fim num eterno ciclo da existência.

Música

Erô rum besseim erô rum.... (NATA, 2011, p. 8).

Em outro momento da peça, na cena 8, chega Xangô, orixá que é considerado o deus da justiça, dos raios, dos trovões e do fogo, além de ser considerado o protetor dos intelectuais. Esse orixá é considerado o mestre da sabedoria, gerando o poder da política e justiça:

(um pessoa da banda se afasta cantando, enquanto o ator se dirige a uma pessoa da plateia, acolhe-o e começa a contar a sua história)

Xangô

Mojubá ilê

Baba ô, ô ni wa ló

Ewin já já

Orixá oco erum male

oba xangô

mojuba ê ilê êê

ni wala obá coso

Ator 1: 05 de junho de 1997, data importante na minha vida: nascia no axé. Era apresentado a comunidade do povo de santo. Havia passado meses em processo de intimidade com a minha ancestral divindade. Revelei a ele o meu desconhecimento a seu respeito. Revelei todas as dúvidas, o pavor que havia me tomado por conta do encontro que nos era reservado. Eu já tinha escolhido o meu caminho, a minha verdade e não era com ele que eu estava querendo trilhar. Ele

apareceu pra mim no dia em que diante do espelho eu o vi refletido em minha pele, na minha cor, nos meus traços. Relutei, rejeitei, discuti. Não encontrei em lugar nenhuma informação, queria livrar-me. Mas minha pele sorriu, Ele sorriu. O conheci numa tarde de setembro, num dia em que o chão me faltou e o ar também. Ele saiu de dentro de mim e era eu.

Fiquei entorpecido pela alegria, uma parte da deidade estava de volta a Terra e fui num misto de entrega e questionamento que quis me resguardar com ele. O medo também era meu companheiro. Havia chegado a hora tão adiada, a entrega o enlace.

Xangô em mim e eu nele os dois em transe de amor e regozijo.

Dançamos encantados e encantamos o barracão.

Xangô incandesceu as coisas, as pessoas.

Seu alujá alimentava os atabaques com o som do trovão e convidava outras divindades, que imediatamente faziam-se presente.

O corpo era só êxtase e pulsação, naquela dança ele contava soberbo para mim e para quem o estava vendo fora de mim suas conquistas, nossa personalidade, nossos amores.

E eis que está diante dele de mãos nas cadeiras a rainha graciosa, a mais ousada, aquela que desassossejou seu ser. Que pode roubar o coração do rei e assim alimentar todas as fomes.

Eparrey Oyá! Todos gritaram. Ele não perdeu tempo embelezou-se ainda mais, espalhou por todos os cantos do barracão seu cheiro de homem viril e foi cortejar sua rainha predileta.

Dançaram e como dançaram! Amaram-se diante de todos os olhos ávidos daquele lugar.

Voltaram para o Orun juntos como o tinha sido antes e assim Xangô o furor vulcânico que me faz vivo plenamente por hora deixou meu corpo, mas não minha alma.

Despertaram-me do transe, suado, afogueado percebendo em todos a mensagem que se fazia clara o Rei está entre nós!

TODOS(AS): Cabieci (NATA, 2011, p. 8-9).

Mais adiante, na cena 9, chegam as Yabás. Yabá tem como significado “Mãe Rainha”, é o nome utilizado para se referir às orixás femininas que também podem ser chamadas Aiabás, Lyagbasm labá, Lyabá ou Aiabá:

(Ao som de águas, os atores borrifam águas perfumadas para a platéia. Posicionam-se. As yabás entram e passeiam pelo espaço cênico)

ATOR 3 - A cabeça delas é feita de água. As unhas também. O dinheiro delas é feito de água. E brota da impossibilidade das pedras. A tintura das raízes escorre dos olhos e no corpo negro circunférico sem borrar os regatos. Elas se derramam em cobre, ouro e água pros caçadores passarem. E dança nas profundezas da riqueza. São tão belas, mas tão belas que não há no mundo quem se compare. (NATA, 2011, p. 9).

Na cena descrita, aparecem as Yabás, mulheres que tem uma forte presença em *Sortilégio II (1979)*, de Abdias Nascimento. Vejo, na atualidade, a

presença feminina como uma resposta cênica a uma realidade: a luta das mulheres negras por espaço de poder, que se dão dentro e fora do terreiro. Assim, convido, brevemente, a pensar um pouco sobre o artigo de Ariadne de Oliveira em que aponta para tema das mulheres no terreiro, no texto intitulado *Mulheres de Terreiro e Patriarcado: uma proposta de reflexão* (2020). Oliveira (2020) apresenta esse patriarcado moderno como um sistema que estrutura a sociedade e suas relações, que inferioriza a mulher e coloca o homem (branco) como único que deve ocupar o centro da esfera pública, onde quase não há espaço para a diversidade. A autora, aponta, ainda, para o lugar da mulher negra pensando nessa ideia de hierarquia e subalternização. No entanto, Oliveira (2020) menciona que nos primeiros candomblés de Salvador, século XIX, a organização social e comunitária era em torno da mãe-de-santo e seus filhos e filhas. Desse modo, o papel da mulher nesses espaços é distante se formos pensar no lugar que a maioria das mulheres exerce na sociedade ocidental moderna. Para Oliveira:

As mulheres nos terreiros podem, portanto, diferentemente de outras religiões, alçarem o mais alto escalão de liderança dentro dos terreiros, a de Mãe de Santo de sua comunidade. O papel da mulher na estruturação dessas comunidades é histórico, pois remete ao fato de que foram elas, a partir do comércio de alimentos, produtos e bens, quem foram capazes de comprar as suas alforrias, assim como a de suas próximas, sejam essas de vínculos parentais sanguíneos ou não, e também compraram e estruturaram os espaços onde foram organizadas suas comunidades (OLIVEIRA, 2020, p. 22).

Essas mulheres negras ocuparam historicamente um espaço muito importante na vida do terreiro. Porém, a realidade tem mudado bastante, como revela Oliveira (2020) em seu artigo. A autora expõe que algumas pesquisas afirmam que as mulheres de terreiro não têm ocupado seu espaço de poder fora de seus terreiros. Assim, há uma perda desse espaço, por mais intensa que seja atuação de lideranças masculinas nas comunidades de terreiro:

O fato do aumento do número de homens ocupando o cargo mais alto na hierarquia dos terreiros, como Pais de Santo, não deve ser encarado em si como algo que afirme o domínio e sobreposição dos homens nesses cultos, já que a posição de Pai e Mãe de Santo são equivalentes não há nada que um faça que a outra não poderia fazer em se tratando deste cargo de liderança comunitária (SEGATO, 2003, 2005). Contudo, o grande número de Pais de Santo como líderes pode indicar um maior prestígio de homens nessa posição o que incita um

questionamento sobre a influência do patriarcado nessas construções quase intuitivo (OLIVEIRA, 2020, p. 23).

Ressalto que este não é o tema principal de minha investigação, a presença das mulheres nos terreiros e nos espaços de poder são assuntos muito discutidos dentro da história das religiões, enfatizando o papel que a mulher ocupa dentro e fora dos terreiros. Apesar de trazer esse breve olhar do patriarcado, considero importante, também, enfatizar que se pensarmos por categorias propostas por intelectuais africanas como Oyěwùmí Oyèrónkẹ́, na obra *A Invenção das Mulheres* (2021), a questão da senioridade (distinção mediante a idade cronológica) é importante para discutirmos a questão afro-brasileira e como o gênero se constitui em uma invenção ocidental.

No fechamento da peça "Siré Obá", temos a cena 10, a qual encerra o espetáculo. Nesse ato, recortamos a seguinte cena:

ATRIZ: A religião dita dos orixás, o candomblé, é na verdade, um culto demoníaco. Esses tais cultos afro-brasileiros deveriam ser caso de polícia, deveria dar cadeia. É coisa dos negros. Essa gente que parece doente da cabeça, adoradores do mal. Resista ao diabo, mudem suas vidas. Não se misturem com esses seguidores de sataná! Parecem um bando de porcos dentro do chiqueiro fazendo aqueles trabalhos malditos, um bando de macumbeiros. Macumbeiros, sim! Gente descarada! Tocador de macumba! Urubu de bozó! Macumbeiro! Macumbeiro!MACUMBEIRO!

(música. Os atores entram em cena. Coreografia)

ATOR 1: O dia mais feliz da minha vida foi quando eu nasci no axé. Xangô em mim e eu nele. Os dois em transe de amor...

(coreografia)

ATRIZ 2: Ao sair para escola, minha mãe me entregava a Oxum para que eu escolhesse ser artista e contasse essa história para todas as platéias.

ATRIZ 1:ê awa dê lodê coroumbelé

ATOR 2: Ela me acordava de manhã, me banhava, ela cantava.

ATOR 3: *(grito)* sem folha, não tem vida, não festa, não tem nada. Sem folha não tem vida, não tem...

TODOS(AS): *(cada um no seu tempo)* Está aqui dentro, está guardado em mim e eu não retiro.

(dois integrantes da banda saem e ganham o palco)

Está aqui dentro, está guardado em mim e eu não retiro.

(Som de adjá entra na arena a Yalorixá e canta para Oxalá.)

Ê fururu, orerê airará

Babá quenhém legibô ilê, ilê legibô babá

Orixá uilá de mojibaô

Oluô é maó, é maó é mitaeuchê babá.

(Atores em círculo finalizam com pão -saudação feita aos orixás realizada com o bater das mãos como palmas em direção ao solo).

(Música de festa e convite para o público sair) (NATA, 2011, p. 10).

4.6 OXUM

Para início da análise, a respeito da peça Oxum, trago as contribuições de Garcia e Dias (2020) que nos ajudam a tratar da temática da ancestralidade, da memória e do teatro ritual - uma marca significativa nas peças as quais me debruço.

A peça faz referência ao mito de Oxum, trazendo questões relacionadas a essa mitologia. “Onde está o seu poder?” “Onde você seca?” Esses questionamentos continuam e informam que remetem a um itan Africano: Conta um itan africano que, em um levante organizado e liderado por Oxum, a deusa provocou “as mulheres a secar o mundo, deixando-o infértil e desequilibrado, para que assim todos compreendessem a importância das mulheres na concepção e organização do mundo”. Além de expor o mito de Oxum, a montagem apresenta as características de Oxum, em seus diversos atributos, sendo muitos desconhecidos e que aparecem na cena em sujeitos contemporâneos: linguista, pagodeira, etc. Assim, nesta dramaturgia, aparecem quatro qualidades principais de Oxum: Opará - Justiceira e guerreira; Okê ou Loke - caçadora; Abotô ou Yboto - origem de Oxum, relacionada ao parto, ao nascimento e ao encantamento; e Ijimu - a feiticeira e senhora da fecundidade. Na exibição há referência, ainda, à Yami, a mãe ancestral, a síntese e geratriz do poder feminino (MOURA, 1994 apud GARCIA, DIAS, 2020).

As articulistas também mencionam que na construção cênica do NATA, cada aspecto de Oxum é exposto pela atriz quem tem o modelo correspondente a uma destas quatro qualidades. O lugar de fala das atrizes torna-se importante para escolher essas qualidades. Irei comentar algumas cenas da montagem que considero interessantes para analisar em relação à imagem de Oxum que se constrói cenicamente:

A CONVOCAÇÃO DA SECA

(Oxuns entoam a canção da chegada)
 Provoquei meu corpo, minha história
 Desaguei em nascentes da memória
 A adivinhação está comigo, mulher
 Este jogo não está perdido, mulher
 Onde está o seu poder?
 Onde você seca?
 Convoco as rainhas desta terra
 Somos a mudança desta era

Fértil é quem banha e purifica
 Fértil é quem a vida multiplica
 Fértil é quem banha e purifica
 Fértil é quem a vida multiplica

Onde está o seu poder?
 Onde você seca? (NATA, 2018, p. 6-7).

Nesse trecho, por meio de uma canção, percebemos o elogio feito a nós, mulheres, com questionamentos, como: “Onde está o seu poder?” Fazendo com que nós, espectadoras, nos questionemos a respeito de nossos poderes, de nossos comandos. A música faz uma espécie de convocação: “Convoco as rainhas desta terra/Somos a mudança desta era”. No excerto, há uma alusão ao presente, pelo uso dos verbos: “convoco”, “somos”. Assim sendo, compreendemos que é a nossa hora, nosso momento de fazer nossa realidade mudar, diante de tantos séculos de opressão que tanto conhecemos e, ainda, convivemos. Ao encaminhar-se para o final, temos alguns versos que elogiam Oxum e a nós mulheres, pela fertilidade: “Fértil é quem banha e purifica/Fértil é quem a vida multiplica”. Sabemos que a nós, mulheres, sempre foi, e, ainda, são delegados os cuidados com a casa e os filhos. Sobretudo, a nós mulheres negras, que nos encontramos, muitas vezes, com trabalhos relacionados ao cuidado doméstico de outras casas, cuidar dos filhos de outras mulheres, além de nossa própria casa e vida. Esses papéis são negligenciados pelo Estado em relação aos direitos, ganhamos menos do que os homens, em sua maioria, entre tantos outros aspectos. Logo, construir cenicamente uma cena em que a canção se ocupa em nos elevar, ressaltar nossos corpos, nossa fertilidade como poder em associação à Oxum é de uma riqueza ímpar. Ao final da canção, as Oxuns se dirigem ao público e falas muito significativas vão sendo enunciadas:

(A canção cessa e as Oxuns estão diante do público falando, principalmente com as mulheres do espaço)

OXUM - Mais uma vez, a humanidade secará.
 Enquanto quiserem a ordem sem complemento,
 Enquanto comandarem à força bruta sem ouvidos,
 Apoderam-se as maternas e secaremos porque queremos.

Oxum - Não sairá de nossa estrutura nenhuma outra voz,
 Não sairá de nossa mama nenhum leite,
 Nenhum lábio se lubrificará,

(...)

OXUM - Secaremos tudo, pois a história em dilúvio não resolveu nada

Faremos a história em seca, como foi antigamente,

Recuperaremos a voz em saliva,
 E eu garanto, mulheres,
 Que teremos de novo um mundo mais uterino.
OXUM – Eu garanto, que teremos mais mulheres, mais mulheres,
 mais mulheres
 Eu garanto que teremos mais felicidade. (NATA, 2018, p. 8-9).

A fala da Oxum: “Mais uma vez a humanidade secará/Enquanto comandaram à força bruta sem ouvidos” - pode ser entendida como um aviso de que essa sociedade masculina, patriarcal, que age com violência e brutalidade irá acabar (secar). As mulheres, conscientes de seu poder e sabedoras disso, irão secar cientes de tudo: “Não sairá de nossa estrutura nenhuma outra voz/ Não sairá de nossa mama nenhum leite”. Afinal, se nós mulheres decidirmos secar de fato, não existirá humano, uma vez que precisam do nosso ventre para gerar a vida.

As falas finais da Oxum contêm uma provocação à religiosidade cristã: “Secaremos tudo, pois a história em dilúvio não resolveu nada”. A religiosidade cristã que colonizou nossos corpos também foi, e em grande parte, continua sendo, uma prática de perpetuação de valores e práticas hegemonicamente masculinos, brancos, heteronormativos, não sendo dado à mulher o papel de protagonista. Sabiamente, o texto do NATA faz uso da passagem bíblica do dilúvio (água) que dialoga com a água de Oxum. As falas das Oxuns trazem, ainda, a esperança de, ao radicalizar desta forma, uma nova possibilidade de existência para as mulheres: “Recuperaremos a voz em saliva/E eu garanto, mulheres/Que teremos de novo um mundo mais uterino. /Eu garanto, que teremos mais mulheres, mais mulheres, mais mulheres. / Eu garanto que teremos mais felicidade”.

É preciso reiterar que aprecio muito a proposta cênica do NATA, uma nova possibilidade de ser mulher, a partir dessa poética: “Que teremos um mundo mais uterino” - uma perspectiva de existência feminina com dignidade, liberdade, autonomia, criatividade, alegria, segurança, plenitude, entre tantos outros aspectos que essa fala potencialmente pretende atingir, empoderar e gerar esperança. A repetição proposital, ao final da peça nos fortalece: “Eu garanto, que teremos, mais mulheres, mais mulheres, mais mulheres/Eu garanto que teremos mais felicidade”. A estrutura social masculinizada em suas práticas, leis, entre tantos pormenores, atua no contemporâneo de forma violenta à nossa existência todos os dias. Assim, julgo importante a repetição, uma maneira de reiterar o quanto precisamos existir e resistir.

Para dessa poética do Nata de um mundo mais uterino e na direção das mulheres, é crucial o silenciamento masculino ou a escuta atenta, como nesta cena da peça:

(O primeiro trono é banhado. Uma Yalodê contemporânea aparece no espaço. Muda-se tudo. O tom ancestral vira extremamente contemporâneo.)

MULHERES – Homem, escute mais! Escute mais!

HOMEM – Eu escutei Oxum Ijimu.

HOMEM - Um controle e uma solidão no nosso poderio.

HOMEM - Ela ordenou que para o mundo voltar a ter líquido, nos calássemos.

HOMEM - Não é que nossas bocas não podem falar, mas nos acostumamos a falar demais e nunca escutar. Oxum Ijimu falou pouco, mas fiquei com isso na cabeça. (NATA, 2018, p. 9-10).

No excerto apresentado, evidenciamos que a cena traduz a ideia de se pensar uma nova humanidade. As mulheres ao dizerem: “Homem, escute mais! Escute mais!” estão a usar o imperativo do verbo para clamar de fato: escute! E a decisiva fala do homem: “Ela ordenou que para o mundo voltar a ter líquido, nos calássemos. /Não é que nossas bocas não podem falar, mas nos acostumamos a falar demais e nunca escutar/Oxum Ijimu falou pouco, mas fiquei com isso na cabeça”. É preciso escutar mais, falar menos, deixar o protagonismo também para as mulheres, ideias que custam tanto na sociedade em que vivemos, muitas vezes, custam a vida de uma mulher. A cena convoca que homens saiam de seu privilégio de ser homem e cedam espaço às mulheres.

Outro ponto merece destaque que, nessa montagem, é a intenção do Nata em revelar nossa ancestralidade negra pela poética, pois há, assim como em Siré Obá:

YALODÊS CONTEMPORÂNEAS

YAWÓ

(Luz recorta apenas a contemporânea)

YAWO - Renasci em Oxum depois de passar anos louvando de joelhos a imagem de um homem branco morto numa cruz. Estive presa a uma crença que nem a mãe deste homem respeitavam. Era ele, apenas ele, a verdade e a vida. Eu olhava para a cruz, me alimentava da dor e eu ouvia que me minha mãe só queria de mim amor. Depois destes anos de adoração à lágrima, procurei outra pátria. Me iniciei, raspei meu orí. Tenho orunkó. Eu voltei, mãe. Eu voltei para entender quando segregamos tanto. Só juntas saíremos deste mal que se alastra e que dói a cada dia mais. Vou voltar em vida, pois é contigo que o reflexo de mim se transforma em reflexão. É em meu corpo que contas a história de milênios onde a liberdade se fazia passeio entre orixás e

humanas. É contigo, mãe, que escuto as narrativas possíveis para a felicidade. É contigo que beleza não se transforma em ego e riqueza não se transforma em ostentação. Eu vou voltar para aprender e, assim, poder ensinar. Que minha carne seja trânsito de histórias de nossas ancestrais, que minha pele seja marca da mudança real do presente. Entre o orun e ayê minha pele transita hoje para minha energia atravessar séculos e milênios. Ela atravessa séculos e milênios. Na minha cabeça, só a minha Yá toca. Na roda, só a minha Yá dança (NATA, 2018, p. 10-11).

A fala marcante da Yawó divulga o atravessamento do corpo negro pela colonialidade e a imposição de uma religião cristã praticada pelo colonizador: “Estive presa a uma crença que nem a mãe deste homem respeitavam. Era ele, apenas ele, a verdade e a vida. Eu olhava para a cruz, me alimentava da dor e eu ouvia de minha mãe que só queria de mim amor.” Significativo notar o quanto essa cena dialoga com Abdias Nascimento e seu *Sortilégio II* (1979), Ywaó em Oxum, e Doutor Emanuel em *Sortilégio II*, em ambos vemos corpos negros sendo apresentados cenicamente as suas dores e as ressignificações de seus seres quando renascem para suas ancestralidades no axé. A fala da Yawó: “Renasci em Oxum” é emblemática, assim como Emanuel em *Sortilégio*: “(...)Não sabem que recuperei meu tom de voz...Ignoram que reencontrei minhas próprias palavras do meu Exu que resgatei...” (NASCIMENTO, 1979, p. 133). O corpo que é a representação da ancestralidade, da memória viva, da materialização do axé: “É em meu corpo que contas a história de milênios onde a liberdade se fazia passeio entre orixás e humanas. / É contigo, mãe, que escuto as narrativas possíveis para a felicidade”. Novamente, a fala final da Yawó apresenta esse corpo-trânsito, corpo-memória: “Que minha carne seja trânsito de histórias de nossas ancestrais, que minha pele seja marca da mudança real do presente. Entre o orun e ayê minha pele transita hoje para minha energia atravessa séculos e milênios. Na minha cabeça, só a minha Yá toca. Na roda, só a minha Yá dança.” Muniz Sodré (2017) me ajuda a refletir e a pensar a importância de se construir poéticas cênicas - de Abdias à contemporaneidade - que apresentam a religiosidade de matriz africana:

A comunidade litúrgica nagô (egbé), o “terreiro de candomblé” é a organização responsável por um tipo de visibilidade, portanto, por aquilo que transforma em existente um suposto inexistente ou algo socialmente conotado como de fraca intensidade existencial. Essa comunidade, que inaugura uma experiência inédita no interior de um ordenamento social hegemônico, implica um tipo novo de

subjetivação, em que ocupam um primeiro plano a experiência simbólica do mundo, o primado rítmico do existir, as relações interpessoais, concretas, a educação para a boa vida e para a boa morte, o paradigma comunitário, a alegria frente ao real e o reconhecimento do aqui e agora da existência. (SODRÉ, 2017, p. 100).

Sem dúvida, o terreiro apresenta uma nova forma de existir e experienciar o mundo. Construir cenicamente partes desse universo do sagrado tão rico, misterioso e poderoso se constitui uma forma potente de se pensar e de se fazer arte negra no contemporâneo, visto que diante de tantas formas existentes no Brasil de se fazer teatro negro, o teatro preto de Candomblé, realizado pelo NATA, a cumpre seu propósito de evidenciar nossa ancestralidade negra por meio das narrativas dos orixás.

A montagem feita dialoga, ainda, com as imagens do feminino no contemporâneo, e problematiza com humor e ironia o academicismo, as teorias do teatro, em que o próprio NATA aparece como provocação:

LINGUISTA

(Luz recorta apenas a contemporânea. Entram os homens acadêmicos cantando “Você quer brincar na neve” de Frozen e com dissertações nas mãos)

HOMEM - Eu enquanto professor adjunto dessa casa, pesquisador de gênero e sexualidades dissidentes, acho uma balela todas essas discussões das mulheres negras. O que me interessa é o discurso sobre o vazio.

HOMEM - Querido, não existe essa coisa de teatro negro e teatro branco. Aprenda, só existem dois tipos de teatro: o teatro bom e o teatro ruim. Escolha o seu! (NATA, 2018, p. 15).

É notável a discussão proposta na cena acima, que de forma provocativa e engraçada começa com a música do desenho *Frozen*, justamente no momento em que os acadêmicos (homens) entram e começam a mencionar frases com juízo de valor em relação às pautas acadêmicas da atualidade: “Eu enquanto professor adjunto dessa casa, pesquisador de gênero e sexualidades dissidentes, acho uma balela todas essas discussões das mulheres negras. O que me interessa é o discurso sobre o vazio” (NATA, 2018, p.15). A cena coloca, de forma crítica, um homem que pesquisa gênero na universidade e é incapaz de perceber a importância da discussão sobre mulheres negras. É importante observar que são dois homens que falam na cena, sem a presença de mulheres. Com essa cena, constatamos que

deslegitimar lutas, vivências, discursos, estudos é uma prática tradicional da academia, que abarca um público, ainda, muito elitista, branco, masculino, mas que, com muitas lutas e reivindicações, vem se transformando ao longo dos anos, graças às políticas afirmativas. Em seguida, o diálogo faz uma instigação ao termo “teatro negro”:

HOMEM - Querido, não existe essa coisa de teatro negro e teatro branco. Aprenda, só existem dois tipos de teatro: o teatro bom e o teatro ruim. Escolha o seu!

HOMEM - Eu fui assistir aquele teatro meio da macumba... Pois bem, quando você acha que nada pode piorar, você ainda toma um banho de alfazema.

HOMEM - Viva o teatro baiano! Viva Tchecov! Alguém sabe do café? (NATA, 2018, p. 15).

Neste trecho, notamos o quanto é significativo trazer a existência do teatro negro. Quando o grupo NATA assevera que “[...] não existe essa coisa de teatro negro e teatro branco. Aprenda, só existem dois tipos de teatro: o teatro bom e o teatro ruim. Escolha o seu!”(NATA, 2018. p.15) vemos uma questão muito cara ao teatro negro, que observei ao longo da minha pesquisa: o quanto se questiona a necessidade da existência do teatro negro, por parte, inclusive, de membros da academia relacionados às artes cênicas. Ouvi inúmeras vezes por parte de diferentes pessoas o questionamento: “Mas porque teatro negro? Já não existe o teatro? ”. Diante de questionamentos e, por meio das asserções que o grupo NATA faz, compreendemos como o preconceito racial é travestido de ignorância, muitas vezes. Além disso, pouco (ou nada) se questiona por parte da academia acerca dos lugares legitimados pelo teatro eurocêntrico, ele existe e é isso. “Teatro bom” e “Teatro ruim” passa pela mente de quem considera “bom” apenas o que é europeu ou americano, e branco. Logo, a qualidade do teatro negro é imediatamente questionada pelo fato de ser negro.

Em seguida, apresento a penúltima cena do NATA, em que há a entrada da linguista. No diálogo que se desenrola em cena, a linguista comemora sua entrada na em uma pós-graduação com a aprovação de um projeto sobre variação linguística, na comunidade rural de Alagoinhas, Bahia. Após a entrada, a personagem diz que irá mudar de projeto. Em um diálogo repleto de ironia e provocação, somos levados a repensar a questão da língua, da norma, em relação às nossas origens afro:

LINGUISTA - Já que é para secar tudo de uma vez, que comecemos pela língua. Secaremos a língua portuguesa.

HOMEM - Porque não volta logo para a África?

LINGUISTA - Sem diálogo, sem diálogo, sem diálogo. Os meus amigos e inimigos linguistas que me perdoem, mas eu vou defender no pós-doutorado, sim, a necessidade de pensar em um processo de formação das palavras outro.

HOMEM - Ela sabe que a vaga é gasto de verba pública?

LINGUISTA - Sim, vou radicalizar o babado, vou criar novas vogais temáticas, vou pesquisar novas desinências, vou criar novas concordâncias. Nossa invenção de palavra está tomada pela masculinidade heteropatriarcal e não tenho dúvidas disso.

HOMENS - Maluca.

LINGUISTA - Vou arrancar pela raiz e nem que eu pareça a maluca da universidade, aliás, quando não fui vista assim?

HOMEM - Mi-mi-mi.

LINGUISTA - Eu vou bagunçar para tentar equilibrar. Vou ser radical: A partir de agora, a partícula, morfema, vogal ou desinência O, não será mais a dominação da palavra. Minha mãe Oxum me guie e me faça aguentar o tranco.

HOMEM - Ei, isso é anticientífico.

HOMEM - Completamente anticientífico (NATA, 2018, p. 15-16).

A fala da linguista em associação à Oxum e à língua é extraordinária: “Já que é para secar tudo de uma vez, comecemos pela língua”. Oxum irá secar, as mulheres irão secar, a língua também. A resposta do homem: “Porque não volta logo para a África?” Traduz-se na resposta que o discurso racista produz, ao perceber o quanto esse sistema hegemônico vem sendo questionado e transformado por parte de toda a sociedade, dentro e fora das universidades. A estudiosa das linguagens propõe, ainda, a mudança: “Sim, vou radicalizar o babado, vou criar novas vogais temáticas, vou pesquisar novas desinências, vou criar novas concordâncias. Nossa invenção de palavra está tomada pela masculinidade heteropatriarcal e não tenho dúvidas disso.” Uma nova forma de se pensar a linguagem é colocada em debate, questionando a masculinidade de nossa língua portuguesa falada no Brasil: “Eu vou bagunçar para tentar equilibrar. Vou ser radical: A partir de agora, a partícula, morfema, vogal ou desinência O, não será mais a dominação da palavra. Minha mãe Oxum me guie e me faça aguentar o tranco.” A ideia de se retirar a partícula “o” como dominação de palavra se traduz, nessa proposta cênica da montagem de Oxum, em exaltar e colocar como legítimo o feminino, nós mulheres como centro social, intelectual, detentoras da vida e agora, também, da palavra. Esta que nos foi e ainda é bastante negada, silenciada, subvertida, proibida, mas que ganha potência por meio de uma montagem feita com muitas mulheres negras em cena e dirigida por uma

encenadora negra. Enquanto pesquisadora, consigo notar o olhar e as marcas de Onisajé – a diretora cênica- em cada ação, gesto, fala. Uma mulher construindo cenicamente um novo mundo.

Por fim, a cena final:

CENA FINAL

- O LEVANTE –

(Homens e mulheres estão juntos. Eles se fazem multidão. Um ao lado do outro. As mulheres desta vez sentam no trono, os homens trazem de novo os potes d'água. Com a permissão delas, a água volta a cair nas bacias.)

Nigbati owiwi ba kọja, ikú ti n sún mọ

O Yê yê

Oun yoo kú.

Ko eniyan naa,

şugbọn ofin awọn obi

Akoko jẹ bayi

Akoko jẹ bayi

Akoko jẹ bayi

Ibi ni eyi

Ko si ẹniti o wa laaye

Ko si ẹniti o wa laaye

Ko si ẹniti o wa laaye

Ko si ẹniti o wa laaye

ti wọn ba şẹda irora naa.

O yê Yê

Nigbati owiwi ba kọja, ikú ti n sún mọ

Ofin ni eyi: baba naa yoo ku

(As mulheres sentam no trono)

HOMEM - Ser miragem não é o bastante

Água necessita ser realidade

HOMEM - Só as mulheres podem reconstruir.

HOMEM – Só as mulheres podem reconstruir.

HOMEM – Quantos todos ouvirem esta convocação

Nosso mundo mudará

MULHERES – Quem escrever com líquido sou eu

Quem escrever com líquido sou eu

Quem escrever com líquido sou eu (NATA, 2018, p. 22-23).

A peça finaliza com o enaltecimento das mulheres e do poder feminino, Oxum é a vida, é a reconstrução e nós, mulheres, estamos há décadas construindo, acreditando, fazendo acontecer, assim como a encenadora do grupo NATA. Com essas colocações, afirmamos que a presença dos orixás nas montagens do Nata e a forma como são apresentados corroboram para o teatro ritualístico do grupo. Como traços peculiares, chamo a atenção para o fato da encenadora, Onisajé,

ser uma mulher de axé, e como isso permeia a poética das montagens, sendo como ela mesma afirma, o candomblé “fonte e ponte para a criação cênica.”

4.7 A CENA NEGRA EM PERNAMBUCO: O POSTE SOLUÇÕES LUMINOSAS



Figura 6: Espetáculo Ombela- Atrizes Agrinez Melo e Naná Sodré. Dire o: Samuel Santos

Fonte: Fernando Azevedo. **Ano:** 2016.

“O Poste Solu es Luminosas”   um grupo de artistas negros, localizado no centro da capital pernambucana, cuja produ o artística e pesquisas teatrais são alicerçadas no resgate antropológico aliado ao teatro físico. O grupo realiza atividades de pesquisa na matriz africana com olhar para ancestralidade corporal e vocal pelo viés artístico teatral, em que traça um paralelo entre as incorpora es dos orixás no terreiro de Candomblé e Umbanda, e procura aproximar essa investiga o aos processos de Michael Chekhov, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski. O grupo intitulou o nome dessa pesquisa de “O Corpo Ancestral Dentro da Cena Contemporânea”.

O grupo surgiu em 2004 com um grupo de Ilumina o C nica. Assessorou tecnicamente inúmeras companhias e grupos, desenvolveu atividades em muitos espetáculos e ministraram cursos em várias institui es. Em 2009, com a

montagem do espetáculo “Cordel do Amor sem Fim”, de Cláudia Barral, “O Poste” ampliou seu campo de atuação e se tornou um grupo de produção artística com foco em matriz africana e ancestralidade corporal e vocal. A dança dos ventos, a antropologia teatral, a Biomecânica, a irradiação, as entidades xamânicas e o imaginário dos Orixás fazem parte do processo na construção e reconstrução dos trabalhos do grupo. Nesta tese, o foco será na montagem de “Ombela”, que aconteceu em 2014.



Figura 7: Espetáculo Ombela . Atrizes Naná Sodré e Agrinez Melo -Direção Samuel Santos -
Fonte: Lucas Emanuel / Curinga Comunicuê . **Ano:** 2016

“Ombela”, em resenha publicada no *site* cultura.pe, constitui uma montagem teatral do poema épico Ombela (chuva em português), do escritor africano Manuel Rui. O espetáculo é envolvido em uma atmosfera mágica e resgata a poesia que, segundo a crítica, foi deixada de lado no teatro. Considero riquíssima essa peculiaridade na montagem de Ombela pelo grupo “O Poste”, uma marca que não encontrei em nenhum dos grupos estudados e pesquisados para a elaboração da tese. Por meio da direção de Samuel Santos, as atrizes Agrinez Melo e Naná Sodré encarnam duas gotas de chuva no palco, que se transformam em entidades. Por meio dessa personificação, as personagens inventam rios e desdobram-se ao som do

vento. Em cena, fazem, ainda, nascer ou morrer coisas, pessoas e sentimentos. A atriz Naná fala, na entrevista dada ao site, que: “Assim como os seres humanos, que enfrentam várias transformações ao longo de sua trajetória pela terra, as formas variadas que assumimos no espetáculo, utilizando a água como mote, servem para despertar na plateia o resgate de sua ancestralidade e também para questionar: quem somos nós e para onde vamos?”. A montagem traz algumas partes em umbundo (um dos principais dialetos de Angola, país de origem do autor que deu origem ao espetáculo) “Fizemos questão de manter na dramaturgia a presença dessa língua banta falada pelos ovimbundos das montanhas centrais angolanas, não só pela intensidade rítmica e linguística que confere à encenação, como para nos aproximarmos ao máximo dessa cultura africana que nos é tão familiar”. (SODRÉ, 2022). Dessa forma notamos as marcas de ancestralidade.

A resenha aponta, ainda, para a trilha sonora da peça, atribuindo-lhe uma função importantíssima e muito forte. A composição é da cantora pernambucana Issar França, que traz em seu trabalho uma relação profunda com o elemento água. Toda sonoridade da peça é executada ao vivo, tocada e cantada pelas atrizes do elenco: “Issar nos preparou pessoalmente e fez-nos buscar sons alternativos que remetem à condição do reservatório ou armazenamento de água, como moringas, cabaças, jarros, marimbau, chocalho, que cenicamente, ajuda-nos a construir essa síntese poética da transformação dos sentidos da vida, através dos pingos da chuva”, finalizou Naná Sodré. De acordo com o site cultb.art (2022) a menção ao nome *Ombela* (a chuva) se refere ao fato de, após a chuva cair, duas gotas são deixadas e transformadas em duas entidades que operam como a personificação da chuva ganhando corpo e voz... *Ombela* representa arquétipos do universo feminino, é a síntese poética na qual a chuva reconduz quem a transfiguração dos sentidos da vida, modificado na beleza da mulher e nos interroga quem somos nós e para onde vamos. A busca cênica do grupo ‘O Poste’ é por uma poética da ancestralidade dentro da cena contemporânea, imersa no universo do escritor africano Manuel Rui, um dos principais ficcionistas da Angola. Assim, o grupo elaborou a encenação do poema épico “*Ombela*”.

Já no início da peça, com a presença do som forte da chuva na cena e a voz de uma das gotas de chuva, uma *Ombela*, percebemos que a montagem é altamente poética. Em seguida, duas atrizes cantam, dançam e falam. Em alguns

momentos acontecem falas, em outros cantos e danças, em outros, ainda, falas e cantos. As falas em português são abaixo traduzidas para o idioma bantu, e há, também, cantos em bantu durante o espetáculo.

1ª PALAVRA

Um pássaro minúsculo de azul inventado em sílaba de mato mangal de mar mabangas em rumores de areia a filtrar a água relâmpago da placenta submersa. Ondulação no ventre da lua tépida e a sombra do bico reflectido na folha verde da planta o sol de imensa luz sem ver a cegueira de um princípio líquido. A sombra mexe. Um traço breve para banhar as asas no sabor do grão da palavra. Aqui começa um rio. Fala-se. Começam todos os rios de manhã cedo no fim das noites de todas as noites de manhã como se a madrugada fosse apenas tempo.

ONDAKA YA TETE 1ª

Okanjila kamwe ka niñgo kevala lilu katungiwa kocihasu cusenge wolomanga vokalunga kupanga okuywela okukenja ovava okunyelula kuovipako viovovava. Akimba vimo lyosāyi yamuma kwenda ocilembia comela wonjila imolehelua kemela litalala liuti utanya watwa calwa okuvanja kacitava mekonda liupeke ndefetikilo lyovava undembo ulisenga. Okanepa kamwe konjanja kokusukula avava kepepo lyolumema lwondaka. Palo pafetika olwi. Vati. Pafetika olondwi vyosi lomele yapiāla kesulilo lyovoteke lyovoteke osi lomele ndakuti kokuca kwakale ñgo osimbu (RUI, 2014, p. 1).

A Ombela descreve sua trajetória na natureza e finaliza sua fala com a mensagem: “Aqui começa um rio. Fala-se Começa, todos os rios de manhã cedo no fim das noites de todas as noites de manhã como se a madrugada fosse apenas tempo”. Desse modo, notamos a importância de se deixar evidente a água como vida e linguagem:

Eu?

Eu sou a chuva trago todas as sílabas e digo a palavra. Posso falar a duração de todas as vidas e todas as idades sem morte ou fazer cair de um abacateiro um abacate num telhado de calma com as minhas mãos de água a atravessar as paredes do tempo. O fumo do fogo que passa por entre os tectos de capim no aroma da batata doce e as maçarocas assadas. (RUI, 2014, p. 2).

A Ombela (gota) traz o poder da água em sua fala. Ao ser chuva pode cair desde um abacateiro até atravessar paredes. É importante observar que não somente paredes físicas, mas, também, as do tempo, uma vez que a chuva não morre, como nós: “Posso falar a duração de todas as vidas e todas as idades sem morte”. As cenas caminham e destaco um momento em que as várias dimensões da chuva são enunciadas:

Eu sou a chuva! A que nunca teve medo e existia sempre antes das zagaias e das armas de *ofundanga* (*) que vieram para matar de longe e com ruído. Eu sou a chuva que chorou com chuva o nosso soba Huambo resistindo em cima das pedras no princípio do que nunca conseguiram fosse o meu fim sempre

(*) - pólvora

com a minha dança e as minhas máscaras e a surpresa de *ocituto* (*) logo-logo *etande* (**) com força na torrente que enche tudo e faz recolher os bichos e as pessoas por debaixo das árvores amigas da água. Também vou descobrir o meu começo a pensar quando sou *olume* (***) que canta todo o dia com devagar amor até as rãs aproveitarem continuar a minha voz.

(*)- ameaça de chuva; (**- chuva torrencial; (***) chuva fina

4ª PALAVRA

Elilimilambela (*) sou eu. A fazer tremer o céu com o barulho que ninguém vê esse feitiço que só eu tenho e nunca houve trovão que não fosse da minha fala sem dizer abecedariamente eu sou eu *ombela* (**) *ombelela* (***) da boca. Da boca da boca das árvores vaidosas de espelho nos rios a andarem mudança com a minha marimba cabaças nos ouvidos alegres do meu silêncio a escutarem a minha própria voz mesmo

(*)- chuva acompanhada de trovão; (**)- chuva; (***)- conduto que acompanha o pirão. (RUI, 2014, p. 4-5).

Nesse trecho, temos a afirmação de que a chuva sempre existiu: “Eu sou a chuva! A que nunca teve medo e sempre existiu antes das zagaias e das armas de *ofundanga*”. As zagaias seriam lanças, essa chuva que existe desde que se concebe a vida terrena. Na fala há, ainda, a relação com soba Huambo, cidade Angolana que foi colonizada: “Eu sou a chuva que chorou com chuva o nosso soba Huambo resistindo em cima das pedras no princípio do que nunca conseguiram fosse o meu fim sempre”.

Em artigo intitulado “Nova Lisboa para quem?: o lugar social do nativo nos primeiros anos do Huambo na Angola Colonial (1904-1926)” Jéssica Evelyn Pereira dos Santos (2018) menciona que a cidade de Huambo colonial surgiu como uma invenção dos administradores portugueses sob o mapa do planalto central. A instauração da cidade fazia parte de um produto do projeto português e não de um desenvolvimento urbano, de uma transformação da mata em povoação. A narrativa colonialista aponta que a cidade de Huambo nasceu como um “milagre” (SANTOS, 2018). No entanto, essa invenção contradiz a imagem da geografia colonial em África que se baseia num ideal enquadramento entre a cartografia e o território. Santos (2018) ainda finaliza afirmando que essa tendência imperialista se traduziu em esforços coloniais para tornar Huambo cada vez mais português.

Ao trazer esse breve histórico a respeito da cidade de Huambo, considero significativo que o grupo “O Poste” traga a história angolana em sua poética cênica, pois esse resgate de nossa ancestralidade se dá, também, por meio do conhecimento de nossa história anterior, ancestral, que nos foi e ainda é negada. Dessa forma, a ritualidade aqui não aparece de forma explícita, como nos outros grupos estudados nesta tese, mas na presença dessa água que renova, que é natureza. Candomblé é natureza, e a peça apresenta isso de maneira muito peculiar, por meio de uma construção poética, pelo canto, pela narrativa e pelos gestos.

4.8 A CENA NEGRA NO SUL: GRUPO CAIXA PRETA EM PORTO ALEGRE



Figura 8: Hamlet Sincretico.
Fonte: Foto de Gilberto Carvalho.

Jessé Oliveira (2021), em sua dissertação de mestrado, apresenta um breve histórico do grupo “Caixa Preta”. O grupo é formado por artistas negros e negras e surgiu na cena gaúcha, em 2002, e logo se tornou um dos mais reconhecidos grupos de teatro do Rio Grande do Sul. De acordo com Oliveira (2021), quando o grupo começa a atuar, o fazer artístico não tinha se firmado como um movimento de alcance popular ou institucional, ainda era considerado um ato de ousadia a prática do teatro negro que se identificava como negro, pois não havia uma cena negra atuante e muitos artistas se recusavam a assumir esta identidade como proposta de trabalho. O dramaturgo acrescenta que havia uma resistência como se esta prática artística fosse hierarquicamente inferior, de menor importância. Assim nasceu o Caixa Preta, em uma época que não havia espetáculos negros nos grandes festivais, a universidade não reconhecia o teatro negro como uma expressão do Teatro Brasileiro. Diante disso, o grupo foi em busca de artistas negros que desejavam realizar um espetáculo negro sem a pretensão de formar um grupo permanente. A ideia de montar espetáculos com dignidade artística sempre foi um ponto crucial, sendo a aprovação de editais fundamental para que as apresentações ocorressem com um nível de profissionalismo necessário. Jessé Oliveira (2021) considera este um diferencial em relação a outras iniciativas que antecederam o Caixa.

Com o objetivo de completar a equipe, o grupo foi em busca de atrizes e atores negros, e logo começaram a receber muitas ligações de artistas negros interessados em fazer parte do elenco. Isso revelava que havia artistas negros, mas não havia mercado de trabalho que os colocasse em destaque. Já na estreia do Caixa Preta, Oliveira (2021) ressalta que foi um marco na “cara” da plateia de teatro da cidade: um elevado percentual de espectadores negros, algo considerado incomum na cena de Porto Alegre, até então constituída de maioria de espectadores brancos. Porém, Jessé Oliveira (2021) dá destaque para o fato de que esse público não surgiu de forma natural, houve um trabalho de busca ativa, com visitas a colégios de periferia, escolas de samba, clubes sociais negros e pré-vestibulares para estudantes negros. Oliveira (2021) considera que uma das características que identifica o grupo é a sua identificação como um grupo de teatro negro. Assim, comprometido com a investigação de uma linguagem teatral fundamentada na brasilidade e na identidade dos gestos alicerçada em elementos da cultura afro-brasileira.

Para o dramaturgo, o gestual afro-brasileiro é transformado em código cênico pleno de significação e potência artística, em uma perspectiva de que o corpo é signo, o corpo negro é um potente signo de discussão da realidade a partir de sua presença ou de sua ausência na cena e, portanto, para o grupo, um corpo insubstituível. A poética do grupo, segundo Jessé de Oliveira (2021), consiste em empregar o conceito de sincretismo como um instrumental para a reflexão e análise de um sistema de criação teatral, uma vez que nos apropriamos de princípios culturais advindos de religiões de matriz africana, manifestações performáticas afro-brasileiras e, também, da apropriação de personagens presentes nos clássicos euro-ocidentais que, unidos, propõem o esquema de criação teatral adotado no Caixa Preta.

Segundo Oliveira (2021) há, ainda, alguns conceitos fundamentais para o trabalho do “Caixa Preta”: a gestualidade calcada em manifestações afro-brasileiras, a linguagem sincrética⁶ propriamente dita, os cruzamentos culturais e o teatro negro. Sendo o sincretismo se torna uma ferramenta base para a criação cênica do grupo:

Tomo gestualidade enquanto a propriedade do movimento presente em manifestações, a qual tem um significado próprio desencadeado a partir de matrizes culturais e que se difere de um gesto, de um movimento individual ou espontâneo. Neste caso, buscamos no arcabouço de manifestações afro-brasileiras esta gestualidade, a ressignificamos a partir do desejo de produzir novos significados aos textos teatrais que escolhemos para encenar. Assim, articulamos códigos gestuais advindos de matrizes africanas afro-brasileiras, além da potencialidade contida na dramaturgia em questão e suas fricções com os fundamentos da tradição teatral. É justamente na articulação entre a dramaturgia escolhida e os componentes da encenação que opera este trabalho, tomando como ponto de partida o uso da gestualidade advinda das manifestações culturais afro-brasileiras para concretizar a narrativa dramática(..) (OLIVEIRA, 2021, p. 13-14).

De acordo com o dramaturgo citado, o termo afro-brasileiro é usado para situar, em termos de identidade cultural, um campo de entrecruzamentos das culturas brasileira e africana como um encontro interétnico de identidades raciais advindas das culturas africana, europeia e indígena em suas particularidades e multiplicidades.

⁶ Combinação, em um só sistema, de elementos de crenças e práticas culturais de diversas fontes. O Vodú, a Umbanda e seus assemelhados seriam, segundo algumas opiniões, religiões sincréticas. O termo, na acepção aqui apresentada, é rejeitado por alguns autores contemporâneos (LOPES, 2004, p. 623).



Figura 9: Hamlet Sincrético.
Fonte: Foto Gilberto Carvalho.

Oliveira (20121) propõe, em sua dissertação, uma investigação e delimitação de alguns traços da cultura afro-brasileira presentes nas montagens que integram a Trilogia da Identidade a partir dos elementos que compõem e revelam esses traços: gestualidade, presença, mitos e ritos. Em sua perspectiva, esses elementos possibilitaram dar forma às narrativas escolhidas e caracterizaram o trabalho dentro desta perspectiva de linguagem sincrética. Assim, o foco central de sua dissertação foi investigar em uma cena sincrética dentro do chamado Teatro Negro, parte de um movimento de retomada de um conceito moderno de teatralidade negra em conjunto com uma geração de criadores afro-brasileiros espalhados pelo país. Para o pesquisador, estes criadores buscam “a constituição de uma cena negra brasileira e modos de se articular em coletividade que potencializem as diversas iniciativas de um teatro negro” (OLIVEIRA, 2021, p. 17). Essa constituição se dá, também, na proposta de: “[...] a adoção de uma gestualidade mimetizada de manifestações culturais afro-brasileiras como Batuque, Capoeira, Carnaval e outras tradições de matriz africana que são hoje uma marca do Grupo na cena gaúcha”. (OLIVEIRA, 2021, p. 25). Apresento e analiso, a seguir, trechos das montagens “Hamlet Sincrético” e “Antígona Br”.

A religião africana no Rio Grande do Sul: O Batuque

O teatro do Caixa Preta também se volta para a religiosidade de matriz africana, e no percurso da Tese, considero importante trazer um pouco do que há no Rio Grande do Sul a respeito de religiões africanas e como elas dialogam com as peças, pois o Batuque está presente. Em artigo de Adalberto Ojuobá Pernambuco (2019), o pesquisador se volta para essa presença e menciona que a forma pela qual as religiões africanas chegaram de acordo com relatos por meio das entradas- por volta do século 16- tendo como origem em Laguna, que fica em Santa Catarina e se dirigiam à cidade de Rio Grande. Posteriormente, com o crescimento da indústria da charqueada, o comércio foi crescendo, se expandindo e novos escravos foram chegando, muitas nações africanas foram aparecendo e já foram cultuadas no Rio Grande do Sul: Nagô, Ijexá, Jeje, Oió e Cabinda. Ele ainda diz que o estado nunca recebeu um navio negreiro em seu porto principal, o de Rio Grande, sendo assim “[...] todos os escravos que aqui chegaram foram oriundos dos estados do centro ou do nordeste ou do Uruguai e da Argentina (estes fugidos)” (PERNAMBUCO, 2019, p. 39). A multiplicidade de nações apareceu também, como: Nagô, Ijexá, Ojó, jeje e Cabinda, cultuadas no RS com a ausência do Keto, que passou a fazer parte por meio da introdução do Candomblé da Bahia, como aconteceu no Rio de Janeiro e em São Paulo. Pernambuco (2019) ainda declara:

Este fato, aliás, foi constatado pelo maior estudioso das Religiões Africanas, no Brasil, Roger Bastide, e que, talvez pela ausência da nação a que mais dedicou os seus estudos, tenha considerado o nosso Batuque como uma deturpação daquele Candomblé onde se iniciara. Na atualidade, é utilizado apenas o Ijexá, quer pela facilidade do toque como pela ausência de tamboeiros iniciados nos demais cultos. Raras são as casas que utilizam outro tipo de toque, principalmente os que exigem uso de oguidavis (varetas) e acreditamos que, talvez apenas o Pirica de Xangô ainda os use. A realidade é que, hoje. Os nomes das nações são apenas rótulos utilizados, talvez para marcar a origem dos fundamentos e não estes na sua pureza original. Por isso temos visto associações até mesmo impossíveis para designarem os lados das mais variadas casas, tais como: Jeje- Ijexá, cabinda-oió, oió-jeje e cabinda-ijexá. A explicação é a de que os seus antepassados cultuavam uma nação e os atuais, a tendo trocado também, conservam designação antiga em respeito aos ancestrais (PERNAMBUCO, 2019, p. 39-40).

O Batuque então resiste, assim como as demais variações afrodescendentes no Rio Grande do Sul. A forma como se deu e tem se dado a presença africana por meio da religiosidade é uma das evidências de que a resistência

negra persiste ao colonialismo, assim como o teatro negro que tem se formado desde Abdias. Passemos às peças e como isso se dá nas montagens sincréticas.

Hamlet Sincrético

Primeiramente, faço uma breve síntese da história original de Hamlet e, posteriormente, apresento a proposta sincretista do grupo “Caixa Preta”. Hamlet é uma tragédia que foi escrita por William Shakespeare, entre 1599 e 1602. A personagem em sua juventude se alia ao fantasma de seu pai que possui a ideia fixa de que seu irmão, agora casado com sua viúva, foi o culpado por seu assassinato. Diante desse relato, o príncipe elabora um plano para poder provar essa acusação tão grave, pois seu objetivo é descobrir a verdade. Diante disso, o príncipe entra em estado depressivo e resolve se passar por doente psiquiátrico para alcançar a sua vingança. No entanto, a sua aparente insanidade atinge tanto os culpados quanto os inocentes. Ele começa a viver em uma linha tênue entre sanidade e loucura, perturbado pelas aparições fantasmagóricas.

Já na peça “Hamlet Sincrético”, a cena é construída em uma comunidade de terreiro (que circunda o terreiro de candomblé), integrada por uma igreja evangélica. A partir desse fato, pais e mães de santo se convertem e tudo muda, os fundamentos e a herança espiritual do candomblé passam a ser menosprezados. No entanto, existe um filho que se recusa a abandonar seus ancestrais, até que descobre por meio de um sonho - ou visão de um orixá ancestral - que toda a destruição do terreiro foi tramada por seu padrasto, que agora era pastor, e tinha interesses desonestos. Com essa construção, notamos que o grupo dá destaque para a questão do pentecostalismo como elemento que surge para negar a identidade negra.

Há muito material publicado a respeito dessa peça do grupo “Caixa Preta”. Considero importante trazer algumas vozes que tanto contribuíram para meu aprofundamento a respeito desse projeto cênico. O artigo de Anna Stegh Camati (2010), “Hamlet sincrético do Grupo Caixa Preta: O espaço cênico não convencional como elemento dramático”, apresenta considerações relevantes para o entendimento da montagem. A montagem Hamlet, segundo a pesquisadora, é uma tradução orientada pela tragédia Hamlet, de Shakespeare. Um espetáculo dirigido por

Jessé Oliveira que é fruto de criação coletiva, que foi apresentado em um espaço cênico alternativo, um hospital psiquiátrico desativado. Camati (2010) menciona que, ao elaborar uma reescrita de Shakespeare, o grupo “Caixa Preta” favorece a cultura que se pretende dar evidência - a cultura negra - e a cultura estrangeira (a europeia, aqui, no caso) é utilizada para seus próprios fins. Estamos tratando de uma questão central da cena negra contemporânea: um processo que tem por objetivo enaltecer a história, a voz e a identidade daqueles que foram explorados, silenciados por interesses e/ou ideologias dominantes. O Teatro Negro acontece por meio de um processo que Camati (2010) chama de:

[...] recodificação do cânone literário e da inserção de elementos da cultura, história e linguajar dos afrodescendentes em território brasileiro. Uma impressionante atmosfera simbólica é instaurada por meio da inserção de referências musicais de matriz africana e dos sambas-enredo, além da interpolação de cânticos religiosos do batuque e de elementos relacionados ao rap, à capoeira e a umbanda e seu sincretismo. O espetáculo privilegia o aspecto ritualístico, de inspiração dionisíaca; é uma experiência visceral com elementos de crueza, no sentido artaudiano do termo, que conduzem os espectadores a um movimento sensorial. (CAMATI, 2010, p. 2).

Em sua dissertação, o pesquisador apresenta um esquema que ajuda muito a entender a proposta do sincretismo cênico, em que pela tabela há um esquema de como os personagens se entrecruzam com figuras representativas da cultura de matriz africana. Vejamos a tabela abaixo:

Personagem	Característica	Personagem afro-brasileira	Origem
Príncipe Hamlet	Busca por justiça	Xangô	Batuque
Hamlet Fantasma	Grande pai	Oxalá	Batuque
Gertrudes	Grande mãe	Iemanjá	Batuque
Cláudio	Sujeito amoral	Zé Pelintra	Umbanda
Ofélia	Faz a ponte com os mortos	Iansã	Batuque
Laertes	Guerreiro	Ogun	Batuque

Polônio	Intrigueiro, manipulador e bajulador	Exu/Pastor evangélico	Batuque/Igreja Pentecostal
Horácio	Personagem que observa e narra os acontecimentos	Turista Evangélico	
Rosenkrantz	Espelho e força entre personagens	Rapper	Cultura negra urbana
Guildenstern	Espelho de força entre personagens	Rapper	Cultura negra urbana
Coveiros			
Fortimbrás	Força transformadora	Oxum	Batuque

(OLIVEIRA, 2021, p. 48)

Ainda como menciona Oliveira (2021), as figuras das religiosidades afro-brasileiras como Orixás e Batuque foram utilizadas como referência para a criação da cena sincrética, além das aproximações com os arquétipos identificados nessas orixalidades. No início da peça, quem abre o espetáculo é o Tranca-Rua, que abre o gigantesco portão de ferro enferrujado do hospital psiquiátrico, e lá entram ele e o público. Já no pátio interno ocorre o enterro de Ofélia, essa cena acontece no início e no fim da montagem com algumas diferenças, de forma a sugerir a repetição das vivências e, também, das injustiças sociais.

Camati (2010) expõe em seu artigo que a escolha de uma ala desativada do Hospital Psiquiátrico São Pedro como um lugar para a execução da montagem leva a inúmeros significados para a elaboração da linguagem cênica. O passado de opressão que a população negra vivenciou dialoga com o espaço do hospital:

A exploração da estética do espaço, do Grupo Caixa-Preta, certamente levou em conta a energia e a historicidade do espaço que traz em seu bojo a presença do sofrimento dos que ali permaneceram encarcerados, evocando lembranças que se encontram enraizadas na memória coletiva (CAMATI, 2010, p. 4).

Em conversa que mantive neste ano pelo aplicativo whatsapp com o diretor Jessé Oliveira (2022) , ele menciona que por meio de mensagem escrita que o texto utilizado pelo grupo “Caixa Preta” não difere muito do original e isso é proposital, como afirma Jessé: “O desejo é justamente da tensão do clássico por meio da dramaturgia com a encenação que era a nossa plataforma por onde a palavra transitava. A prosódia era o que nos interessava em termos de elocução.” (OLIVEIRA, 2022). Podemos notar isso neste trecho da peça que foi transformado em rap cantado por Rosencrantz-Rappers, Guildenstern-Rapper e Hamlet-Xangô, em que um paralelo foi feito entre o texto literário e seu sentido e o contemporâneo por meio de uma música moderna, popular com uso de gírias:

Hamlet: Salve Rosencrantz! Grande Guildenstern! *(Inicia o diálogo entre os três no ritmo do Rap)*

Sempre seguindo fortes e firmes na luta?

Rosencrantz: Rosencrantz e Guildenstern esse é nosso nome A gente tá aqui para ver o que é que houve.

Guildenstern: Tamo chegando tranquilos e serenos No meio da burguesia a gente é peixe pequeno.

Hamlet: Peixe pequeno não, peixe piolho, então, Aquele que vive na boca do tubarão.

Rosencrantz: Na boca do tubarão a gente vive então. Por que ele nos garante a nosso refeição.

Hamlet: Pois é, já morei, tô ligado na parada. Por aqui o tubarão tá meio da pá virada. Tudo bem, bola pra frente, cabeça pra cima, então,

Guildenstern: Vamos afiar nossas mentes numa rima. Se passa em um rap assim de repente.

Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz: Do jeito que a gente fazia antigamente.

Hamlet: Rápido, vamos pôr o nosso cérebro à prova. Rápido, diz aí qual é que é a rima nova.

Guildenstern: Nada demais, o resto é só o resto. A rima nova é que o mundo tá ficando honesto.

Hamlet: Se mundo tá ficando honesto eu não sei não. O que é que deu em vocês pra caírem nesta cadeia, prisão.

Rosencrantz: Cadeia, prisão! Tu tá louco meu irmão

Hamlet: O mundo é uma prisão com diversas celas. E este lugar é o pior de todas elas (GRUPO CAIXA-PRETA, 2005).

O uso do rap como forma de estabelecer o diálogo entre Rosencrantz e Guildenstern constitui a afirmação do ritmo periférico que está na boca dos personagens do clássico europeu. Outra cena interessante que dialoga com a ritualidade proposta por Abdias, no TEN, é a que Hamlet - xangô tenta assassinar o tio, Cláudio-Zé Pelintra. Segue breve descrição que Oliveira (2021) apresenta em sua

dissertação: no momento em que o rei Cláudio-Zé Pelintra entra na sala do trono, retira as peças de roupa, começa pelo casaco, depois a camisa vermelha, chapéu, sapatos e coloca em algo similar a um altar. No mesmo instante em que se despe, se curva e se torna mais vulnerável. Com a sensação de culpa, o rei reza em solidão e, assim, Hamlet – Xangô se aproxima para atacar o rei, porém desiste e interrompe o gesto com o machado por crer que se matá-lo, nesse momento de arrependimento, seria a salvação do rei, e não um castigo. Dessa forma, ele decide matar o rei em um momento de pecado. A missão de matar o tio assassino é abandonada por um momento, até que ele vai ao quarto da mãe, a escuta gritar e ataca o conselheiro Polônio com um canivete pensando ser o rei. Quando percebe que era o conselheiro, retira o corpo da sala e para esconder escondê-lo executa um canto ritual na língua lorubá voltado para Oxalá:

O fururu orelé
 Baba ken yen elegibó
 Ilé ifon motiwá babá
 Ejibo reré mojubá o
 Oluwá e ewá orá
 Ewá worá wa lé sé

Tradução em Português:

Uma claridade apareceu no céu,
 na cidade dos ejibô,
 na terra de Ifon donde vem nosso pai,
 vamos saudar o povo querido dos Ejibô,
 nós queremos ver nosso pai chegar (OLIVEIRA, 2021, p.56)

Ao tomar conhecimento do ato do sobrinho, o rei dá a ordem para que Rosencrantz-Gangster e Guildenstern-Gangster encontrem Hamlet - Xangô. O monarca dissimula a preocupação pelo sobrinho na presença da rainha, mas os gansters sabem muito bem quais são as reais intenções do rei. Oliveira (2010) afirma que a religiosidade de forma preeminente na peça não a coloca somente com essa temática para discussão. O sincretismo religioso e cultural está muito além de tema, mas como uma maneira de apresentar as aquisições, alterações de novas características a um sistema de cultura original. A perda da identidade primeira é o elemento representado pelo espetáculo. Oliveira (2021) assevera:

[...] não se trata de um caráter maniqueísta, em que afirmamos a supremacia de uma em detrimento da outra, ou mesmo que devamos voltar a uma forma mais primitiva. Não, o que fazemos é apenas utilizar estes elementos para melhor contar nossa história. Para falarmos de perda de identidade, apelamos para modelos culturais que sofreram transformações a partir da cultura dominante e geraram novos sistemas (OLIVEIRA, 2021, p. 61).

Contar a nossa história, como Oliveira (2021) menciona acima, é de fato uma das maiores potências do teatro negro contemporâneo. Abdias abriu os caminhos com o TEN, por meio da proposta política e artística. Assim, como em Abdias e em sua militância com o TEN, há cultura e há política no movimento negro brasileiro e no teatro negro brasileiro. Oliveira (2021) destaca, ainda, que é o conjunto das cenas que possibilita o entendimento da lógica da montagem, e não um olhar isolado das cenas:

[...] contudo, as cenas, ao modo épico do teatro dialético brechtiano, são construídas como unidades, independentes e se articulam como discurso na sua totalidade. Entretanto, no que diz respeito à relação com o público, o método brechtiano não se aplica, já que, ao contrário do épico, propomos uma relação de proximidade, inclusive com elementos ritualísticos em que envolvemos a plateia numa comunhão cerimonial. Hamlet Sincrético não deve ser visto numa perspectiva analítica, e sim, em sua experiência de acontecimento teatral, ser vivenciado no aqui e agora. (OLIVEIRA, 2021, p. 63)

Camati (2010) faz comentários valiosos em relação à produção cênica do “Caixa Preta”, ressaltando a montagem e a ressignificação do texto shakespeariano:

Assim, na produção cênica do Caixa-Preta, um novo sincretismo é instituído, qual seja a fusão das principais personagens de Hamlet com a energia dos Orixás. O Grupo ousou ressignificar o texto shakespeariano, contando uma outra história: a velha ordem, do tempo de Hamlet-Pai, que prezava as tradições ancestrais, é subvertida pelo assassino-usurpador Cláudio, que instaura uma nova ordem, na qual prevalecem o pentecostalismo, a corrupção e a negação da identidade afro-brasileira. Hamlet- Xangô, ao receber a incumbência de restaurar a ordem e a dignidade, luta pela justiça e pelo reconhecimento da comunidade afrodescendente na contemporaneidade. Para tanto, há uma incessante busca de valorização de quase todas as formas de expressão da cultura afro-brasileira, as quais permeiam o espetáculo do início ao fim (CAMATI, 2019, p. 159)

Antígona Br



Figura 10: Antígona Br
Fonte: Gilberto de Carvalho (2008)

“Caixa Preta” utiliza nesta peça o mesmo referencial do sincretismo cultural para a encenação de Antígona, de Sófocles, além de passagens de outras tragédias sobre o tronco familiar dos Labdacidas, como Édipo Rei, Sete contra Tebas e Édipo em Colono, como menciona Oliveira (2021) com a escrita dramaturgic de Viviane Jughero. Os elementos da cultura afro-brasileira (ritos, gestos, mitos de origem africana) colaboram para o entendimento da peça, e elaboram uma crítica acerca do ser negro diferente da discussão tradicional sobre racismo. Por meio dos signos afro-brasileiros (carnaval, culto aos orixás, e inúmeras manifestações de nossa cultura) a discussão racial é potencializada: “A luta de Antígona com o tio Creonte representa o conflito de identidade, sendo a primeira a representação da ordem afro, enquanto sua irmã Ismênia representa a perda da identidade ou a autonegação de si” (OLIVEIRA, 2021, p. 65).

Na peça, o coro simboliza as pessoas mais velhas, uma metáfora dos Griôs, a oralidade dos antepassados, por meio das pretas e pretos velhos. Essas vozes são reproduzidas por membros do partido alto do samba que servem como uma costura das cenas e comentam a respeito dos acontecimentos. O dramaturgo Jessé Oliveira considera essa linguagem a base da transposição dos códigos da cultura afro-

brasileira para contar uma história, como já observada, primeiramente, em Hamlet Sincrético, uma forma de “ativar a proposta de que se pode contar muitas histórias utilizando os mesmos referenciais (OLIVEIRA, 2021, p.65). Para o autor citado, Antígona é o poder da alegria que se opõe à tristeza que permeia os rituais fúnebres de nosso ocidente, distantes da alegria de certas culturas africanas, pela ótica de que um morto passa a ser um antepassado, reverenciado e lembrado com alegria. Segue abaixo esquema dos personagens e como foram sincretizados:

Personagem	Característica	Personagem afro-brasileira	Origem
Antígona		Iansã	Batuque
Ismene		Obá	Batuque
Etéocles		Ogun	Batuque
Polinices		Oxóssi	Batuque
Creonte		Xapanã	Batuque
Tirésias		Orumilaia	Batuque
Hemon		Oxumaré	Batuque
Euridice		Iemanjá	Batuque
Mensageiro		Exu	Batuque
Mensageiro branco		Jornalista	Sociedade

(OLIVEIRA, 2021, p.65)

Assim, podemos notar que o grupo “Caixa Preta”, assim como os outros grupos apresentados nesta pesquisa, atua de forma a trazer a ritualidade para o palco. A presença do sincretismo no enegrecimento dos clássicos das tragédias e a presença do Batuque como religião são traços peculiares das montagens.

Semelhanças e Peculiaridades da cena negra contemporânea das regiões Nordeste e Sul:

Após a apresentação do que constitui a proposta cênica de cada grupo, com as montagens selecionadas, passo a apresentar um esquema que resume o que irei comentar posteriormente:

	SEMELHANÇAS	PECULIARIDADES	TRAÇOS DO TENDIMENTOS
GRUPO NATA	Teatro ritual	-encenadora: mulher de axé; - candomblé como fonte e ponte para a criação cênica;	Religiosidade do candomblé.
GRUPO O POSTE	Teatro ritual	- Poesia cênica no teatro negro.	Religiosidade do candomblé.
CAIXA PRETA	Teatro ritual	- batuque como religião presente no RS e apresentada na cena; - proposta sincrética do Caixa Preta	Religiosidade do candomblé, umbanda.

O quadro acima faz uma síntese dos elementos que ganham destaque em cada grupo selecionado. A ritualidade é uma marca central na proposta cênica de ambos os grupos, que, ao meu ver, é tema caro e necessário de apresentar na cena negra atual. O Brasil preto (e branco) precisa conhecer, reconhecer e ver arte negra também por meio da ritualidade na cena. O Teatro ritual é a potência artística dentro e fora da cena e permanece viva à maneira de cada grupo. Na Bahia, o *Grupo Nata*, com a presença de uma encenadora que é de axé revela o quanto a preparação do ator negro aliada à elementos do candomblé colaboram para a construção desse teatro afrocentrado e afrografado. As referências pretas estão sendo construídas de forma sólida, potente e rica a meu ver. Em Pernambuco, “*O Poste*” singulariza sua poética por meio da poesia no palco, do canto e da tradução nada direta e explícita da religiosidade por meio da cena. É brilhante! E, por fim, no Rio Grande do Sul, a presença do Batuque e do sincretismo garantem às montagens do “*Caixa Preta*” o

enegrecimento dos clássicos de forma impecável. Ambos os grupos trazem as religiões de matriz africana como traços do Teatro Experimental do Negro que permanecem como proposta cênica nas montagens pesquisadas.

5 CONCLUSÃO

Finalizar esta tese foi muito difícil. Os desafios foram inúmeros. O maior deles, sem dúvida, foi dividir o tempo entre o trabalho como professora da educação básica e o tempo de estudo e de escrita da tese. O doutorado exige tempo, maturidade de pensamento e reflexão, disposição e, sobretudo, vontade de construir uma pesquisa que promova contribuições significativas para o campo de estudo. Este trabalho pretendeu apresentar a ritualidade do teatro negro como elemento estético e político da arte negra. O objetivo foi apresentar, tendo como Abdias Nascimento o autor disparador das análises iniciais, as semelhanças e peculiaridades de uma cena negra atual por meio da poética cênica ritual e política que os grupos utilizam que dialoga com o TEN. Isso considerando como foco o teatro ritualístico que os três grupos operam: O “Poste Soluções Luminosas”, de Pernambuco, “*Grupo Nata*”, da Bahia, e “Caixa Preta”, do Rio Grande do Sul. Meu objetivo geral foi traçar um olhar para o teatro ritualístico negro contemporâneo a partir de Abdias Nascimento e de seu Teatro Experimental do Negro (TEN). Como objetivo específico, pretendi, a partir das análises das peças do TEN, verificar em que medida as semelhanças e peculiaridades dos teatros negros do nordeste e sul do país dialogam com as ideias propostas do TEN. Procurei apresentar, a partir do primeiro capítulo, um pouco de quem foi Abdias, sua trajetória como organizador do TEN e, também sua militância e sua vida política. É importante ressaltar que Abdias lutou incessantemente para que a população negra ocupasse espaços na vida social e cultural deste país. Já no segundo capítulo, busquei retomar a coletânea de peças escritas pelo TEN a fim fazer uma retomada geral do que foram essas montagens e a importância que elas tiveram e como dialogam com a cena negra atual. Por fim, no capítulo três, a cena contemporânea: grupos do nordeste e sul que trazem a ritualidade para a cena e mantêm, cada um a seu modo, traços que os distinguem e renovam, enriquecendo cada vez mais a cena

negra em nosso país. Acredito que o objetivo de revelar como essas poéticas ocorrem na cena e seus objetivos estéticos e políticos foram alcançados como resultado final.

É importante ressaltar, novamente, que esta pesquisa está situada na área de letras, logo não consegui me aprofundar como queria na análise da performance negra em cena, da voz e dos gestos, sendo necessário, para tanto, leitura e aprofundamento em estudos específicos e artísticos que considerem todos esses elementos. Creio que, para a próxima etapa, após o doutorado eu possa me debruçar sobre isso. A arte negra é potente, rica, diversa e produz ensinamentos, diversão, reflexão, militância, entre outros aspectos tão necessários a nós, povo negro, que vivemos um momento ímpar de explorar cada vez mais nossas potencialidades e de sermos reconhecidos pelo que somos. Sou imensamente grata e privilegiada por ter acesso a tantas leituras, pessoas, conhecimentos que jamais imaginaria que seria possível adquirir. O teatro negro é realidade pulsante neste país, que ele permaneça cada vez mais presente em todos os espaços, nos tocando e fazendo (re) conhecer este novo mundo negro. Axé aos meus ancestrais e a todos que estiveram comigo nesta caminhada. Viva a arte negra. Gbe!

REFERÊNCIAS

AUGEL, M.P. **A fala identitária: teatro afro-brasileiro hoje**. Afro-Ásia, [S.l.], n.24, 2000. DOI: 10.9771/aa.v0i24.21002. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21002>. Acesso em: 11/05/2021.

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

ALEXANDRE, Marco Antônio. O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: ed. Malê, 2017

ALMEIDA, Sílvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: ed. Pólen, 2019.

BATALINI, M. G.; FELDMAN, A. A. K. T. **Teatro Negro no Brasil: Uma análise de “Sortilégio”, de Abdias do Nascimento**. Revista de Literatura, História e Memória, [S. l.], v. 17, n. 29, p. 196–209, 2021. DOI: 10.48075/rlhm.v17i29.25877.

BÂ, Hampaté Amadou. A tradição viva. In: **História Geral da África I: metodologia e pré-história da África**. Editado por Joseph Ki-Zerbo. 2ª ed. Brasília, Unesco, 2010.

BARBARA, Rosamaria. **A dança das Aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé**. Tese de doutorado em sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. São Paulo, 2002.

BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora**: UFBA, 2016.

CRUSOÉ, Romeu. O castigo de Oxalá. In: NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos- antologia de teatro negro-brasileiro**. Rio de Janeiro: ed. do Teatro Experimental do Negro, 1961.

CUTI, Luís Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: ed, Selo Negro, 2010.

CAMATI , Anna Stegh. **Hamlet Sincrético do Grupo Caixa Preta: O espaço cênico não convencional como elemento dramático**. V. 11 n.1 Anais ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas).

DOUXAMI, Christine. **Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono**. Afro-Ásia, Salvador, n. 25-26, 2001. DOI: 10.9771/aa. v0i25-26.21016.

DIAS, Guilherme Soares. **Dez momentos em que faltou representatividade negra nos 70 anos da TV brasileira**. Guia Negro. São Paulo, 22 de set. de 2020. Disponível: <https://guianegro.com.br/dez-momentos-em-que-faltou-representatividade-negra-nos-70-anos-da-tv-brasileira/?v=1e7e8b26a7f5>. Acesso em: 05/01/2021.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). Abdias Nascimento. In: **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 1, p. 417-438.

ESPETÁCULO OMBELA RESGATA ANCESTRALIDADE AFRICANA. **Cultura.PE**, Recife, 14 de nov. de 2014. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/artescenic/espetaculo-ombela-resgata-ancestralidade-africana/>. Acesso dia 11/10/2021.

ESTUDOS EM TEATRO NEGRO. **Pele Negra Escola de Teatro(s) Preto(s)**. Salvador, 2021. Disponível em: <https://pelenegra.com/estudos-em-teatro-negro/#>. Acesso em: 11/10/2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: ed. Paz e Terra, 2005.

FERREIRA, C. M. S. (2020). A encenação de “O Filho Pródigo” de Lúcio Cardoso: primeira peça escrita para o Teatro Experimental do Negro. **CADERNOS CÊNICOS**, 2(3), 15. Recuperado de <https://www.seer.ufal.br/index.php/CadCenicos/article/view/11571>. Acesso em: 11/10/2021.

FANON, **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: ed. Ubu, 2020

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. **Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira**. 2016. [160] f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MORACEN NARANJO, Julio. **À sombra de si mesmo**: um estudo do teatro negro caribenho. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

NASCIMENTO, Abdias do. **Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo**. Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, 1979;

NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos- antologia de teatro negro-brasileiro**. Rio de Janeiro: ed. do Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Abdias do. **Sitiado em Lagos**: Autodefesa de um negro acossado pelo racismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro**: trajetórias e reflexões. (Revista do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) nº 25, 1997, p. 77.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: ed. Perspectiva, 2017.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: ed. Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo: ed. Selo Negro, 2003.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Abdias Nascimento: grandes vultos que honraram o Senado**. Brasília-DF: Senado Federal, 2014.

OKA, Comunicação. (canal). **Documentário A Boca do Mundo- Exu no Candomblé**. (youtube). Tempo: 25;45. (2012) acesso em 30/06/2022.

OLIVEIRA, Ariadne Moreira Basílio de. **Mulheres de Terreiro e Patriarcado: uma proposta de reflexão**. Revista Calundu, -Vol. 4- Jan-julho/2020. DOI 10.26512/revistacalundu. v4i1.32232

OLIVEIRA, Jessé. **A gestualidade afro-brasileira na cena: articulações entre encenação e narrativa na montagem de Hamlet sincrético**. UFRGS. Porto Alegre: 2021.

ORGANIZAÇÃO CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA; SILVA, Saloma Salomão Jovino da Silva. **Negras insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo: perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo contínuo, 2018.

PERNAMBUCO, A. O. (2019). **As religiões africanas no Rio Grande do Sul (Batuque)**. *Debates do NER*, 1(35), 39–47. <https://doi.org/10.22456/1982-8136.95692>

PINHEIRO, Calor Eduardo Silva. Intolerância Religiosa em O Castigo de Oxalá (1961) de Romeu Crusoé. **Anais do V SENALICI**. Organizadores: Gomes, Carlos; Ramalho, Christina; Ana Leal Cardoso. São Cristóvão: GELIC, v. 5, 2014.

REZENDE, Girlene Verly Ferreira de Carvalho. **A dramaturgia do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do Teatro Profissional do Negro (TEPRON): corpo de identidades**. UFMG, Belo Horizonte, 2017.

RODRIGUES, Vitória Beatriz Santos Rodrigues. **As políticas de ações afirmativas no ensino superior público. Um balanço dos projetos de leis e da produção acadêmica**. Monografia do curso de História. UNB, Brasília, 2019.

SILVA, Salloma Salomão Jovino. **Negras Insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas**. Org. Capulanas Cia de arte negra. São Paulo: ed. Ciclo contínuo, 2018.

SANTOS, Jéssica Evelyn Pereira dos. “Nova Lisboa para quem?”: O lugar social do nativo nos primeiros anos do Huambo na Angola Colonial (1904-1926). In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-BA: HISTÓRIA E MOVIMENTOS SOCIAIS. **Anais [...]**. Santo Antônio de Jesus, 2018. Disponível em: http://www.encontro2018.bahia.anpuh.org/resources/anais/8/1535564799_ARQUIVO_Olugarsocialdonativo_jessicasantos_anaisanpuhba_doc.pdf. Acesso em: 25/09/2021.

SILVA, Hemerson Freitas da. Um mito grego no Brasil em Além do rio, de Agostinho Olavo (1957). **Anais do II Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades** n. 2 (2015). Publicado 31/08/2016

Disponível em: <http://www.cultb.art/obra/229>.

